

Жан
Таробинский
ПОЭЗИЯ и ЗНАНИЕ
история литературы и культуры

Programme

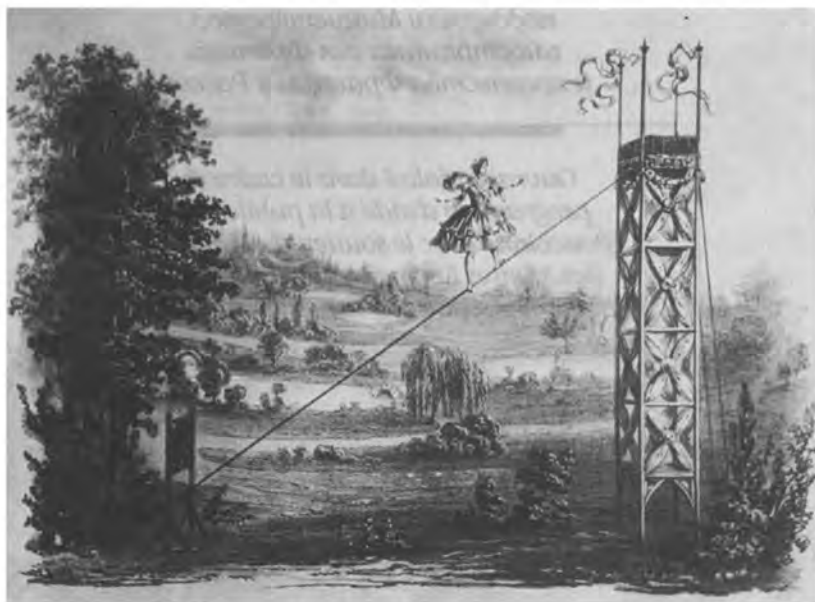
Pouchkine

*Издание осуществлено в рамках
программы "Пушкин" при
поддержке Министерства
иностранных дел Франции
и посольства Франции в России.*

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

Жан Старобинский

ПОЭЗИЯ



ТОМ 1

и ЗНАНИЕ

история литературы и культуры

Составитель, ответственный редактор
и автор предисловия *С.Н.Зенкин*

Перевод с французского

Е.П.Васильевой

Б.В.Дубина

С.Н.Зенкина

В.А.Мильчиной

М.С.Неклюдовой

Т.И.Смоляровой

П.П.Шкаренкова



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2002



Издание выпущено при поддержке Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) в рамках мегапроекта «Пушкинская библиотека»

This edition is published with the support of the Open Society Institute within the framework of «Pushkin Library» megaproject

Редакционный совет серии «Университетская библиотека»:

Н. С. Автономова, Т. А. Алексеева, М. Л. Андреев, В. И. Бахмин, М. А. Веденяпина, Е. Ю. Гениева, Ю. А. Кимелев, А. Я. Ливергант, Б. Г. Капустин, Ф. Пинтер, А. В. Полетаев, И. М. Савельева, Л. П. Репина, А. М. Руткевич, А. Ф. Филиппов

«University Library» Editorial Council:

Natalia Avtonomova, Tatiana Alekseeva, Mikhail Andreev, Vyacheslav Bakhmin, Maria Vedeniapina, Ekaterina Genieva, Yuri Kimelev, Alexander Livergant, Boris Kapustin, Frances Pinter, Andrei Poletayev, Irina Savelieva, Lorina Repina, Alexei Rutkevich, Alexander Filippov

Издание осуществлено при поддержке *Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)* проект 02-04-16123

Перевод сделан при поддержке фонда «PRO HELVETIA» (Швейцария)

Старобинский Ж.

С 77

Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1 / Пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова; Сост., отв. ред. и авт. предисл. С. Н. Зенкин. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 5-94457-002-4

Жан Старобинский (род. 1920) – всемирно известный швейцарский филолог и историк культуры, профессор Женевского университета. Его обширное научное творчество, посвященное истории западноевропейской (преимущественно французской) культуры XVI–XX веков, отражает в себе методологические поиски, которыми богата вторая половина двадцатого столетия.

В настоящий двухтомник вошли избранные статьи Жана Старобинского, составившие первый том, а также три его книги – «Монтень в движении» (1983), «1789 год: Эмблематика разума» (1973) и «Портрет художника в образе паяца» (1970), включенные в том второй.

Издание адресуется филологам, искусствоведам, историкам культуры.

ББК 63.3(4Фра)5-3

На переплете: фрагмент статуи Л. Бернини «Экстаз святой Терезы». Мрамор. 1645–1652 гг.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-002-4



9 785944 570024 >

- © Е. П. Васильева, Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, В. А. Мильчина, М. С. Неклюдова, Т. И. Смолярова, П. П. Шкаренков. Перевод на рус. яз., 2002
- © С. Н. Зенкин. Предисловие, 2002
- © L'Age d'Homme, Lausanne, 1989
- © Gallimard, 1961; Gallimard, 1970; Gallimard, 1971; Gallimard, 1989

Содержание

<i>С. Зенкин. О Жане Старобинском</i>	7
Предисловие к русскому изданию. <i>Перевод С. Зенкина</i>	17
Отношение критики. <i>Перевод С. Зенкина</i>	19
Психоанализ и познание литературы. <i>Перевод П. Шкаренкова</i>	49
К понятию воображения: вехи истории. <i>Перевод Б. Дубина</i>	69
«Мифы» и «мифология» в XVII—XVIII веках. <i>Перевод С. Зенкина</i>	85
Слово «цивилизация». <i>Перевод С. Зенкина</i>	110
О лестях. <i>Перевод Т. Смоляровой</i>	150
О Корнеле. <i>Перевод М. Неклюдовой</i>	177
Поэтика взгляда у Расина. <i>Перевод М. Неклюдовой</i>	204
Интерпретатор: движение к успеху. <i>Перевод В. Мильчиной</i>	217
Руссо и поиски истоков. <i>Перевод В. Мильчиной</i>	278
Руссо и истоки языка. <i>Перевод В. Мильчиной</i>	289
Критика и принцип авторитета: От Руссо до Жермены де Сталь. <i>Перевод Е. Васильевой</i>	314
Госпожа де Сталь: страсть и литература. <i>Перевод Е. Васильевой</i>	334
Ирония и меланхолия (I): Театр Карло Гоцци. <i>Перевод Б. Дубина</i>	357
Ирония и меланхолия (II): «Принцесса Брамбилла» Э.-Т.-А. Гофмана. <i>Перевод Б. Дубина</i>	376

Псевдонимы Стендаля. <i>Перевод П. Шкаренкова</i>	395
Шкала температур: Язык тела в «Госпоже Бовари». <i>Перевод С. Зенкина</i>	432
Об обращении персонажей и вещей в «Le Nozze di Figaro». <i>Перевод М. Неклюдовой</i>	464
<i>Приложение.</i> Отношение критики [Версия 1967 года]. <i>Перевод С. Зенкина</i>	478

О Жане Старобинском

Подобно одному из главных героев своих исследований, Жан-Жаку Руссо, Жан Старобинский — гражданин Женевы. Но, в отличие от странника и изгнанника Руссо, он почти всю долгую жизнь прожил в своем родном космополитическом городе на скрещении границ Европы, практически на одном и том же месте — в пятидесяти метрах (через двор) от дома, где родился, в пятидесяти метрах (через улицу) от университета, где учился, а затем сам преподавал, в старом доме, у дверей которого висит табличка с его фамилией... только в данном случае это фамилия его жены, практикующего офтальмолога, которая в том же подъезде держит свой врачебный кабинет.

Он и сам выходец из медицинской среды — родился в 1920 году, а за несколько лет до того его отец приехал в Женеву из Варшавы учиться на врача; медицина занимала важное место и в карьере самого будущего филолога. В годы Второй мировой войны, когда Швейцария оставалась ненадежным островком безопасности в окружении стран, где господствовали фашистские режимы (для Жана Старобинского, сына еврейских эмигрантов, получившего швейцарское гражданство лишь после войны, в 1948 году, это было особенно беспокойное положение), он последовательно изучал в Женевском университете литературу и медицину, а в дальнейшем несколько лет работал в клиниках Женевы и Лозанны. Первая его докторская диссертация, литературная (1956), была посвящена Жан-Жаку Руссо, а вторая, медицинская (1960), называлась «История лечения меланхолии».

С медицинской практикой Старобинский окончательно расстался лишь в 1958 году, получив пост профессора истории идей (а с 1964-го — также и французской литературы) в Женевском университете. С тех пор он выпустил около двадцати книг по истории европейской — преимущественно французской и романско-швейцарской — литературы и культуры XVI—XX веков. Его приглашали самые знаменитые мировые университеты, ему присуждали престижные премии, его избрали член-корреспондентом французской Академии морально-политических наук. Сегодня он — живой классик филологической и историко-культурной науки, образец трудолюбивого, необыкновенно эрудированного и широко мыслящего ученого-гуманитария. Он пишет не только об истории литературы и искусства, но и о современной поэзии, изобразительном искусстве, оперной музыке.

Не хотелось бы упрощать дело, но вторая, врачебная специальность Старобинского сама собой приходит на ум, когда задаешься вопросом, как он занимается своей основной, литературной профессией, которую по французской традиции предпочитает называть не *études littéraires* — калькой с немецкого *Literaturwissenschaft*, «литературоведение», — а *critique*, «критика». Дело не только и даже не столько в особом интересе ученого к телесной тематике в литературе, сколько именно в методах, которые он применяет при анализе литературы. Подобно врачу, он рассматривает свою деятельность скорее как искусство, чем как науку (другое дело, что это искусство *вооружено* многообразными достижениями гуманитарных наук). В соответствии с медицинской традицией он концентрирует внимание на индивидуальном «случае» — писателе, тексте, мотиве-«симптоме», воздерживаясь от глобальных обобщений. Как и в медицинской практике, он мыслит работу толкователя культуры в виде «отношения» — уникально-межличностного взаимодействия субъекта с объектом¹; оно с необходимостью выделяется в сознании самых сосредоточенных на себе писателей («отношение с другими» у Монтеня), и утрата этого непосредственного «отношения критики» заводит в тупик даже самую технически изощренную литературно-критическую деятельность. Наконец, подобно тому как медицина стремится найти и активизировать в организме пациента внутренние ресурсы для борьбы с болезнью, так и он стремится найти в самом литературном тексте познавательные средства, метаязык для его описания. Все эти принципы присущи не только медицинскому искусству, но и искусству филологической герменевтики.

Научная деятельность Старобинского 50-х годов связана с так называемой Женевской школой тематической критики, участниками которой были также Жорж Пуле и Жан Руссе и которая предприняла попытку обновить практику французской историко-литературной науки². Характерно, что среди трудов Старобинского совсем мало (за одним важным исключением, которое будет упомянуто ниже) публикаторских работ, архивных изысканий: Женевская школа стремилась не столько расширить фактический материал исследований, сколько выработать метод углубленной интерпретации текстов, объясняя их через систему авторского мировосприятия. Такой метод называют также «феноменологическим» — в том смысле, что он, следуя известному мыслительному приему Гус-

¹ По-французски тут не *garport*, то есть «соотнесенность» мертвых, вообще говоря, объектов или понятий, а *relation* — личностное «отношение», в котором участвует живой, экзистенциально ответственный субъект.

² Об отношениях Ж. Старобинского с тематической критикой см. статью в материалах посвященного ему юбилейного colloquium 2000 года: Michel Collot, «Jean Starobinski et la critique thématique», in *Starobinski en mouvement*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 51—58.

серля, «заключает в скобки» внешние, например биографические, обстоятельства, которые сопутствовали возникновению произведения, и «вместо этого стремится к всецело “имманентному” прочтению текста [...] сведенного к чистому воплощению авторского сознания»¹.

Важнейшей опорой для реконструируемого таким образом «авторского сознания» становятся «непосредственные очевидности тела». Старобинский рассматривает телесную жизнь писателя или литературного героя не внешним, объективным взглядом натуралиста, а обращаясь к тому, каким образом переживали и осмысливали тело сами люди изучаемой культуры — в частности, писатели. Так построен подробный разбор «телесной» тематики в «Опытах» Монтеня, тот же пафос отличает и многочисленные работы Старобинского о меланхолии, которую на протяжении веков трактовали как телесный, гуморальный недуг; сюда же относится и большая статья о «языке тела» в «Госпоже Бовари» Флобера, которая начинается с анализа кинестезических переживаний героев романа, а заканчивается воссозданием телесного самоощущения, явствующего из переписки самого романиста. Тематика (само)воспринимающего тела господствует и в ранних статьях критика о феноменологии взгляда у Корнеля и Расина, о масках-псевдонимах Стендаля, ею определяется основная психическая оппозиция, из которой выводится вся мысль, творчество, жизненное поведение Жан-Жака Руссо, — «прозрачность и преграда»². Старобинский одним из первых ученых столь широко и серьезно поставил в конкретных историко-культурных исследованиях модную сегодня проблему «тела в культуре»; опорой ему служил феноменологический метод, усвоенный главным образом через французских последователей Гуссерля — Жан-Поля Сартра, чьи ранние философские работы он нередко цитирует, и Мориса Мерло-Понти, с которым он сам был знаком лично.

Очевидно, именно потому, что телесный опыт писателей или художников всегда у него «интеллектуализирован», введен в контекст опыта экзистенциального, чувственного и морального, Старобинский сдержанно оценивает столь влиятельный метод толкования культурных фактов через телесные причины, как психоанализ. В его специальной статье «Психоанализ и познание литературы» фрейдовский психоанализ подвергнут оригинальной (особенно для начала 60-х годов, когда это писалось) исторической критике, выявляющей в нем литератур-

¹ Terry Eagleton, *Literary Theory*, 2nd edition, Oxford, Blackwell, 1996, p. 51.

² Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957. В молодости Старобинский задумывал грандиозный обобщающий труд о феноменах видимости и сути в мировой культуре, который, как он рассказывает в телевизионной беседе с Гийомом Шеневьером (2000), должен был сближаться с работами Роже Кайуа о сакральном, с «Любовью в западной цивилизации» Дени де Ружмона, с циклом книг Гастона Башляра о «субстанциальном психоанализе» стихий.

ные, художественные мотивы и мыслительные схемы. Такая эстетическая, а не только медицинская «наследственность» подрывает претензии фрейдизма на научное объяснение культуры, но ею же определяются возможности законного, собственно *критического* во всех смыслах слова применения его категорий и схем: восходящие к мотивам художественной литературы, порой прямо заимствованные из нее (как «эдипов комплекс» из трагедии Софокла), они приложимы к движению культуры именно постольку, поскольку не притязают на научную объективность. Психоаналитический инструментарий нередко используется в работах Старобинского, но всякий раз как бы в кавычках, метафорически, «литературно»; термины Фрейда и его последователей вводятся с дистанцирующими оговорками: «как выразились бы в наши дни...» Зато метафорический характер этих терминов и схем позволяет иногда эффектно прилагать их к описанию очень общих, отнюдь не индивидуально-психологических процессов: так, в книге Старобинского «1789 год: Эмблематика разума» (особенно в ее последней главе, об опере Моцарта «Волшебная флейта») попытка культуры Просвещения всецело рационализировать человеческий мир, изгнать из него всякое темное, иррациональное начало приводит — точь-в-точь по фрейдовскому закону «возвращения вытесненного» — к тому, что темное, демоническое начало начинает проявляться в самой демиургической деятельности революционеров-преобразователей...

Драматический переход от позднего Просвещения к эпохе романтизма — то есть рубеж так называемой «современности» — вообще является центральным и постоянным предметом литературо- и искусствоведческих занятий Жана Старобинского¹. Помимо прочего, именно в этот период, как он показывает, образовалась *критика* в своем нынешнем виде, искусство свободной интерпретации, сделавшее само себя своим «принципом авторитета». И здесь объяснительные средства вновь черпаются из интеллектуального репертуара эпохи: именно в переломную пору рубежа XVIII—XIX веков работал Гегель, любимый философ Жана Старобинского. Далекий от свойственного многим филологам недоверия к абстрактной мысли, ученый в разных своих работах часто ссылается на гегелевскую «Феноменологию духа», которая в его молодые годы активно комментировалась западноевропейскими философами (А. Кожевым, Ж. Ипполитом и др.), и в творчестве самых разных писателей он постоянно выделяет глубокую, порой парадоксальную диалектическую логику. Так, в философских сочинениях Руссо трехчленная логическая модель «лекарства в самом недуге»² — 1) исходное «природное» состояние человека, 2) его порча в ходе развития цивилизации, 3) чаемое

¹ См.: Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964.

² Название одной из книг критика: Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989.

исправление *средствами все той же цивилизации* — выглядит прямым предвестием гегелевской диалектики; сходная, только более драматическая схема, сопоставимая с гегелевским понятием «иронии истории», выводится и при микротекстуальном анализе одного из фрагментов «Исповеди» Руссо, уже не из идеологии, а из мельчайших нарративно-синтаксических структур: в результате «вызова», брошенного герою, и его «ответа» не восстанавливается первоначальное равновесие, а происходит диалектическое преодоление исходной ситуации в ходе наступающих «неподвластных последствий».

Как известно, диалектическое мышление в эпоху романтизма принимало разные формы. Одной из таких форм была романтическая ирония, анализируемая Старобинским на примере Гоцци и Гофмана; другой ее формой явилось сформулированное Шлейермахером понятие «герменевтического круга» — возвратно-поступательного движения толкующей мысли от субъекта к объекту и обратно, когда конечный этап понимания повторяет на новом, более высоком уровне первичное предпонимание. Старобинский трактует о герменевтическом круге в конце одной из своих программных статей «Интерпретатор: движение к успеху», отделяя плодотворную диалектическую интерпретацию от ложного круга, при котором интерпретатор бесплодно «вчитывает» в объект свои собственные предвзятые идеи. В другой программной статье, «Отношение критики», сходный упрек открыто предъявляется сциентистским «техникам» критического чтения, прежде всего структурализму.

«Женевская школа», к которой принадлежал Старобинский в молодости, стала прямой предшественницей французской «новой критики», на достижения которой, в свою очередь, опирался возникший в 60-е годы литературоведческий структурализм. Старобинский внимательно следил («прислушиваясь издали», как он сам выражается ныне) за достижениями этого направления в критике; он по сей день с удовольствием вспоминает о лекциях, которые читал в начале 70-х годов приглашенный в Женевский университет Ролан Барт. В своих собственных исследованиях Старобинский всегда решительно отдавал предпочтение синхронно-структурному, а не диахронно-генетическому толкованию художественного текста, серьезно интересовался идеями современной лингвистики. Одной из его научных заслуг явилось открытие и комментированное издание неопубликованных записей Фердинанда де Соссюра об анаграммах¹, которые вскоре послужили методологической опорой для радикальных теоретиков постструктурализма — Ю. Кристевой и Ж. Бодрийяра. Введенную Эмилем Бенвенистом оппозицию «истории» и «дискурса» он еще в 50-е годы применял к анализу биографического повествования у Руссо. Однако в методологии, в своей теории акта интер-

¹ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1964.

претации он отрицает основополагающую для «новой критики», а тем более для структурализма иерархическую систему языка-объекта и метаязыка: по его мысли, интерпретатор добивается успеха (научного, социального и т. д.) постольку, поскольку находит в толкуемом тексте язык своих собственных актуальных ценностей и, наоборот, формирует этот язык на основе предмета интерпретации. Понятие герменевтического круга получает при этом новую, расширенную трактовку в понятии «критического пути»: такой путь пролегает через различные «планы» анализируемого произведения, каждый из них описывается на своем техническом метаязыке, но никакая аналитическая техника не способна программировать сам *переход* от одного плана к другому.

Статья Старобинского «Отношение критики» (1967)¹ отчасти представляла собой прямой ответ Р. Барту, который как раз в том году выпустил свою программно-полемическую книгу «Критика и истина». Оба автора конструируют систему критических дискурсов на двух уровнях, из которых верхний интегрирует, подводит к общему основанию вариативность и множественность, царящую на нижнем уровне. Но у Барта верхний этаж занимала «наука о литературе», исследующая типологические формы различных видов *критики*; Старобинский же, наоборот, помещает внизу многообразие объективных, инструментальных, дисциплинарно кодифицированных «техник» (то есть, грубо говоря, различных «наук», помогающих анализировать разные аспекты литературного произведения), тогда как высшим объединяющим началом оказывается «критический путь», то есть ответственно-личностный и в принципе неповторимый экзистенциальный акт; повторению и преподаванию поддаются лишь частные «техники». Из этого краткого сопоставления двух теоретических манифестов явствует и структурный параллелизм мысли авторов, и несовместимость глубинных постулатов, из которых они исходили. Вообще, сегодня все яснее, что в западноевропейских методологических дискуссиях 60-х годов самыми сильными противниками структуралистов оказались не позитивисты, с которыми шумно воевали Барт и его соратники, а именно сторонники герменевтического чтения — во французской науке это Жорж Пуле, Жан Старобинский, Поль Рикёр; их спор со структурно-семиотическими методами до сих пор не исчерпан в теории литературы².

В позднем творчестве Старобинского все большее место занимают междисциплинарные историко-культурные эссе, где литература рассматривается в ряду

¹ Позднее эта статья была так сильно переработана автором, что в данном издании было сочтено полезным поместить обе версии.

² См. сборник: *Les chemins actuels de la critique*, Paris, UGE, 1968, а также нашу статью: С. Зенкин, «Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма», в кн.: Жерар Женетт, *Фигуры: Работы по поэтике*, т. 1, М., изд-во им. Сабашиниковых, 1998, с. 25—29.

других областей культуры. Пример такого эссе, эффектно соединяющего литературный и живописный материал, — «Портрет художника в образе паяца» (1970), история архетипического образа клоуна, медиатора-трикстера в романтической и постромантической культуре, где эта фигура стала эмблематическим отражением художника и поэта¹. Сходную по методу историю сквозных мотивов культуры Старобинский намечает в цикле работ, написанных в традиционном для западной науки жанре «семантической истории»². Тщательно, с опорой на лексикографические данные, он воссоздает становление таких эпохальных слов-символов, как «цивилизация», «воображение», «мифология», «лесь», «реакция»; истории последнего понятия посвящена большая монография, несколько разделов которой описывают отдельно его физическое, медико-биологическое, психологическое, политическое значения³. Характерная черта этих очерков — систематическое внимание к противоречиям, непримиримым конфликтам, заложенным в глубине фундаментальных понятий нашей культуры: например, слово «цивилизация» с самого своего возникновения в XVIII веке имело то положительный, то отрицательный оценочный смысл, и дальнейшее его развитие поновому модулировало, видоизменяло эту исходную двойственность, побуждая самое цивилизацию к работе самосознания и самокритики. В таком анализе можно с полным правом усмотреть очередное проявление диалектического мышления Жана Старобинского, умело выслеживающего в кажущихся очевидностях культуры неоднозначность, «двойную постуляцию»⁴; но здесь позволительно заметить и неожиданное сближение его мысли с новейшим направлением в литературной и философской критике 70—80-х годов — деконструкцией, методикой поиска неразрешимых антиномий в продуктах дискурсивной практики. И хотя психологический и феноменологический метод Старобинского, направлен-

¹ Занимая, как уже сказано, сдержанную позицию по отношению к сценитизму Зигмунда Фрейда, Старобинский охотно пользуется разысканиями в области архетипических образов, которыми прославился соперник Фрейда Карл-Густав Юнг (гораздо менее Фрейда ценимый в современной западной науке), а также мифокритическими исследованиями Нортропа Фрая. Мифы и архетипы представляют собой коллективную, культурно авторитетную разновидность «мотивов», изучению которых в свое время посвятила себя тематическая критика.

² Сам ученый называет здесь своим непосредственным предшественником немецкого лингвиста и историка культуры Лео Шпитцера, с которым он общался, стажирясь в 50-е годы в США.

³ Jean Starobinski, *Action et réaction*, Paris, Seuil, 2000.

⁴ Автор одной из статей о нем пишет: «Несомненный факт, что главной движущей силой мысли самого Старобинского является топос противоположностей и диалектическое движение, которым эти антиномии вовлекаются в неожиданные ситуации и взаимообращения». — Michel Beaujour, «Portrait du critique en Genevois», *Magazine littéraire*, n° 280, septembre 1990, p. 36.

ный на целостное воссоздание душевного облика писателя, противоречий его телесного и психического опыта, разумеется, далеко не совпадает с постструктуралистской критикой языка у Жака Деррида и Поля де Мана — все же одобрительные ссылки на этих теоретиков деконструкции не случайно встречаются в его работах, свидетельствуя о готовности «прислушиваться издали» и к их методу, вызвавшему столь сильное отторжение у традиционных историков культуры. Вообще, за свою долгую и плодотворную жизнь в науке Жан Старобинский — женеvский домосед, близко знакомый с научными традициями разных культурных регионов, — продемонстрировал, с одной стороны, непоколебимую верность себе, своим фундаментальным проблемам и интуициям, а с другой стороны, поразительную отзывчивость едва ли не ко всем современным ему течениям теоретико-литературной и историко-культурной мысли¹.

Пожалуй, такая методологическая отзывчивость, помогающая уловить уникальный художественный язык конкретного писателя и произведения, — это лучшее и завидное проявление научного таланта.

* * *

Настоящий двухтомник представляет собой первое книжное издание Жана Старобинского на русском языке; до сих пор в нашей стране публиковались лишь очень немногие его статьи. Несмотря на свой значительный объем, два тома смогли вместить только небольшую часть творчества ученого, которое включает, кроме монографий и авторских сборников, множество статей, рассеянных в разных изданиях. В состав книги не вошли два таких значительных труда, как «Жан-Жак Руссо: прозрачность и преграда» (его частично заменяет подборка позднейших статей Старобинского о Руссо) и «Изобретение свободы» (вместо него печатается более краткая и вполне оригинальная по замыслу книга о революционной эпохе — «1789 год: Эмблематика разума»).

Публикуемые тексты соответствуют следующим изданиям на французском языке:

- статьи «О Корнеле», «Расин и поэтика взгляда», «Псевдонимы Стендаля»: Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961;
- статьи «Отношение критики», «Интерпретатор: движение к успеху», «Понятие “воображение”: вехи истории», «Психоанализ и познание литературы»: Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1967, 2001²;

¹ Не остался в стороне и социологический метод — ср., например, социопсихологическую концовку статьи Старобинского «О Корнеле».

² Текст второй редакции (2001) статьи «Отношение критики», а также статьи «Об обращении персонажей и вещей в “Le Nozze di Figaro”» был предоставлен для перевода автором еще до их книжного издания в оригинале.

- статьи «Руссо и поиски истоков», «Руссо и истоки языка»: Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1976 (Тел);
- статьи «Слово “цивилизация”», «О лести», «“Мифы” и “мифология” в XVII—XVIII веках»: Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989;
- статьи «Критика и принцип авторитета: от Руссо до госпожи де Сталь», «Госпожа де Сталь: страсть и литература»: Jean Starobinski, *Table d'orientation*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989;
- статья «Шкала температур»: *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983 (ранее печаталась в ежегоднике *Le temps de la réflexion* II, Paris, Gallimard, 1980);
- статьи «Ирония и меланхолия I, II»: *Critique*, 1966, n° 227—228;
- статья «Об обращении персонажей и вещей в “Le Nozze di Figaro”»: *Starobinski en mouvement*, Seyssel, Champ Vallon, 2001 (ранее печаталась в программе Зальцбургского оперного фестиваля 1995 года)¹;
- монография «Монтень в движении»: Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1993 (Folio Essais; первое издание — Gallimard, 1982);
- монография «1789 год: Эмблематика разума»: Jean Starobinski, *1789: Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979 (Collection Champs; первое издание — Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1973);
- монография «Портрет художника в образе паяца»: Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

В каждом из двух томов тексты работ размещены в основном согласно хронологическому порядку материала, который в них освещается. В необходимых случаях — для перевода некоторых наиболее сложных или терминологически ответственных иноязычных выражений, для прояснения ряда аллюзий, при использовании чужих переводов в цитатах, — в примечаниях даются краткие комментарии, обозначаемые квадратными скобками (примечания переводчика) или пометой «Прим. ред.» (редакторские примечания).

Составитель и редактор издания признателен Жану Старобинскому, а также его ученику, профессору Фрибургского университета Алену Фодме, за помощь в подготовке книги.

С. Зенкин

¹ См. предыдущее примечание.

Предисловие к русскому изданию

Этот сборник позволяет проследить некоторые постоянные вопросы, которые я ставлю перед собой уже с давних пор. На протяжении многих лет моя исходная проблематика отразилась в целом ряде работ, к которым, пожалуй, нужны еще кое-какие исторические пояснения.

Во время войны в Женеве, где я родился, любое утверждение свободы давало нам внутреннюю поддержку. С одной стороны, помогала дышать поэзия — в широком смысле слова, — и я стремился привлечь к ней внимание читателей своими критическими очерками. С другой стороны, меня стало тогда привлекать творчество писателей, в которых мне виделся вдохновляющий порыв к свободе. Таков, например, Стендаль, с его резким протестом против лицемерия, которым окружает себя власть угнетателей. Однако мне пришлось сразу же констатировать, что в борьбе с господствующими лживыми фикциями Стендаль и его герои создают сложную систему скрытности. Одновременно с вопросом о срывании масок встал и вопрос об их надевании... Постепенно у меня сложился замысел труда, посвященного оппозиции сущности и кажимости, и в его рамках я собирался рассмотреть тех французских писателей, которых можно охарактеризовать как борцов против масок: Монтеня и Ларошфуко, Руссо и Стендаля. Изначально мне было интересно устройство обличительного дискурса, классические оппозиции внутреннего и внешнего, а также вытекающие отсюда последствия. Разумеется, я не собирался пренебрегать мотивами, побуждающими вести такой обличительный дискурс, но все же поиски психологических и исторических причин не составляли моей главной заботы. Мне казалось важнее попробовать истолковать те человеческие и литературные результаты, к которым приводит акт (или хотя бы попытка) надевания или срывания масок. Две главы намеченной тогда книги приняли форму отдельных книг — о Монтене и о личности и творчестве Руссо. Вообще, с Руссо я закончил еще не скоро...

На протяжении примерно десяти лет занятия литературой сочетались у меня с практикой врача-терапевта, а отчасти и психиатра. Этот опыт позволил придать занимавшим меня темам полноценное антропо-

логическое измерение: ведь человек, подавленный и мучающийся меланхолией, как раз и видит вокруг себя одну лишь ложь, весь свет кажется ему носящим личины. Тем самым история представлений о меланхолии и ее лечения продолжила собой мою первоначальную тему и повлекла за собой ряд других продолжений. Не будучи сам психоаналитиком, я в некоторых случаях критически рассматривал предлагаемое психоанализом толкование *скрытого*, литературные источники этого метода и его применимость к художественным произведениям.

Таким образом, структура моих занятий значительно усложнилась. По мере продвижения вперед передо мною разворачивалась целая сеть новых тем и проблем. Например, занятия меланхолией заставили меня внимательнее присмотреться к регистру телесных восприятий, который еще заслуживает новых исследований, помимо тех, что я посвятил «Госпоже Бовари» и Полю Валери.

Я почувствовал также необходимость задуматься о том, как разворачиваются мои собственные интерпретации различных писателей. Мне пришлось сформулировать свои методологические решения и принять участие в современных дискуссиях, сделавшись теоретиком «отношения критики». При этом я старался подчеркнуть свою двойную привязанность — с одной стороны, к *знанию*, которое подлежит совершенствованию и преподаванию, а с другой стороны, к *поэзии*, где каждый всегда действует в одиночку, на свой страх и риск. Литературная критика должна сопровождаться поэтикой критики и служить ее практическим применением. Мои работы о литературной критике явились своего рода наладкой метода, своего рода самозащитой, и я старался заниматься этим главным образом для своих личных нужд, наряду с другими своими работами и без притязаний на создание «школы». Тем радостнее мне будет, если я еще и встречу здесь одобрение моих новых читателей.

Жан Старобинский

Отношение критики

I. Предварительные итоги

Недавние споры вокруг критики имели то достоинство, что в их ходе довольно четко прояснились принципы и позиции. Стремясь к убедительности, основные участники дискуссии были вынуждены высказываться определеннее. Приходится только радоваться, что тем самым были уточнены многие точки зрения, пусть и ценой кое-каких полемических стычек. Любое открытое заявление своей позиции, любой спор означает собой исторический момент — или, вернее, становится этим моментом. А что здесь главное, что второстепенное — покажет будущее.

Мы начинаем задаваться вопросами о бытии литературы, о том, каким образом литературоведение включается в состав культуры. Здесь я ограничусь общими размышлениями о теории и методах, объектом которых является литература и которые ныне пытаются стать строгими в своих утверждениях дисциплинами. Что требуется, чтобы теория освещала свой предмет, чтобы метод давал действенные результаты? Какова задача критики? Вопрос этот касается познания — и мы говорим о нем так, словно нашему желанию знать и понимать еще не соответствуют вполне адекватные средства. Действительно, наш набор понятий и описательных терминов стоило бы пополнить.

«Теория» и «метод» — эти два не совпадающих по содержанию термина слишком уж часто считают взаимозаменяемыми. У каждого из них — почтенное прошлое.

В древнейшем своем употреблении *теория* означала созерцание осмысленного строя, который открывается в мире философскому взору. В дальнейшем, прежде всего в физике, она стала означать абстрактную силу, которая проектирует практику и сопутствует ей и которая может быть опровергнута опытом. Эмпиризм и позитивизм признавали теорию предварительной гипотезой, подлежащей проверке. С появлением решающих фактов, утверждали они, теория должна отступить и направить-

ся дальше вперед. Ее делом было только предвосхитить и обрамить собою поиски доступных познанию истин. В более близкий нам период стали опираться на теорию, понимая ее иначе — как критическую теорию, которая сама должна заключать в себе основополагающие воззрения на человека и жизнь общества. От таких воззрений требовалась сугубая бдительность, имея в виду те перемены, которые призвано принести «конкретное» действие. В области же литературы теория, о которой сегодня идет спор, фактически является более или менее сознательной наследницей описательных разделов из старинных трактатов по риторике и искусству поэзии.

Что касается *метода*, то этот термин также принадлежит к древнейшему фонду интеллектуальной лексики, и в нем постоянно содержится идея некоторой процедуры, специально приспособленной к тем или иным умственным проблемам. Во всех своих значениях это слово сохраняло связь с исходным смыслом, который оно имело в греческом языке, — там оно обозначало путь, по которому можно следовать с уверенностью (в метафизике, геометрии, диалектике, логике и т. д.). Методом регулируется последовательный сбор надежнейших доказательств, благодаря которым нечто в конце концов предстанет познаваемым и познаемым — или же непознаваемым. Это теория в движении, доказывающая свою эффективность, превращающаяся в искусство нахождения (*ars inveniendi*). Собственно, здесь уже намечается круг: метод вытекает из теории, но ведь и для установления теории нужен был метод. Взаимодействие теории и метода зависит от некоторого соглашения о рациональности. То, как часто в нынешнем литературоведении употребляют слово «метод», показывает, насколько познание литературы стремится сблизиться с наукой — в данном случае с «наукой о человеке», которая своей строгостью по возможности не уступала бы наукам о природе.

Почему же мы *формулируем* прежде всего метод? Сплошь и рядом философы в своих предисловиях, вступительных лекциях или первых главах книг только им и ограничиваются. Правда, это может быть просто условный прием изложения. Во многих случаях историки, критики, да и сами философы вполне осознают свой метод, лишь оборачиваясь назад на пройденный путь. Методологическое предисловие нередко пишется в последнюю очередь. Авторский метод выработался по мере продвижения труда. А прежде всего решались самые срочные проблемы, связанные с самим предметом исследования. Оправданно ли и в литературоведении заявлять о методе лишь тогда, когда результаты уже получены, — формулировать этот метод для того, чтобы поставить его выше всего?

Некоторые делают так, чтобы оправдаться, — когда им приходится защищаться. Другие предоставляют читателям самостоятельно извлекать урок из сказанного. Разумеется, изящнее обходиться без всяких деклараций.

Древние «свободные искусства», образовавшие средневековый «триумф», — грамматика, риторика, логика — преподавались посредством методов и примеров. Знание, фиксируемое этими «искусствами», позволяло по раздельности рассматривать аспекты, в которых может анализироваться или оцениваться фрагмент текста или же целое произведение. Средства, предлагавшиеся для эффективной работы мысли и слова, служили одновременно и средствами критической оценки — одобрения или порицания. Разумеется, все эти искусства были слугами богословия. И хотя ныне эта их служебная функция исчезла, все же в изучаемых нами древних или новейших текстах легко распознаются уровни и планы, которым соответствовали эти древние «искусства». Нет особого парадокса в утверждении, что некоторые из наших новых наук лишь продолжают и дифференцируют эти дисциплины. Лингвистика и семиология дополняют собой грамматику; психология в своих новейших формах заменяет, а главное, усложняет ту теорию страстей, которую риторика заимствовала у этики или же философии природы. Риторика, уже и в классическую эпоху очень богатая всякими разделами, оказалась готова вобрать в себя еще и новые... Итак, новаторские подходы сегодняшней науки не столько устраняют исторически сложившийся подход, сколько прибавляются к нему. Их обязательно следует испытать — не только потому, что они позволяют взглянуть на литературный факт под новым углом зрения и выделить в нем не распознанные доселе аспекты или следствия, но и потому, что в этой области им приходится отойти от рассмотрения *усредненно-группового* поведения людей и мериться силами с самыми вольными и индивидуальными произведениями человека. Даже в самых строгих научных дисциплинах методы преобразуются и уточняются лишь постольку, поскольку в действие вступает — в ходе опыта или при конфликте разных теорий — не предусмотренная самим методом критика метода. Тем более так же должно идти дело и в литературоведении, где способность вести критику метода образует одну из гарантий самого метода.

Идея методической критики, фактически науки о литературе, появилась сравнительно недавно. Ее истоки — в классической теории влияния климата на творчество, подхваченной Жерменой де Сталь, переданной

дальше Виктором Кузеном, переоформленной Тэном и т. д. Я склонен видеть в ней результат ревнивого, едва ли не завистливого чувства, возникшего у преподавателей и исследователей литературы в XIX веке, при виде подъема географических, исторических, лингвистических, социологических, психологических, экономических наук. Как не понять эту ревность, учитывая, что перечисленные науки и сами выросли из прежнего корпуса литературно-философских произведений? Восстановить взаимно дополнительное отношение между отраслями знания, которые выделились в особые дисциплины, — желание законное. И точно так же законно — если только остерегаться анахронизмов — применять к прошлому те средства, которые служат нам для понимания нашего собственного, злободневного настоящего.

II. Отбор, восстановление, интерпретация

Здесь необходим краткий исторический обзор значений слова «критика». Во французском языке оно первоначально означало «искусство судить о произведениях ума» (Словарь Академии, 1694). Пользуясь имплицитными или эксплицитными критериями, критика воздает должное красотам и осуждает недостатки. В ней реализуется способность различения. Поскольку же этим искусством чаще пользовались для порицания недостатков, чем для восхваления красот, то критику стали понимать в отрицательном смысле, только как осуждение. «Критиковать» — значит «возбранять, находить изъяны». «Критик» — это опытный знаток произведений духа, но также и «цензор»... В латинском языке тогдашних эрудитов *Ars critica*, или просто *Critica*, имело еще и другой смысл. Вот как определяет его эрудит и полемист Жан Леклер: «Искусство понимать древних авторов, в стихах, а равно и в прозе; искусство отличать подлинные их сочинения от подложных; а также и те, что следуют правилам искусства, от тех, что отступают от оных»¹. Критики — это, стало быть, те, кто комментирует тексты, оценивает их соответствие «неизменным» правилам и нормам. Правда, словари французского языка начиная с 1740 года потихоньку начинают добавлять сюда еще и понятия объяснения и разъяснения. Но вплоть до XX века во всем ряду значений термина первенство принадлежит акту суждения. Обратившись к корням слова (греческий глагол *krinein*, родственник латинскому *cerno*), мы находим образы разбора, просеивания, провеивания, а также память

¹ Jean Le Clerc, *Ars critica*, quatrième édition, 3 volumes, Amsterdam, H. Schelte, 1702, t. I, « Præfatio », II, p. 1.

о «критических днях», в которые, согласно гиппократовской медицине, решается судьба больного, — то есть о *кризисе* в ходе болезни, когда она выносит свой «приговор» (выздоровление или смерть)¹.

«Критика» — слово, обладающее многими смыслами. В этих разных значениях я вижу результат истории. Поэтому с целью навести какой-то порядок в этом наслоении смыслов я попытаюсь начертить генеалогию — попробую указать (или самому придумать) ряд эмблематических примеров, разместив их по оси Времени, на манер тех рискованных гипотетических историй, которые так любили философы в эпоху Просвещения.

Всякий рассказ о первоначале является предположительным и побуждает к мифотворчеству. Итак, вот моя краткая повесть о вековых этапах критики.

До «литературы» долгое время существовали особые формы применения жеста и языка, не допускавшие никакой критики. Это были обряды. Они обозначают собой нулевую степень критики. Ибо все, что произносится в их ходе, затвержено раз и навсегда, знаменуя рождение, брак и смерть людей, часы суток и времена года, праздники возобновления, жертвы богам... Чтобы охарактеризовать обряд — молитву, клятву, проклятие, — скажем, что отбор, производимый при выработке этих формул, по типу не отличен от того отбора, который связывает их с памятью группы, обеспечивающей их сохранение. Ритуальное слово обязывает и осуществляет, оно повторяется, следуя императивному образцу, его должно воспринимать таким, как оно сказано, пусть даже смысл его и темен. По отношению к авторитету обряда критика в первичном смысле слова, то есть индивидуальный акт различения и выбора, была бы первым шагом к кощунству. Здесь все являются верующими — не в равной мере посвященными, но одинаково покорными. Или, в несколько иной формулировке: обряд утверждается предсуществующим авторитетом. Слово, произносимое в ходе обряда, часто представляет собой перформативный акт, но он исходит не от личной, индивидуальной воли. Человеческие уста всего лишь передают дальше то, что предписано чьей-то иной властью. Даже если в обряде допускается изобретение новых формул, вдохновенная импровизация, он все равно чтит предустановленный

¹ Об этой этимологии напоминает Жорж Блен: Georges Blin, *La Croibleuse de blé*, Paris, Corti, 1968. У Гомера просеиванием занимается «белокурая Деметра» («Илиада», V, 501).

код — все опирается на Сказанное Раньше, и ничто не должно идти с ним вразрез. Обряд одновременно и осуществляет предписание и устанавливает его на будущее время.

Есть, однако, один вид обряда, где допускается непредвиденный результат, — это ритуал состязания (*agôn, certamen*). Одновременно он представляет собой игру. В нем нужны арбитры, обязанность которых констатировать победу. Работа арбитра относительно проста, если нужно определить результат физических усилий (я имею в виду великие игры Греции). Ну, а если перед ним музыканты или певцы? Тут предпочтение должно отдаваться исходя из удовольствия. Теперь представим себе — в совсем ином регистре, чем ритуальное повторение, без всякого соперничества с религиозным обрядом, — что человек, оперирующий языком, в порядке игры вступает в состязание с чьим-то чужим голосом. Коль скоро брошен вызов, коль скоро выбор между двумя конкурирующими певцами или музыкантами должен быть определен испытанием, ситуация становится совсем иной: кто-то должен выиграть, а кто-то проиграть. Кому отдать первенство, решает арбитр — единоличный или коллективный.

Миф, который я сочиняю, может быть подкреплён мифом, рассказанным мифографами древности. Это предание говорит об опасности, которая подстерегает неосмотрительно бросающего вызов сильнейшему. Афина (см. Аполлдор, I) выбросила флейту, на которой не могла играть, не искажая черт своего лица. Флейтой завладел Марсий и заиграл на ней так хорошо, что вздумал превзойти Аполлона, игравшего на лире. Было условлено, что победитель поступит с побежденным так, как захочет. Аполлон одолел своего соперника, и наказание побежденного было жестоким.

Однако состязание бывает не только между божествами неравной силы. Греческое соперничество-агон, будь то в телесных упражнениях или в пении, — это, по-видимому, точка перехода от сакрального к профанному. Профанное состязание происходит между людьми и человеком же судится: например, состязаются два пастуха, а третий — арбитр — слушает их. Или же спор решается просто тем, что побежденный соперник сам признает превосходство другого (Феокрит, «Тирсис»). Стоит кому-то из слушателей, у которого спросили его мнение, выразить предпочтение одной или другой из противоборствующих сторон — и вот уже начался первый этап истории критики. В третьей эклоге Вергилия это решение обозначается особым знаком: это подарок (кубок или животное из стада),

который обещан судьей и тем самым отделяет победителя от побежденного. Кому достанется обещанное вознаграждение и признание? Это и есть первый жест критика.

При агоническом соперничестве свободная выдумка конкурентов вызывает к свободному решению слушателей. Слушатель или группа слушателей должны принять решение о превосходстве одного из соперников, о продемонстрированной им высшей способности, о его близости к совершенству, о произведенном им удовольствии или поучении. Как действует эта функция арбитра, видно в произведении, которое, на мой взгляд, лучше всех вообразимых картин агонического соперничества, — в «Лягушках» Аристофана. Этот в высшей степени эмблематичный пример все время вспоминается мне среди сегодняшних дискуссий.

Сюжетная канва «Лягушек» строится на одном вопросе: кто из двух покойных поэтов — Эсхил или Еврипид — займет высший престол в преисподней и окажется достойнейшим того, чтобы Дионис вывел его обратно на землю. Для обоих ставкой является вторая земная жизнь, подобная жизни произведений после смерти своего автора. Возвращение на землю связано с определенной политической целью, так как арбитр Дионис призван определить, кто из двоих лучше сумеет помочь афинянам в тяжелый момент их конфликта со Спартой. Итак, вопрос о литературном бессмертии оказывается тесно связанным с вопросом о сохранении морального духа в государстве. В этой части комедии нам и показывают спор двух трагиков — посмертный агон. Сам Аристофан высказывается в пользу Эскила: его устами он говорит, что поэзия Эскила не умерла вместе с ним, тогда как поэзия Еврипида сошла в могилу вместе с автором (ст. 868—869). Итак, решение, которое нужно принять, — это решение о жизни и смерти.

Для решения спора устраивается комическое испытание на весах: оказывается, стихи Эскила весят больше, чем стихи Еврипида. В этом есть известная ирония по адресу Эскила, так как перевес неизбежно дают сочиненные им длинные сложные слова — стоит бросить их на чашу, как они сразу заставляют склониться стрелку весов.

Весы — эмблема объективного правосудия: в иконографической традиции аллегорические весы держит в руке Фемида, богиня правосудия. Аристофан же комически показывает на сцене настоящие, материальные весы. Но может ли таким образом приниматься критическое решение? Все ведь знают, что весов для слов не существует и стихотворные слова невозможно взвешивать, «как козий сыр» (ст. 1369). Шутовской инструментарий, используемый Аристофаном, кое-чем напоминает технические

приемы, применяемые ныне для анализа языка: «Они линейки вынесут и гири слов, И слитки изречений [...] рычаги и клинья» (ст. 799—801). Разумеется, сам Аристофан ни минуты не верит в такое объективное взвешивание. В его комедии весы и прочие инструменты появляются лишь для того, чтобы не давать свободы рук дурным арбитрам. В преисподней слишком много дурных арбитров, всяческих мошенников (ραπουγγοί, ст. 781). Если решение будет зависеть от них, то они сделают неверный выбор, подобно народу при голосовании. В конечном счете в спор вмешивается сам Дионис и принимает окончательное решение: «Эсхилу я победу присудил» (ст. 1473)¹. Об этом первичном жесте, о мотивах выбора, о критериях, которые при этом можно применять, написана целая литература второго порядка.

Теперь сделаем еще один шаг, который подведет нас ко второму аспекту критики. Представим себе те песни, которые были спасены от забвения благодаря выбору арбитров и предпочтению большинства слушателей; представим себе, что их записали, поют вновь и вновь, преподают молодежи². И вот с течением веков, при использовании разных копий (разных «традиций»), в них начали вноситься добавления, возникли несовпадающие версии, некоторые слова устарели, некоторые языковые обычаи изменились, некоторые местности стали называться по-другому. Предположим также, что с целью сохранения наилучшего текста были созданы библиотеки, за дело взялись грамматисты. Возникает новый критический жест — филологический жест *восстановления*. Слова «восстановить» [restituer], «восстановление» в старину были очень в ходу, и Словарь Академии 1740 года давал им следующие дефиниции: «У литераторов говорится *восстановить текст или отрывок такого-либо автора*, то есть воссоздать его, вновь сделать таким, как должно [...] *Сие восстановление удачно*. В таком случае слово означает Воссоздание». Целью критики опять-таки является сделать выбор, но заключается он в том, чтобы выделить верное чтение (в техническом смысле слова — «вариант текста», la leçon) и отбросить или по крайней мере пометить как сомнительное все то, что кажется позднейшим добавлением, воссоздать исходную

¹ [Русский перевод «Лягушек» цитируется по изд.: Аристофан, *Комедии*, т. 2, М., Искусство, 1983, с. 322, 294—295, 327.]

² О роли грамматистов и критиков в античной педагогике см.: H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, 3^{ème} éd., Paris, p. 223—235; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968; о филологии в ранней новоевропейской культуре см.: Anthony T. Grafton, *Defenders of the Text, 1450—1800*, Harvard, 1991; *Les origines tragiques de l'érudition*, trad. P.-A. Fabre, Paris, 1998.

форму слов, искаженных из-за непонимания переписчиками. Восстановление имеет задачей воссоздать цельность текста, вернуть его в исходное состояние, как он был сформулирован автором. Поэтому первая обязанность критика — выяснить историю текста¹. Должным образом выправленный, снабженный пояснениями текст может стать предметом так называемого «критического издания». Эмблематической фигурой такой восстановительной критики является Аристарх Самофракийский (ок. 217—145 до н. э.), живший в Александрии и считающийся основателем филологии. Его имя связано с поисками «подлинного Гомера». Редактура сделалась настоящим искусством — экдотикой. Эта отрасль критики — глоссы, схолии, поправки в тексте — служила местом острейших споров и соперничества. Видеть в них не более чем буквоедскую полемику — значит обращать внимание лишь на внешнюю сторону дела. В них была важная задача: ведь приемы отбора, применявшиеся для восстановления древних произведений, тем самым давали и право *дисквалификации* [destitution] всего признанного «сомнительным». Тем самым критическое суждение получало власть отменять и отвергать, и эта власть стремилась расширяться. Отныне великие тексты прошлого уже не были образцами, знаменующими собой Истину. Под взглядом независимого знания они превратились в свидетельство развития человеческого ума, передовым выражением которого объявляла себя сама критическая мысль в своей актуальной деятельности. Такая дисквалифицирующая критика не только отбрасывает интерполированные фрагменты текста, но трактует как интерполяцию и всю в целом сложившуюся систему авторитетов, все высшее достоинство образцовых и священных писаний. Уже в семнадцатом веке такая эрудиция породила вольнодумство «ученых либертинцев». Здесь перед нами вновь, уже в иной ситуации, тот потенциал отказа (негативности), который изначально содержится в акте выбора.

Сознательной дисквалификацией занимались только особо дерзкие или отчаянные. Главная же сила дисквалификации — время. Время разъедает авторитеты в незаметном процессе забвения и нововведения.

¹ Образцовым примером могут служить слова Ришара Симона, который писал в начале своей «Критической истории Ветхого Завета»: «...невозможно понять в совершенстве Священное Писание, если не знать предварительно тех разных состояний, в которых находился Текст сего Писания в разное время и в разных местах, если не выяснить в точности всех изменений, с ним происходивших» (Richard Simon, *Histoire critique de l'Ancien Testament*, nouvelle éd., Amsterdam, 1685). Критика вовсе не отказывается от исторической перспективы.

Труд восстановления долго оставался первостепенно важным. С какой же целью проводились все эти разделы между подлинным и неподлинным? В эпоху Возрождения, с появлением книгопечатания, возникла и необходимость делать выбор между версиями, в которых дошли до нас «писания» (сакральные или профанные), уже освященные традицией. Требовалось яснее понять их предписания и примеры, дабы лучше им следовать. При необходимости их приходилось переводить, то есть истолковывать. Этим предполагалось, что первоначальный выбор в полной мере сохраняет свою силу, что великие «канонические» или «классические» произведения по-прежнему обладают *авторитетом* — эстетическим, моральным, религиозным; они были окружены такой заботой именно потому, что по-прежнему считались предназначенными для услаждения, поучения, религиозной веры или же для того, чтобы служить образцами новым произведениям, верно им подражающим. Критика была нужна в целях очищения сочинения, чтобы в печати увековечивалось только лишь авторское намерение. Гуманизм эпохи Возрождения подтвердил тот выбор, благодаря которому традиция донесла до нас тексты Гомера, Вергилия, Цицерона и т. д., а главное, тот не подлежащий пересмотру выбор, которым были составлены священные тексты Библии и Нового Завета. Чтобы эти писания и дальше имели свой авторитет, их требовалось сохранять удобопонятными, несмотря на неизбежные изменения в языке; а главное, требовалось поддерживать их учительную функцию, несмотря на эволюцию нравственных норм.

Так для поддержания авторитета текстов потребовалось не только восстанавливать первоначальный смысл слов (чем занимается филология), но и приписывать этим словам двойной, тройной или четверной смысл. Стоики предложили аллегорическое прочтение Гомера, чтобы поддержать его авторитет после исчезновения аристократического общества, которому соответствовал его буквальный смысл. Так же случилось и со Священным писанием. Новые моральные требования заставляли при ортодоксальном прочтении текста пользоваться его фигуральной интерпретацией. Это было сформулировано в эпоху каролингского Возрождения Храбаном Мавром: «Знай же: все то, что в божественном слове не отвечает благородству нравов или истине веры, говорится фигурально»¹.

¹ «Quidquid in sermone divino neque ad morum honestatem neque ad fidei veritatem proprie referri potest, figuratum esse cognoscas». По поводу аллегории и четверного смысла Писания отсылаю к работам: Н. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, § 895—901; Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, 1958, и *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal — Paris, 1970; Н. de Lubac, *Exégèse médiévale*, 4 vol., Paris, 1959.

Как и грамматическая критика, эта расшифровка фигур не ограничилась лучшим пониманием буквального смысла (*historia*); ей понадобилось уловить несколько других, поддерживаемых им смыслов — относящийся к Христу и церкви (*allegoria*), относящийся к целям, к которым должно стремиться (*tropologia*), и указывающий на последние, эсхатологические реальности (*anagogè*). На словах, чей буквальный смысл порой ущербен или даже возмутителен, толкователь зиждет часть великого собора. Обращаясь к другим *местам* Писания, он строит систему отношений, которая вся в целом соответствует догмату. Но такое строительство, умножающее означаемые слов, может сопровождаться и попытками выявить в тексте исходное, первоначальное намерение, «авторскую мысль». Эти поиски начинаются со страхом и трепетом, ведь речь идет о воле Бога. Если же тексты были придуманы людьми, то целью исследования становится уловить мысль или чувство, которые произвели их на свет. Исследование становится психологическим. Уже при первой своей формулировке герменевтика, стремясь оживить филологическую эрудицию, ставит себе такую цель, которая приложима как к священному тексту, так и к классическим произведениям: «Герменевтика учит понимать и разъяснять чужие мысли по их знакам. Такое понимание происходит тогда, когда в душе читателя образы и чувства пробуждаются в том же порядке и связи, в каких они возникли в душе автора»¹. Понять — значит осветить интенцию, которая проявилась в тексте, и герменевтика, искусство читать знаки, должна уловить эту интенцию в самый момент ее проявления, на самом пороге зарождения текста. Соответственно для полного восстановления текста требуются история слов, знание фигур, психологическая догадка.

Сделаем теперь последний шаг на нашем пути. На этом этапе интерпретируемые тексты перестают быть носителями авторитета и становятся просто объектами знания или предпочтения, безразличного к их былому священному статусу. Они больше не диктуют нам непререкаемого закона, не указывают пути к Спасению, не являются абсолютным образом и светочем Красоты. Важнее другое — тот смысл, который интерпретатор пытается в них раскрыть, в меру своего личного ума и вкуса, рассуждения и чувства. Это важнейший поворот, ибо отныне критика уже не работает для восстановления ранее учрежденных авторитетов, а сама обретает *учредительную* власть. При этом филологическая и интерпретативная пронизательность образует подготовительный момент,

¹ F. A. Wolf, *Encyclopädie der Philologie*, hrsg. von S. M. Sockmann, Leipzig, 1831.

первый этап, на котором осуществляет себя суверенность автономного сознания. В этот предполагаемый третий период (его начало можно датировать эпохой Просвещения) критика выступает от имени своего собственного авторитета — будь то авторитет науки или чувства, — и теперь уже она забирает себе часть собственно творческой, созидательной силы. Как и в первый период, она судит и отбирает, но делает это в форме собственного творчества, не ограничиваясь более ролью арбитра.

III. Три разновидности критики?

Эти спекулятивные рассуждения имеют смысл лишь при условии, что будут применены к истории общества и культуры. Здесь вновь полезным окажется взгляд назад.

Альбер Тибодэ в своей умной и блестяще написанной книге «Физиология критики» (1930) различал критику спонтанную, критику профессиональную и критику мастеров¹. По его мысли, все три разновидности зародились в начале девятнадцатого века. В этот момент тексты, завещанные традицией, перестали быть носителями бесспорного авторитета; критика могла об этом жалеть, но теперь ей приходилось судить совершенно независимо. Но здесь нетрудно различить и некоторые из жестов, которые я изложил выше, в большом времени гипотетической истории. Спонтанная критика, берущая начало скорее из светской беседы, чем из углубленного чтения, осуществляет сортировку и отбор посредством газетных статей, определяя победителей в игре. Профессиональная, профессорская критика «читает, чтобы знать, и знает, чтобы упорядочивать» (с. 90); она восстанавливает тексты, с тем чтобы группировать и преподавать их. Критика же мастеров — эта критика, которой занимаются сами писатели (Гюго, Бодлер, Малларме, Валери), когда они высказываются о «гении, жанре, Книге» (с. 130). Тибодэ не останавливается подробно на вопросе об этих трех частях критики и на связанных с ним мыслях о суждении и вкусе. В конце, говоря о «созидании в критике», он рассматривает условия, при которых критика может стать творческой. Не так ли было у Монтеня? у Фенелона? Тибодэ даже допускает, что в критике может найти себе применение дар художественного вымысла — это нечто большее, чем способность проникать в душевный мир

¹ Нынешний читатель может удивиться, зачем нужно было Тибодэ на всем протяжении своего труда полемизировать с идеями Фердинанда Брюнетьера. Но так уж повелось в критике — опорой для нее почти всегда становится сведение счетов с критикой прежней.

писателя или эпохи. «Да, настоящая критика следует за творческим процессом людей, произведений, веков и литератур; но она и применяет при этом энергию и оригинальность своего собственного творческого процесса. Создавая свои редкие шедевры, она ведет себя по отношению к литературной реальности так же, как романист по отношению к реальности социально-нравственной. Конечно, она изучает людей — но рассматривая и трактуя их как природу; критика прибавляется к ним, как человек прибавляется к природе, — homo additus naturæ, criticus additus literis»¹ (с. 211). За этим следует похвала романтической душе — совсем не в том регистре, каким воспользовался немногим позже Альбер Беген в «Романтической душе и сновидении», а в смысле очень близком к тому идеалу критики, который скоро сформулирует Жорж Пуле: «Глубинный порыв критики совпадает с глубинным порывом французского романтизма, но в общеевропейском смысле слова романтизм: это симпатия со всеми формами религиозной, исторической, этнической, эстетической жизни и деятельности, стремление заново пережить их самобытное движение, с тем чтобы извлечь из них не внешние, условно-практические знаки, а музыкальные фразы, выражающие их сущность» (с. 228). Симпатия неотделима от дружеских отношений между автором и читателем: «Дружба и творчество становятся критикой, когда отношения между читателем и автором выливаются в диалог, когда книга говорит, а ей отвечают на ее языке» (с. 232). Имеет ли такая конструкция критики шансы на успех? Отвечая произведению на его языке, не рискует ли критика стать его парафразой, слишком покорным эхом? Недаром сегодня мы поохладили такого рода дружбу, вновь создали в критике дистанцию, подозрительность, позволяющие находить у писателя моменты слепоты, непонимания себя, бессознательной измены самому себе. Собственно, Тибоду и не задерживается на этом образе доверительного диалога. В поисках примера творческой критики он поднимается очень высоко:

Критика в полном смысле творческая, которая опирается даже на совершеннейшее само по себе произведение лишь затем, чтобы вывернуть его наизнанку, одолеть и оплодотворить, представить в странном свете, сделать отправным пунктом нового гениального творения, которое тем не менее остается всецело включенным в состав критики, — такая критика была реализована по крайней мере однажды, у Платона в «Федре».

Что такое «Федр»? Литературная критика речи Лисия, которую воспроизводит Платон. [...] Сократ, раскритиковав эту речь, произносит ее заново, и пусть его собственная речь и не выше Лисиевой, все же она ей не уступа-

¹ [«Человек прибавляется к природе, а критик — к литературе» (лат.).]

ет. [...] И та и другая речь располагается в одном и том же плане. Но Со-крат, получив предупредительный знак от своего демона, произносит еще и третью речь, переходя в иной, новый план. [...] С одной стороны, вспо-минив, что Любовь — это божество, а они с Лисием говорили о ней лишь по-человечески, он переходит в божественный план. С другой стороны, он переходит из плана риторики в план диалектики, а из плана диалекти-ки — в план философского мифа, выше которого уже нет ничего (с. 238).

Словно боясь, что все уже ждут этой оговорки, Тибоду поправляется: со времен Платона такой критики больше не было и, может статься, и не будет... И все же, при всех оговорках, идея перехода критика из одного плана в другой кажется мне заслуживающей памяти. А равно и бегло брошенное замечание, что «литературная критика — это философия ли-тературы», тогда как «философия — это критика сведений, которые мы получаем от наших чувств и разума» (с. 240).

Эти догадки Тибоду, высказанные в лекциях, которые он читал вско-ре после Первой мировой войны и опубликовал в 1930 году, оказались прозорливыми. Прозорливой была и намеченная им в общих чертах со-циология, устанавливавшая связи между профессиональной, универси-тетской критикой и политическими конфликтами во Франции XIX века¹. Задаваясь аналогичными вопросами по поводу недавних методологиче-ских дискуссий, нам следовало бы принять во внимание ряд фактов об-щественного развития. Должно быть, так и сделают историки. Вероятно, они скажут нам, что расширение студенческой аудитории, ее неподго-товленность, состязание новых преподавателей в борьбе за академиче-ский статус — все это в литературной области способствовало широкому выдвиганию новых идей, взятых из современных гуманитарных наук (социологии, психологии, лингвистики, семиологии, антропологии). Действительно, возрос спрос на приемы, которые, независимо от прие-мов «традиционной» истории или же в дополнение к ним, сближали бы исследовательские методы литературоведения (понимаемые как техни-ческие приемы) с методами научными. Безличность и принудительность позитивных методов одновременно удовлетворяют и потребности пре-подавателя в авторитете, и ощущаемой студентом потребности быстрее приобрести знания и умения, которые позволяют ему получить профес-сиональную квалификацию.

¹ Дальнейшее развитие этой истории см. в работах: Antoine Compagnon, *La troisième République des lettres de Flaubert à Proust*, Paris, 1983; *Le Démon de la Théorie: Littérature et sens commun*, Paris, 1998.

Тем не менее между старыми дисциплинами (расцениваемыми как слишком робкие) и новаторскими методологическими проектами, сулящими бóльшую строгость языка интерпретации, сохраняется обширная ничейная полоса. Это пространство может нам пригодиться – ведь нужно оставить место и для беспокойства и сомнения. Беспокойство необходимо, ибо критика, если только она бездумно не принимает убаюкивающий авторитет какой-либо новой «школы», имеет все основания задумываться о своих целях и об оправданности своих приемов. Она не вправе исключать себя самое из той работы сомнения, которая составляет ее глубинную суть. Прежде чем приступить к какому-либо обобщению и преподаванию знаний, писатель, избравший своим занятием критику, должен познать мир частных — углубиться в отдельные произведения, даже потеряться в них, то отдаляясь, то возвращаясь к ним. Он должен переходить от книги к книге, сравнивать между собой книги, картины, фильмы, оперы, повинувшись влечению, которое они в нем вызывают. Он должен внимательно, а не бегло рассматривать и все то, что обыкновенно, в том числе и сегодня, не включают в мир культуры. Он должен бродить бесцельно, ожидая, пока созреет задача, которую уже не захочется оставить. Долгое ученичество, нерешительность в выборе, хаотическое чтение, желание самому писать литературные произведения — все эти средства позволяют уравновесить опасности, связанные с техницизмом профессиональной критики, который способен во мгновение ока превратить невежду в безупречного специалиста.

Следует помнить, что каждый точный метод стабилизирует собой некоторый план, которому он адекватно соответствует. Чем более специфическим будет его язык, тем более предопределенными окажутся и факты, которые он улавливает, и способ их упорядочения. Он будет иметь дело с отношениями однородности и конгруэнтности. Как только исследователь определит свой угол зрения, он уже редко находит что-либо непохожее на цель своих поисков, что не ложится само собой в рамки языка, уже готового для его описания. Любой специфический метод определяет собой, так сказать, некий срез в произведении, выделяет тонкий слой из того целого, которое образуется из произведения вместе с рядом окружающих его элементов (художественных, социальных, экономических и т. д.). Преимущество хорошего метода — в том, что он позволяет разделять, различать и располагать по порядку разные уровни реальности, которые он выявляет, конструирует и предлагает к рассмотрению. Конечно, в любом хорошем методе предполагаются и переменные величины, но их число должно быть ограниченным. Метод хороши

не только тем, что открывает новые возможности прочтения, но и в том, что полагает ему пределы. Коль скоро мы позаботились об ограничении исследовательского поля, нет уже ничего невозможного в том, чтобы добиться точных результатов. Однако, выделяя для исследования некоторый «уровень», мы обрекаем себя на абстракцию. Оставаться в этих рамках — значит забывать обо всем остальном, застывая в кругу тех истин, которые дает нам — небескорыстно — тот или иной *определенный* методологический выбор.

IV. Следы

Мне, однако, трудно принять неподвижность как плату за достоверность тех ответов, которые дает мне срез реальности, выделенный тем или иным определенным методом. Понятие, которым я дорожу более всего, — это понятие критического пути. Но я чувствую, что должен дать некоторые пояснения по этому поводу.

С идеей пути всегда ассоциируются образы отправной точки и цели. Притягательность этих образов велика, но их позволительно подвергнуть сомнению, не отвергая при этом само понятие пути. В самом деле, где начинаются замыслы писателя? Где завершается его труд? Большинство великих книг не имеет ни начала, ни конца. А критик — тоже писатель, и те же самые вопросы встают и в применении к нему. Мы слишком поздно стали бы датировать начало критического опыта, если бы считали его первичным актом выбор некоторого метода среди техник, разложенных на витрине. Первичным является вслушивание, вчитывание, которым в какой-то степени предшествуют молва, слава, косвенные отражения того или иного произведения. Почти каждому слову, каждой части фразы, которые мы читаем в первый раз, лишь только уловлен их первый видимый смысл, соответствует беглый и неуловимый жест одобрения. Но дальше, за этим мгновенным признанием, следует вторая странность. Распознанное нами слово или фраза — перед нами, на книжной странице, противостоит нам. И вот на смену беглому пониманию приходят удивление, неуверенность, волнение, неприятие. Тут-то и начинается, буквально у нас на глазах, весь дальнейший путь текста: мы следуем течению дискурса, повествования, аргументации. Из этого возникает движение. Наше внимание, однажды возбужденное, худо-бедно следует за словами на странице. (А ведь на странице, как и на стене или на тумбе для афиш, есть и слова, лишённые движения или же обладающие движением иного рода.) Путь критики начинается лишь в зависимости от

собственной динамики того, что зафиксировано или развернуто перед нами. Мы различили в нем некий сигнал, нас предупредили о нем другие читатели, наше любопытство обострилось. И вот мы снова возвращаемся к этой фразе. Пытаемся вычитать в ней что-то большее. Как можно лучше отозваться на полученный сигнал.

Конечно, работа критика вполне может ограничиться применением какой-либо одной предустановленной программы. Но лучше, если она будет похожа на странствия «плывущих, чтоб плыть»¹, не ведая, куда заведет их паломничество. Надо стараться переходить от одного методологического плана к другому, даже если специальные знания и личное пристрастие предрасполагают нас к одному из них. А вот это-то перемещение уже не регулируется никаким строгим методом. Здесь очень большую роль играет свободный выбор, хоть и избегающий бесцеремонного произвола. В моем понимании этот не-метод связан с идеей сопряжения разных методологических императивов: нет смысла отвергать те из них, которые уже давно связаны с описанной выше задачей филологического «восстановления» (выбор и выверка текста, выяснение смысла слов в историческом контексте, обсуждение «вариантов», порой и черновых, и т. д.), нет смысла пренебрегать и приемами стиля, личными, историческими и интеллектуальными обстоятельствами, фактами социальной или душевной жизни автора, насколько мы умеем сегодня их анализировать.

Работа, о которой сказано выше, может произвести впечатление, будто критика, ведя свое наблюдение в разных планах, ограничивается накоплением констатаций. На самом деле тщательный перечень, пусть даже и многоаспектный, занимающий много времени, — это еще лишь статический момент, предварительный этап. Ибо путь, который я пытаюсь здесь схематически обрисовать, образуется прежде всего рядом изменений, варьирующих отношение между читателем и произведением. По мере того как наше прочтение становится точнее и полнее, появляются и предпосылки к началу независимого, ничем не связанного размышления, которое читатель начинает по своей собственной инициативе. Раньше он расшифровывал текст — теперь он задает ему вопросы. Это вопросы живого и мыслящего человека собеседнику, который бросил ему вызов. Перед читателем — такие сложные *объекты*, как текст, «произведение» или даже просто документ. Отделился ли он от них? Отошел ли

¹ [Ш. Бодлер, «Плаванье» (перевод М. Цветаевой).]

на некоторую дистанцию от произведения? В некотором смысле — да, поскольку не остановился на первоначальном покорном одобрении. Но это дистанцирование вместе с тем и необходимое условие того, чтобы читаемая страница или книга обрели четкий контур и плотность, чтобы у нас с ними могла состояться другая, более глубокая встреча. И каким же теперь должен быть ответ читателя? Какой новый жест старается он теперь осуществить? Наступает время «критическому сознанию» (любимое выражение Жоржа Пуле) точнее выработать свой замысел и пойти дальше в ту сторону, куда влечет его интерес. Теперь, задавшись таким вопросом, читатель может зафиксировать свое внимание на том, что я ради удобства именую здесь «произведением». Но он может и отдалиться от него, заняться осмотром окружающего контекста или же вообще обратить свой интерес в совсем иную сторону. Он может то выражать свое восхищение (или, напротив, несогласие), то мечтать о другом произведении, которое он написал бы сам, затевать свои поиски утраченного времени. Он может взяться за разбор стихотворения, пьесы, романа, чтобы они сделались общим достоянием некоторой общности, развитию которой он содействует. Или же руководствоваться стремлением выяснить человеческий удел в современном мире. Если читатель будет следовать своей дорогой, то в какой-то важнейший момент она пересечется с путем произведения. Быть может, писать в форме эссе, философского размышления, даже романа — лучше, чем труд собственно литературной критики. Здесь можно свободно выбирать, но какой бы выбор ни был сделан, при пересечении двух траекторий может родиться вспышка света.

V. О желанном отношении

Продолжая ту гипотетическую историю, что я начал набрасывать в начале, буду и впредь сохранять на сцене Я, который не совсем я сам.

Так вот, отношение — это целая история! Мне ясно это, когда я окликаю друга, а тот проходит мимо меня, не узнавая. Мне ясно это, когда я, стремясь сохранить тайну, говорю о чем-то другом. Поэтому мне нетрудно понять, что бывают и писатели, которые меня окликают, — это писатели-ораторы. А бывают и такие тексты, за которыми скрывается некто (мужчина, женщина), кто не хочет целиком «выдавать себя», но все-таки пожелал, чтобы его читали. Парадокс большинства литературных произведений — в том, что они представляют собой, с одной стороны, праздник языка (то есть освежение отношения), а с другой стороны, и порой в одно и то же время, могут быть прекращением этого отноше-

ния. Кто-то захотел, чтобы я обратил на него (на нее) внимание, и я соглашаюсь обратить внимание. Или наоборот: кто-то счел себя менее важным, чем слова, которые ему удалось сложить, и тогда я сначала буду слушать одни лишь слова, не примешивая к ним автора. (Малларме писал более столетия назад: «Чистое творение предполагает, что говорящий исчезает поэт, словам, сшибкой неравенства своего призванным, уступая инициативу...»¹)

По мере развертывания воспринимаемой в произведении речи во мне осуществляется работа. Я знаю это с непосредственной достоверностью: ее контуры приблизительно обозначаются моими чувствами, моими представлениями. Всякое последующее описание должно учитывать этот первичный факт, стремясь внести в него как можно больше ясности. Здесь, пожалуй, следует развеять одно недоразумение. Разумеется, произведение — пусть даже оно и подвижно, не вполне зафиксировано — обладает материальной плотностью; оно пребывает само в себе, оно существует и без меня. Но, как подчеркивал Жорж Пуле, оно требует от меня идентификации; также и феноменологи и лингвисты (Ингарден, Мукаржовский) говорили, что оно получает свое существование, будучи актуализировано в сознании воспринимающего.

Пока я не прочел произведение, оно представляет собой лишь оцененную вещь. Так почему бы не вернуться, хотя бы на время, к этому его состоянию *вещи*, то есть ко множеству объективных знаков, из которых оно состоит? Я знаю, что найду в них материальное подтверждение своих ощущений, волнений, беспокойств, пережитых во время чтения. Чтобы лучше понять, что пробуждало во мне то или иное чувство, я попытаюсь определить обусловившие его объективные структуры. Для этого нужно не отрицать свое «впечатление», но вынести его за скобки, а систему знаков, чью силу я испытал на себе, решительно трактовать как объект. Эти знаки чаровали меня, в них было заложено движение, которое осуществилось во мне; и, отнюдь не отрицая их очарования, отнюдь не забывая о первой встрече с ними, я стараюсь отдать им должное, прояснить их в моей собственной мысли, а сделать это сколько-нибудь удачно я могу лишь при том условии, что буду связывать их первичную притягательность (которую я принимал за их смысл) с ее словесным субстратом, формальным источником.

¹ [С. Малларме, *Сочинения в стихах и прозе*, М., Радуга, 1995, с. 337—339.]

Здесь начинается «имманентное» изучение объективных характеристик текста — его композиции, лексики, стиля, образов, чувственных характеристик (прежде всего, разумеется, звуковых, но и вообще всего клубка чувственных ощущений). Я вступаю в сложную систему внутренних отношений и как можно точнее распознаю ее устройство и правила. Требуется специальное усилие, чтобы продемонстрировать взаимозависимость между эффектами и средствами. Обращаясь к объективной стороне произведения, я вижу, что там нет такой мелкой детали, такой частной и второстепенной составляющей, которая бы не способствовала образованию становящегося целого. Значимые соответствия, контрасты или гомологии обнаруживаются не только между значениями одного уровня (стилистическими, композиционными, звуковыми фактами), но и между значениями разных уровней (синтаксис фразы может оказаться отражением целого блока мысли). Весь комплекс этих корреляций можно метафорически назвать организмом или, более строго, структурой, системой. (Как известно, бывают системы связные и рассеянные.) Бесмысленно пытаться различать в произведении «объективную» и «субъективную» стороны, «форму» и «содержание». Форма — не внешнее одеяние «содержания», не видимость, за которой скрывается более ценная реальность. Ведь реальность мысли заключается в ее явленности; письмо представляет собой не сомнительное опосредование внутреннего опыта, оно само и есть опыт. Тем самым такого рода приемлющий подход помогает преодолеть бесплодную антиномию: он позволяет нам разглядеть смысл в его воплощенности, а «объективный» материал — в его «духовной» значимости. Он запрещает нам уходить от *реализованного* произведения и искать по ту сторону его психологический опыт. (Опытные психоаналитики никогда не выходят из пространства текста.) Занимаясь по-прежнему самодостаточной, казалось бы, системой произведения, я угадываю за ней бесконечные возможности, порождаемые игрой ее внутренних соотношений. Я понимаю, что обобщение частных замеров, делаемых в произведении, никогда не может завершиться. Как же привести в движение это роение, вызванное прерывистым рядом моих восприятий и наблюдений? Какую дорогу избрать? Может быть, ту, что ведет назад к воспоминанию (вымыслу) о простом и простодушном соприкосновении с произведением, к теперь уже лучше познанной простоте *этого* конкретного произведения, к его конечности и к пространству, которое все-таки открывается за ним. Я, конечно, имею в виду поэзию, которая так на многое указывает вне себя самой, хотя сама и не улавливает все это, не обладает властью это уловить. Я, конечно, имею в

виду и то, чем был говорящий или поющий голос в былые времена — очень давно, когда письменные знаки еще не начали наноситься на прочную основу.

VI. Согласия и несогласия

Однако же мне следует рассмотреть, более скромно, и все то, что существует рядом с *этим* конкретным произведением, даже рядом с областью литературы. Ибо я вижу, что произведение образует особый мир в рамках другого, большего мира, что оно утверждает себя не только наряду с другими литературными произведениями, но и наряду с другими реальностями и институциями, которые обладают символической силой, но не носят литературного характера: таковы обычаи и законы, господство и зависимость, отношения между полами. Я очень скоро обнаруживаю, сколь многое в этом произведении соотносится — имплицитно или эксплицитно, позитивно или негативно — с внешним миром.

Каково же это соотношение с внешним миром? Бывает, что произведение, этот мир в мире, предстает мне как микрокосм, выражающий собой то место и тот момент в цивилизации, где он родился. То есть отношения, замеченные мною внутри произведения, в точности воспроизводятся и вне его, в большом мире, по отношению к которому само оно является лишь составным элементом или же, как я подозреваю, отражением. Это дает мне уверенность, что внутренний закон произведения вкратце, символически являет мне общий закон того общества, в котором оно было создано. Срачивая произведение с его контекстом, я получаю вокруг него широкую сеть отношений, которые его одушевляют. Мне говорят, что глубинный смысл произведения отсылает к «стилю эпохи», который в свою очередь может быть связан со «способом производства», с правилами отношений между людьми и т. д. В некоторых, наиболее радикальных своих проявлениях такого рода структурализм, избегая детерминистских гипотез, считает произведение однородным своей среде и эпохе, стремится выяснить некий «логос», общий для всех проявлений данной культуры и данного общества в данный момент. Тогда я вспоминаю о возражениях Сартра: таким образом получает развитие позитивизм, только без каузальности, который стремится заменить каузальное объяснение точным описанием, — описание ищет себе опору то в формалистической кодификации, то в феноменологии. Подобный метод по праву ожидает полного успеха всякий раз, когда имеет дело со стабильными, почти неподвижными культурами, между всеми элементами которых существуют консенсусные функциональные отношения, спо-

собствующие фиксации и увековечению достигнутого культурного равновесия. Иначе говоря, радикальный структурализм вполне адекватно подходит лишь к такой литературе, которая представляет собой регулярную игру в регулярном обществе; не удивительно, что самых удовлетворительных своих результатов структурализм достиг при анализе первобытных мифов и народных сказок. Мысль, которая контекстуализирует преобладающие в обществе факты культуры и системы власти, привязана к тому, что предвидимо; как только какой-то элемент нарушает равновесие, она сбивается с пути. Конечно, чтобы оценить размах такого нарушения, нужно знать природу самого нарушенного равновесия, и структурализм способен оказать нам неоценимую услугу, начертив диаграмму того порядка, который не сумел предохранить себя от перемен. Как только философия присваивает себе право задумываться об обоснованности институций и традиций (даже не оспаривая их), как только поэтическая речь, не сводясь более к одной лишь игре по заданным правилам, перестает служить закланием против трансгрессии и сама становится трансгрессивной, в культуре возникает историческое измерение, объяснение которого плохо дается структурализму в широком смысле слова. Как же примирить между собой структуру и историю? Выдвигалась идея «генетического структурализма» (Л. Гольдман). Но еще предстоит доказать, что из этого не получится просто схематизация истории и стремление логическим путем выводить реальные факты, вопреки давним уже предостережениям самой логики.

Старинная нормативная критика, определявшая *genera dicendi*¹, поэтические жанры, фигуры и размеры, силилась удерживать литературу под властью правил. Но ведь закон, по словам апостола, предполагает прегрешение и осуждение греха. Добавлю, что провозглашенный тем же апостолом императив веры независимо от закона также предполагает соблазн противоположного поведения — это такой дьявольский вызов, с которым литература уже давно в согласии.

Излишне напоминать, что во многих великих произведениях Нового времени (начиная по крайней мере с эпохи Возрождения) соотношение с миром заявлено лишь в форме отказа, насмешки, оспаривания. Такой отказ нередко прикрывался стилистическими ухищрениями — в силу строгого надзора за всем, что касалась вероисповедных догматов и общественной нравственности. История литературы не раз задавалась вопросом о непочтительности или же конформизме тех или иных книг, о при-

¹ [Рода речи (лат.).]

чинах, по которым их осуждали, или же о масках, благодаря которым им удавалось обмануть цензуру. О непозволительности высказываемых автором мнений можно судить не только по документам полицейских архивов, но и по чертам его стиля. Трудно бывает разделить в произведении то, что делает его фактом своего времени, приемлющим и проявляющим ценности этого времени, и то, что несет в себе критику (в смысле отрицания) тех же самых ценностей. Произведения литературы, сознательно или бессознательно со стороны их авторов, бывают не лишены противоречий. Следует иметь в виду все то, что столь часто делает шедевр резко выступающим — порой каким-то чудовищным исключением — на фоне несущей его культуры.

Здесь неизбежна двойная игра: произведение, критикующее свою эпоху, само принадлежит этой эпохе. Те самые элементы, которые в своих отношениях между собой способствуют внутренней органической связности произведения, с другой точки зрения заставляют его полемически относиться к предшествующей литературе или окружающему обществу. Я лишь напоминаю простые истины: например, «Красное и черное» — одновременно и произведение искусства, подчиняющееся своим внутренним формальным соответствиям, и критика французского общества Реставрации. Элементы, согласные между собой внутри произведения, одновременно несут в себе и несогласие. Для нас важно уметь одновременно и прочитывать глубинную *согласованность* произведения, и распознавать в более широкой перспективе произведения и его социального фона меру заявленного писателем *несогласия*. Когда мы сопоставляем произведение с его окружением, оно предстает нам как *concordia discors*, совместность несовместного, где позитивность элементов, образующих его эстетическую форму, сочетается с негативностью, по видимому составляющей его движущую силу.

Таким образом, вопрос о внешнем окружении произведения не следует ограничивать одним лишь историческим контекстом. Это *внешнее окружение* состоит из всего того, что произведение преодолевает, и всего того, что преодолевает его. Внутренние напряжения, которыми живет литературный объект, образуются из комплекса действий и противодействий, разрушительных сил, чье действие компенсируется актами воссоздания. Уловить их возможно лишь при соотнесении произведения с его психическими истоками, дальними последствиями, окружающей средой. При этом основные указания приходят по большей части не извне — их можно найти в самом произведении, надо только уметь их вычитывать. Я мечтаю о критике, которая сумеет соединить видение микроскопических деталей с компаративистской широтой перспективы.

Писатель в своем труде отрицает, преодолевает и преобразовывает себя, подобно тому как он отрицает обоснованность окружающей реальности во имя требований, внушаемых ему желанием, надеждой, гневом. Поэтому понять произведение в его внутренних отношениях — значит также выяснить его дифференциальные отношения с непосредственным окружением; человек, ставший автором этого произведения, тем самым стал и иным человеком, чем прежде. А сама эта книга, вступая в мир, заставляет читателей иначе осознавать себя и свой мир. В искусстве слова, как и в других изящных искусствах, творчество следует старинному алхимическому принципу: растворяй и сгущай, *solve et coagula*. Так в критику возвращаются экзистенциальное измерение, психологические и социальные факторы, о которых я только что говорил, что обращаться с ними очень нелегко. И хотя мы отказываемся искать в психологии и социологии достаточные условия произведения, мы все же можем признать в них необходимые условия его генезиса и воздействия. Структурированная структура произведения отсылает нас к структурирующему субъекту, а вместе с тем и к миру культуры, к которому она прибавляется, порой внося в него смятение и вызов.

Теперь очевиднее делается необходимость улавливать в произведении его качество конкретного *события*: откуда оно возникает, к чему стремится. Так же как говорят о «переходе к действию», так и я хотел бы уловить момент «перехода к творчеству», за которым сразу же следует вступление произведения в мир. Даже если я знаю, что никогда не смогу постичь, каким был автор *до* создания произведения, я все же вправе и обязан выяснить, каков автор *внутри* своего произведения, собираясь создать произведение, а затем сообщая ему бытие и видя, как оно удаляется от него. Слушая его, я буду задаваться тем же вопросом, который умела ставить еще старинная риторика: «кто говорит?» А вслед за тем я сразу же задамся и вопросом о том, к какому адресату — реальному, воображаемому, коллективному, единичному, отсутствующему — обращена эта речь: *кому или перед кем здесь говорят?* На какой дистанции? Вопреки каким препятствиям? С помощью каких средств? Только теперь для меня становится в полной мере различим путь произведения — ибо рассмотрение текстуального пути я соединил с выяснением пути интенционального, заложенного в текстуальном. Структурное изучение формы, показывающее, *как* ведется речь, сохраняет при этом центральную значимость, просто теперь сеть внутренних отношений произведения уже не рассматривается как единственный значимый объект. Стабилизированные элементы книги или отдельной страницы образуют также и ме-

сто пересекающего их движения. Даже в том, каким образом слово связывается со словом, я различаю соотнесенность с чем-то таким, что существует до рождения произведения или после его публикации и еще не является или уже не является слышимым словом.

Путь, о котором я говорю, пролегает не в однородно-сплошной ткани эксплицитного языка — особенно если принимать во внимание все то, чем мотивируется обращение человека к литературе и к воображению. Многие произведения заключают в себе рассказ, упоминание или оправдательные рассуждения о своем собственном появлении на свет. Образцовым примером является здесь роман Пруста; но не менее показательны и Руссо, рассказывающий о своем «озарении», или Монтень, когда он пишет о смерти Ла Бюэси. У других авторов приходится с трудом расшифровывать специфическую природу желания и силы, которые стремились утвердить себя, дав рождение этому произведению. Рассматривая вслед за Шпитцером авторскую личность через систему отклонений и отличий (синтаксических, лексических и т. д.) от языкового стандарта на данный момент развития культуры, я выявляю прерывистую структуру. Эти отклонения приобретают форму беспорядочных крайностей в некоторых вызывающих произведениях, но культура вновь подчиняет их или пытается подчинить обычному языку путем комментария. Здесь перед нами встает вопрос о том, что произведение есть нечто исключительное (или же чудовищное), знак индивида, утверждающего свою уникальность и несравнимость с кем-либо другим, жест подчас непримиримого бунта, который, однако, в силу своего обращения к языку рискует, к счастью или несчастью для себя, утратить преимущества разрыва и оказаться ассимилированным в ходе понимающего прочтения. Тем самым исключительное растворяется в том, что Кьеркегор называл (с осуждением) «общим», в том, что поддается рациональной универсализации независимо от судьбы данного индивида. Скандальные произведения даже в своей радикальнейшей странности — и даже именно в силу своей странности — становятся произведениями *образцово* скандальными. Чью же сторону принять — индивида, отвергающего заурядный удел, или сглаживающего объяснения, пренебрегающего единичной судьбой? Я бы скорее отказался от сглаживающих объяснений.

VII. Чтобы не оказаться в одиночестве

Собственно, если бы критический дискурс мог достигнуть общего, он стал бы равносильным настоящей науке. И это было бы путаницей. Говоря о моментах разрыва и дискретности, которые содержатся в произведе-

ниях, мы сами развивали бы legato научного знания. Мы снова оказались бы среди «планов» и «уровней», о которых я только что говорил, что не следует попадаться им в плен. Бурная неправильность произведений, их противоречия между собой и внутри себя оказались бы покрыты растекающейся повсюду монотонной «теорией». Сумятица литературы исчезла бы под невозмутимо объясняющими ее понятиями. Критический дискурс, слишком любя свое единство, навеки сохранял бы серый, чуть-чуть переливчатый тон. Морис Бланшо все время напоминал, что в то время как культура стремится к универсализации рационального дискурса, литература вечно отказывается от такой успокоенности. Конечно, гегельянская традиция в своей принятой еще недавно оптимистической версии побуждала нас переосмысливать как моменты становления духа великие акты разрыва, сколь бы резкие перевороты в них ни совершались; эти перевороты просто в силу того, что реально совершились, не могут не быть усвоены разумом, стремящимся объять всю реальность в целом. Сегодня мы разочаровались в такого рода машинах, вырабатывающих Единое. Но переливчато-серый тон единства, создаваемого теорией, совсем мало меняется, если заменить их дискретными апологиями дискретности. Не попали ли мы в порочный круг?

Повторю в последний раз то, что я уже не раз говорил выше: критическое понимание не стремится привести несходное к сходству. Оно и не было бы пониманием, если бы не понимало отличие как отличие и не распространяло такое понимание на само себя и на свое соотношение с произведением.

Литературная критика — это такая языковая деятельность, которая обязана своим существованием некоторой предшествующей языковой деятельности. «Критика следует за творениями духа, как тень бежит за телом», — писал Эжен Делакруа в своем Дневнике за 1857 год¹. Критика вторична, занимаясь отбором, восстановлением, истолкованием. Ей было бы неприлично стремиться оставить за собой последнее слово, не давая говорить литературным произведениям. На значительном отрезке своего пути критик походит на исполнителя, играющего наизусть произведение композитора, которому он должен точно следовать, но которым он сам, как хорошо знает, не является. Но наступает и такой момент, когда критическая тень литературы может сама засиять ярким светом. Это хорошо знал Бодлер и доказывал в своих текстах, правда, признавая такую привилегию только за поэтами. Стоит ли напоминать знаменитые слова из

¹ [Эжен Делакруа, *Дневник*, т. 2, М., Академия художеств СССР, 1962, с. 226.]

его статьи о Вагнере: «Все великие поэты естественно, фатально становятся критиками».

Сохраняя сознание своего отличия — то есть своего отношения к произведениям, — критик избегает опасности монолога. Ведь, продолжая собой произведение, слишком подчиняясь ему, развивая его мысль, он говорил бы в одиночестве и отсылал бы к себе самому. И наоборот, возвысившись над произведением или лишь ненадолго задерживаясь на нем, он замыкался бы в собственной связанной концепции и опять-таки в тавтологии; в этом последнем случае отсылки к конкретному произведению оказываются не более чем случайным предлогом, побочными замечаниями по поводу. Одиночество критика столь же велико и тогда, когда произведение рассматривается с одной лишь целью доказать обоснованность какой-либо теории. Мы постоянно встречаемся с тем, как в гуманитарных науках те или иные наукообразные постулаты блистательно приходят к подтверждению своих же пресуппозиций. И тогда интерпретатор замыкается среди одних лишь «фактов», согласующихся с избранным им методом, буксует и нередко вязнет в них. В критике и в гуманитарных науках «факты» практически неизбежно появляются постольку, поскольку предварительно принято решение о том, в каком плане реальности будет вестись исследование.

Итак, одиночество критического дискурса — опаснейшая ловушка, в которую не следует попадаться. Каждая из названных выше опасностей представляет собой в том или ином аспекте утрату отношения, то есть утрату отличности. И парафраз, и тщательное описание, и теоретическое обобщение, и вольное конструирование грозят обречь критику на односторонность. Спасение только одно — видеть в них лишь моменты в становлении критического труда.

Итак, я попытался связать вместе три момента: спонтанную реакцию на произведение, его объективное изучение и последующую рефлексию, чтобы призвать к мобилизации всех чувственных и рефлексивных способностей, которые могут у меня быть. Путь критической мысли по мере возможности пролегает между *приятием всего* (через отзывчивое восприятие) и *определением всему места* (через независимую активность). Я хочу, чтобы в своем устойчиво-переменном соотношении с произведением критик был критиком всеми своими способностями, как писатель является писателем всем своим существом. Моя ответственность как интерпретатора должна быть основана на моем свободно меняющемся отношении к кажущейся неподвижности произведения. Субъективная удаленность от него не мешает изучать его с удвоенным интересом и уважением.

Таковы условия, которые должны быть выполнены, чтобы критика не «работала вхолостую», чтобы она образовывала пару с произведением. Осознанное отличие — условие всякой подлинной встречи. Конечно, критик не более чем принц-консорт при царице-поэзии, но потомство от такого союза не обязательно лишено права наследовать Царство.

Позволю себе коротко развить эту старинную метафору супружеской жизни. Она позволяет мне сказать, что такой брак подвержен всем опасностям обычных браков. Мы знаем, что невротические пары бывают разных типов. Во-первых, такие, где якобы любимого человека не признают в его истинной сути, в качестве свободного и независимого субъекта; он служит лишь экраном для проекций любовного желания, делающих его иным, чем он есть на самом деле. Во-вторых, такие, где, наоборот, любящий самоуничтожается в зачарованности и абсолютной покорности предмету своей любви. В-третьих, такие, где любовь направлена не на самого любимого человека, а на то, что с ним связано или его окружает, — на его имущество, имя, то есть славных предков, и т. д. В общем, можно сказать, что критическое произведение связывает в себе две личностные правды и живет сохранением их неприкосновенности.

В то же время я не могу забывать, что существование произведения радикально отличается от моего собственного существования. Произведение является личностью лишь постольку, поскольку я признаю его таковой; я должен оживить его своим чтением, чтобы сделать его действительно присутствующим и внешне похожим на личность. Чтобы его любить, я должен призвать его к жизни, чтобы ему ответить, я должен заставить его говорить. Поэтому можно сказать, что вначале произведение всегда является для нас «нашей дорогой усопшей», которая ждет, чтобы мы ее воскресили или, по меньшей мере, горячо вспоминали. Здесь я обращаюсь от образа супружества к метафоре орфических исканий. Такова и у Гомера сцена *Nekuia*¹, где Улисс кровью жертвенных животных вызывает тени мертвых, открывающих ему свою судьбу и указывающих дорогу, следуя которой он должен осуществить свою собственную судьбу. Ибо герой вопрошает мертвых для того, чтобы обеспечить себе успешное продолжение путешествия. Так и бог Гермес, проводник душ умерших и покровитель толкователей, герменевтики и воров, пересекает границы между мирами и делает вновь присутствующим то, что было поглощено отсутствием или забвением.

¹ [Вопрошание мертвых (*эпх.*). Этим словом принято называть 11-ю песнь «Одиссеи».]

Выслушав слова мертвых, Улисс продолжает свой путь. В работе критика тоже может настать момент, когда, предоставив говорить текстам, он видит, как перед ним открывается новое направление для дальнейшего движения. И он не оставляет воспоминания о состоявшейся встрече, но сам идет в другие места.

Итак, если бы требовалось определить «идеальный тип» критики, я бы составил его из методологической строгости (связанной с техниками анализа и их поддающимися проверке приемами) и рефлексивной непредвзятости (свободной от всякой систематической ограниченности). Техники анализа обречены на повторение: они снимают с произведения все новые и новые замеры. Доведенные до должного совершенства, эти техники легко передаются — они принадлежат всем, кто только сделает достаточное усилие, чтобы им научиться. Так же как и их результаты, они представляют собой общее достояние. Они почти полностью обезличивают тех, кто аккуратнo ими пользуется: один квалифицированный исследователь легко заменяет другого. При этом не только возможна, но и желательна оказывается «коллективная работа» — она позволяет быстрее накапливать информацию. Работу мастера в любой момент может перенять подмастерье, и результат от этого не пострадает. В пределе техника поддается механизации: часть технического процесса или даже весь его можно передать машине.

Зато иначе обстоит дело с рефлексией, когда она осуществляет отбор и модификацию техник, а тем более когда интерпретирует добытые ими факты. Она стремится вступить в более дружественные и взаимные отношения с каждым из рассматриваемых произведений; она желает одновременно и большей универсальности и большей дифференциации. Она добровольно выбирает себе самую низкую отправную точку — точку совершенного незнания, полного неведения, — чтобы добиться более широкого понимания, для которого выявляемый техникой материально-формальный аспект образует лишь фрагментарное сырье, частные констатации, ждущие своего истолкования. Замеченные и разработанные ею смыслы она может сообщать, но не внушать; она требует обдуманного согласия, оспаривания, дискуссии, но никто, не кривя душой, не может притязать на продолжение мысли другого критика, на развитие тех же, что у него, исследований. Свободная рефлексия — именно потому, что она свободна, — обречена всякий раз начинать сначала. В данном случае преподавание заключается не столько в передаче какого-то наследия и инструментального умения, сколько в призыве всякий раз заново осуществлять свою свободу.

Однако я далек от абсурдной мысли уподоблять критика Сизифу, которому все время приходится начинать свою работу с нуля. Начало свободной рефлексии является началом *просвещенным*: поскольку в принципе ни одно из прежних исследований, ни одно сведение, добытое техническими изысканиями, не могут игнорироваться, то мы и не начинаем с нуля. Мы можем одновременно и наследовать результаты, накопленные «объективными» техниками, и сохранять в себе свежую пустоту неведения в том, что касается главного. Ибо источником критического вдохновения являются беспокойство и чувство нехватки. Чтобы в полной мере соответствовать своему призванию, чтобы быть понимающим дискурсом о произведениях литературы, критика не может замыкаться в рамках проверяемых знаний; она должна и сама стать, рискнуть стать литературным творчеством. Оттого она оказывается отмечена личностным знаком своего автора — но автора, прошедшего через безличную аскезу «объективного» знания и научных техник. Она оказывается знанием о словах, выраженным в новых словах, участием в поэтическом событии, которое само попадает в ряд событий.

Низойдя к материальности произведения, исследовав ее во всех подробностях ее фактуры, в ее формальной сути, в ее внутренних и внешних отношениях, внимательная мысль четче опознает в произведении следы ряда поступков. И, расшифровывая эти прежние поступки (или же признавая их загадочность), критика стремится и сама сделаться поступком, чтобы ей ответили новые поступки — дополняющие, противоречащие, уводящие прочь, — без которых иссякла бы человеческая беседа¹.

1967—2001

¹ Другие размышления о теории критики я изложил в ряде статей, в том числе: «Remarques sur le structuralisme», *Ideen und Formen. Festschrift für Hugo Friedrich*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1965, p. 275—278; «Considérations sur l'état présent de la critique littéraire», *Diogène*, n° 74, Paris, avril—juin 1971, p. 62—95 (перепечатано в расширенном виде в книге: *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, deuxième partie, Sciences anthropologiques et historiques [...], 2 vol., Mouton / Unesco, Paris — La Haye — New York, t. I, 1978, p. 822—836); «Le sens de l'interprétation», *Annales du Centre universitaire méditerranéen*, XXV, Nice, 1971—1972, p. 71—99; «La littérature. Le texte et l'interprète», *Faire de l'histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, 3 vol., Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 168—182; «The Meaning of Literary History», *New Literary History*, Charlottesville, Virginia, 7, 1975, n° 1, p. 83—88; «Criticism and Authority», *Dædalus*, 106, Cambridge, Mass., Fall 1977, p. 1—16.

Психоанализ и познание литературы

В первом выпуске журнала «Schriften zur angewandten Seelenkunde»¹ за 1907 год была напечатана статья Фрейда «Бред и сны в “Градиве” Иенсена». Уже в это время, когда еще продолжался процесс выработки теоретических основ психоанализа, объектом психоаналитических исследований стали литературные произведения. Шла ли изначально речь о том, чтобы сделать из этого метода инструмент «беспристрастной» литературной критики? Разумеется, нет. Скорее Фрейду доставляло удовольствие предлагать новые доказательства применимости своей теории. Начав работу с изучения истерии, через исследование сновидений, речевых оговорок, остроумия, сексуальности, он пришел к созданию единого учения, нуждавшегося в уточнениях, но в принципе применимого, по мнению ученого, и к нормальному человеку, и к невротичу. Психоаналитики (и в первую очередь сам Фрейд) очень скоро убедились, что занимают ключевую позицию, с которой становится возможной всеобъемлющая интерпретация любых аспектов культуры. Исходя из этого убеждения, они старались доказать действенность нового метода, с успехом применяя его во всех сферах, где психологическое толкование казалось необходимым: при исследовании произведений искусства, мифов, религиозных представлений, социальной жизни первобытных людей, повседневной жизни людей цивилизованных. Каждое проявление человеческой жизнедеятельности, каждое общественное установление, каждый продукт воображения априорно подлежали истолкованию в той системе знания, которая восходила к истокам человеческого поведения, к его исходным определяющим факторам и которая, по ее мнению, лучше всех знала, какие силы, заключенные в человеке, заставляют его действовать.

Повесть Иенсена «Градива» изобилует снами. Фрейд взялся показать, что эти сны могут быть подвергнуты психоанализу и развиваются так, словно бы автор интуитивно постиг процессы сновидений, описанные в «Traumdeutung»² (1900). Следовательно, роман, художественный вымы-

¹ «Труды по прикладной психологии» (нем.). — Прим. ред.

² «Толкование сновидений» (нем.). — Прим. ред.

сел, доказывал правоту психологической теории. Подобное свидетельство было тем более ценным, что какой бы то ни было стговор исключался. Несмотря на то что Иенсен не знал ничего из написанного Фрейдом, ему тем не менее удалось установить между образами, возникающими во сне, и потаенными желаниями именно такую связь, одновременно и скрывающую и проявляющую содержание сна, на которой так настаивал Фрейд. Итак, было получено еще одно доказательство правильности психоаналитического метода. Этот метод продемонстрировал инструментальную ценность в области, очень далеко отстоящей от лечения нервных болезней. Сложившаяся ситуация была на пользу как психоанализу, так и литературе. Так повторялось и в дальнейшем, когда Фрейд применял свой метод к проблемам социологии или антропологии. Он показывал, что этот метод в состоянии пролить новый свет на эволюцию общества или на кризис современной цивилизации. Более того, по ходу дела Фрейд заимствовал из социологии и этнологии некоторые понятия, включая их в состав психоаналитической теории. Образ «первобытной орды» (который сейчас ставится под сомнение специалистами) недолго служил исходным *предметом объяснения*; в глазах Фрейда он сам сделался архаическим *основанием для объяснения* (исторического, филогенетического) мифа об Эдипе, который впредь, в ходе онтогенеза, вновь и вновь переживается каждым индивидом. Таким образом, в момент, когда психоанализ начинает искать возможности выхода за пределы своей исконной области (исследование истерии, неврозов), он не просто предлагает новые объяснения и интерпретации. Он берет себе отсюда материал для собственного строительства, обогащает, дополняет и развивает собственный метод; изучая чужой объект, он *учится сам*...

Задаваясь вопросом о вкладе, который психоанализ может внести в литературную критику, мы должны поэтому поставить вопрос наоборот: какие элементы психоанализа сами были взяты в процессе его становления из литературы и включены в структуру его учения? Если литература и впрямь, хотя бы и отчасти, была одним из источников психоанализа, то сам он, став инструментом литературной критики, всего лишь возвращает литературе заимствованное у нее. В таком случае он не может считаться здесь непрошеным гостем (в чем его не раз обвиняли), но, с другой стороны, и не вправе претендовать, как он часто делает, на авторитет научного знания: он говорит, сам об этом не догадываясь, языком литературы.

Было бы наивно пытаться ставить под сомнение оригинальность психоаналитического учения. Какая теория не имеет источников, предшест-

венников, предвестников? Самые революционные концепции при их тщательном рассмотрении часто оказываются всего лишь дерзким переосмыслением ранее существовавших элементов, рассеянных по разным сферам культуры.

В самом деле, психоанализ возник в той культурной ситуации, когда литературу трудно выделить из общего контекста научных идей и идей о науке. Однако эти идеи, по тенденции своей антиметафизические, формулировались в настолько обобщенном виде, что начинали претендовать на то, чтобы заменить собой философию. Трудно переоценить влияние, которое оказывал дарвинизм, особенно (для немецкоязычных стран) в изложении Геккеля. Привлекательность науки была настолько сильна, теория эволюции настолько убедительна, что Фердинанд Брюнетьер (во Франции) считал главной задачей литературоведения создать историю эволюции жанров. В творчестве Фрейда эволюционная теория служит исторической основой для генетической психологии эмоций. В исследовании «души» Фрейд старался продолжить «коперниковскую» революцию, совершенную Дарвином в зоологии. Он хотел добиться большего знания, даже если ради этого человеку придется поступиться своей гордыней. С дарвинизмом соединялась и идея бессознательного, имевшая свою долгую историю. Известно, какую роль сыграла эта идея в янсенистской психологии и у Лейбница. Она присутствовала и в философии просветителей, и — еще заметнее — у их противников, т.е. немецких романтиков, Шопенгауэра, Э. фон Гартмана и Ницше. Наконец, в течение XIX века бессознательное и подсознательное часто упоминались в трудах врачей и психологов, занимавшихся гипнозом, галлюцинаторными состояниями и нарушениями единства личности. Не без основания утверждалось, что психоанализ — одно из высших достижений романтической литературы XIX века. Нужно только добавить, что «романтизм» Фрейда был заключен в прочную оправу позитивистского рационализма. Перед нами довольно своеобразная сложная доктрина, в которой эпистемологический оптимизм (наука идет вперед, наши знания умножаются) сопровождается пессимистической метафизикой (движущие нами первичные силы темны, слепы, дики, необузданны и ненасытны). Ясное сознание возможно, но в основе всего — иррациональное, нет никакой уверенности в том, что жизнь окажется в выигрыше. Подобный взгляд на мир присущ постромантическому позитивизму второй половины XIX века, и убежденность Фрейда очень сходна с убежденностью Ренана, побудившей его сказать (к негодованию молодого Клоделя), что «истина, быть может, печальна».

Много можно было бы сказать об этом любопытном сочетании *радости* открытия с *трагическим чувством*, вызываемым мрачностью открытой истины. Это близко к пессимистическому квиетизму, бессильному созерцанию зла, что так характерно для многих произведений «fin de siècle». Достаточно вспомнить общий настрой литературы «натурализма»... Но Фрейду, несмотря на сильный соблазн, все же удалось избежать этого мрачного наслаждения. Дело в том, что, с самого начала являясь практикующим врачом, прямо заинтересованным в успехе своего лечения, он не мог смириться с позицией понимающего, но беспомощного наблюдателя. Для него знание должно вести к расширению возможностей. При всех своих спекулятивных размышлениях о препятствиях, о неудачах, о встречающихся противодействиях теоретическое знание у Фрейда ориентировано на прагматическую цель — эффективность терапии. Исходя из убеждения в определяющем значении инстинкта, психоанализ стремится способствовать его изменению и воспитанию, пытается обмануть его или договориться с ним, так чтобы жизнь человека отвечала требованиям как природы, так и культуры. Тем самым создается живое единство человека, который обладает и жизненной силой и знанием, в котором разрешается выявленное нами противоречие между ясностью рационального знания и пугающей мглой тех сил, которые вскрываются этим знанием в основе вещей.

Таким образом, характеристикой присущего фрейдизму «интеллектуального стиля» оказывается разрыв между радостным императивом познания и мрачной очевидностью инстинкта, разрыв, который старается преодолеть себя в *практике*. Нельзя здесь не опознать структурные аналогии между подходом Фрейда и Маркса. И тот, и другой, решившись действовать как ученые, стараются обнаружить в человеке, в обществе скрытую основу, что-то *тайное*, но основное — простейшую субстанцию, первоэлемент, материальные связи, определяющие отношения человека с миром и с себе подобными. Приподняв покров, они обнаруживают под призрачными надстройками что-то простое, универсальное и, по-видимому, низменное — потребность, будь то экономические потребности или же потребности «инстинкта». По их мнению, вина цивилизации XIX века заключается в том, что она своими ложными ответами ввела в заблуждение «человека потребностей» (*homo economicus, homo natura*). Цивилизация, удовлетворяя первичную потребность, должна была бы помочь ее преобразованию (сублимации, как скажет Фрейд). Она же, напротив, ее подавляет, так что потребность не преобразуется, а сохраняет

свою исходную ожесточенность, свою опасную разрушительную силу под обманчивой видимостью «благоустроенного» мира. Отсюда обязанность ученого разоблачать это скандальное противоречие сути и видимости, надстройки и «реальных сил», сознания и бессознательных влечений. Отсюда необходимость изменять человека или же общество — не затем, чтобы дать волю инстинкту, не затем, чтобы сделать из общества инструмент удовлетворения первичных потребностей, но затем, чтобы утоленные инстинкт и потребность могли наконец стать выше первичных импульсов и чтобы человек мог узнать полноту (я бы даже сказал, вслед за теологами, «целокупность») мира вместо разрозненных фрагментов... Как видим, марксизм и фрейдизм могут быть до известной степени описаны в одних и тех же понятиях, и в итоге этого описания мы придем, как и следовало ожидать, к обмирщенным религиозным формулам...

Раз уж мы затрагиваем здесь обмирщенные религиозные мотивы, нельзя не остановиться на еще одном влиянии, которым Фрейд в автобиографии объясняет свой выбор медицинской карьеры¹. Незадолго до окончания лица на него произвело неизгладимое впечатление чтение текста Гете (полагали, что автор именно он) о Природе. На самом деле, этот знаменитый текст, приводимый Геккелем в начале его «*Natürliche Schöpfungsgeschichte*»², не принадлежит перу Гете: его автор — швейцарский теолог Тоблер.

Имеет смысл на некоторое время остановиться на этом тексте, ошибочная атрибуция которого сделала его престижным. Концепция природы, в нем излагаемая, мифологична по своему характеру; текст построен на антитезах, дающих понять, что человек погружен в природу, подчинен ее законам, но сознательное размышление делает его чуждым ей, притом что оно неспособно проникнуть в тайные глубины органической жизни.

Природа! Мы окружены ею, растворены в ней, не можем выйти за ее пределы, но не можем и проникнуть в ее глубины. Без нашего ведома она увлекает нас в свой танец, влечет нас за собой до тех пор, пока мы, устав, не вырвемся из ее объятий.

Она бесконечно творит новые образы; нынешняя реальность еще никогда не существовала; ушедшая реальность никогда не вернется; все создается заново, но тем не менее древняя мощь не изменилась.

Мы живем в ее лоне, и мы ей чужие, она непрерывно общается с нами и не

¹ *Gesammelte Werke*, t. XIV, London, 1948, S. 34.

² «Естественная история сотворения мира» (нем.). — Прим. ред.

выдает нам своих тайн. Мы без усталости стараемся обуздать ее и не имеем, однако, никакой власти над ней...

In eo movemur et sumus¹. Перед нами образ вездесущей природы, но эта природа не дается человеку; ее порождающая сила представляет собой высший смысл и высшую причину, но нашему разуму не дано их постичь. Природа сбивает нас с толку, и свет ее откровения остается для нас непроглядным мраком. Используя нас, природа стремится к достижению своих собственных целей.

Она дает нам потребности, потому что любит движение... Каждая потребность является благодеянием, быстро удовлетворяемым и быстро возникающим вновь. Если она порождает еще одну, то это новый источник удовольствия: но природа быстро восстанавливает равновесие...

Хотелось бы все процитировать и все сопоставить, настолько близко соотносятся лирический настрой этого текста, написанного в 1780 году, и «метапсихологические» построения Фрейда. Согласно Людвигу Бинсвангеру, мысль Фрейда, несмотря на все признаки «позитивизма», втайне зависит от великих образов природной энергии, которые воспевались философами и поэтами «эпохи гения» (и их последователями-романтиками): Бинсвангер даже утверждает, что Фрейд через всю свою жизнь пронес верность этому тексту, прочитанному в юности; его никогда не покидало священное благоговение перед мифической Природой, всемогущей, но полной тайн и загадок².

Образ Природы, созданный Гоблером, имеет некоторые аналогии с тем, о котором говорится в «Сне д'Аламбера». Собственно, Фрейд всегда искренне восхищался творчеством Дидро. Он отдавал ему должное за ту смелость, с которой Дидро признавал реальность желания и инстинкта. Фрейд не раз признавал, что вся концепция эдипова комплекса предвосхищена в одном месте из «Племянника Рамо»:

Если бы маленький дикарь, предоставленный самому себе, сохранил все свое неразумие, а с глупостью грудного младенца еще соединил в себе бурные страсти тридцатилетнего мужчины, он свернул бы шею отцу и обесчестил бы свою мать³.

¹ В сем движемся и пребываем (*лат.*). Цитата из «Деяний апостолов», XVII, 28, которая в русском тексте Библии переведена так: «Ибо мы Им живем и движемся и существуем» (имеется в виду Бог). — *Прим. ред.*

² Ludwig Binswanger, «Mein Weg zu Freud», in *Der Mensch in der Psychiatrie*, Pfullingen, 1957. Франц. перевод Р. Левинтера: *Discours, parcours, et Freud*, Paris, Gallimard, 1970.

³ Дени Дидро, *Сочинения в двух томах*, т. 2, М., Мысль, 1991, с. 116. — *Прим. ред.*

Эти строчки приводятся также в «Энциклопедии», в статье «Гоббизм». И то, что звучит сейчас как предвосхищение Фрейда, на самом деле служило комментарием к знаменитой фразе Гоббса: «*Ita ut vir malus idem fere sit quod puer robustus, vel in animo puerili*»¹. Дурной человек — это сильный ребенок... Ни Фрейд, ни тем более Бодлер не были, таким образом, первыми, кто утверждал, что детство не невинно.

Этот краткий обзор философских и литературных источников (или контекста) фрейдизма позволил нам указать на некоторые ключевые положения этой психологии.

Эти положения станут еще конкретнее после того, как мы постараемся выяснить цели психоанализа (и, в первую очередь, самого Фрейда) в сфере литературы.

Прежде всего, отметим упорство, с которым искусство здесь подчиняется позитивистскому и рационалистическому прочтению (я сказал бы, сводится к нему).

Хотя Фрейд никогда не забывал воздать должное писателям и художникам, указавшим ему дорогу, он, однако, то и дело подчеркивал свое отличие от них, стараясь его сохранить, дабы отстоять строго научный характер своих занятий. Часто цитировали слова, которые он сказал на торжествах в честь своего семидесятилетия, после того как один из ораторов приветствовал его как первооткрывателя бессознательного: «Поэты и философы открыли бессознательное до меня: мною же открыт научный метод, позволяющий исследовать бессознательное»². Это высказывание очень важно во многих отношениях; если бы нам вдруг захотелось увидеть в психоанализе деятельность в пользу *иррационального*, то подобное заявление напомнило бы нам, что для Фрейда важно было не просто утвердить существование бессознательного и тем более не объявить о его верховенстве или о его праве на неограниченное проявление: ему важно было подвергнуть бессознательное методическому исследованию, собрать о нем как можно больше рациональных сведений. Бессознательное, эта универсальная данность, присущая каждому человеку, предстало перед объективирующим сознанием, которое не претендовало на роль судьбы; сознание на этот раз не стремится подавить желание, оно с уваже-

¹ Thomas Hobbes, *De cive*, Præfatio ad Lectores. [«Так что дурной человек — это почти то же самое, что и великовозрастное дитя либо мужчина с умом ребенка» (лат.). — Томас Гоббс, *Сочинения в двух томах*, т. 1, М., Мысль, 1989, с. 279. — Прим. ред.]

² Цит. по блестящему эссе: Lionel Trilling, «Freud and Literature», in *The Liberal Imagination*, London, 1951, p. 34.

нием относится к своему объекту и старается прояснить его. Фрейд открыл темную область внутреннего мира человека с целью пролить на нее свет, разгадать ее строение. Задача не в том, чтобы сокращать, а не множить количество загадок, но предварительно обратить самое пристальное внимание на темные стороны человеческой личности...

Короче говоря, задача в том, чтобы выработать ясный дискурс для науки о невнятном лепете бессознательного, об *оно*, о внутренних конфликтах, разворачивающихся в тишине и мраке. Задача в том, чтобы уразуметь подразумеваемый смысл человеческой психики. Это противопоставление позволяет отграничить друг от друга сферы деятельности ученого и художника. Поэты придают особенно красноречивый голос перипетиям желания, но все же не разъясняют его внутреннего закона: они предлагают «ученому» особенно удобный для изучения материал — настолько тщательно в нем прослежено движение желания, настолько образцовый вид оно здесь приобретает. Именно так литература становится поставщицей парадигм, которые используются в психоаналитическом словаре: нарциссизм, садизм, мазохизм, эдипов комплекс оказываются полностью понятными только в соотношении с мифом, писателем или литературным произведением, принятым за архетип того или иного образа поведения¹. Поэтическое слово располагается в промежутке, отделяющем ученого от той загадочной *природы*, импульсы которой должны быть распознаны. Поэта можно сравнить с мечтателем, который грезит наяву или же во сне; но он в большей степени, чем другие люди, наделен способностью выразить свою эмоциональную жизнь, и это преимущество делает его, по убеждению Фрейда, посредником между скрытым во мраке влечением и ясностью систематического и рационального знания. Благодаря имеющемуся у него дару переживания, который появляется вследствие снятия (единовремен-

¹ «Сегодня представляется, что предложенная Фрейдом теория эдипова комплекса является психологическим построением, которое проливает некоторый свет на литературную критику. В конечном же счете, быть может, окажется, что дело обстояло как раз наоборот: на самом деле это миф об Эдипе придал форму и структуру некоторым психологическим изысканиям... В таком случае заслуга Фрейда состоит только в том, что ему хватило начитанности выявить источник мифа. Получается так, будто совершенное в психологии открытие некоего вещаго духа «ниже» уровня сознания оказывается точным аллегорическим толкованием психологического архетипа, который пронизывал всю литературу от пещеры Трофония до наших дней. Но, может быть, именно архетип и придал форму открытию... Еще более очевидно, что поэтические мифы, или ассоциации и схемы, аналогичные поэтическим мифам, придают форму метафизическим и теологическим построениям» (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, 1969, p. 353).

го или постоянного) некоторых внутренних сопротивлений, он оказывается гораздо ближе к источникам бессознательного, чем большинство менее «одаренных» людей; а благодаря в высшей степени присущему ему дару выражения поэт может высказать в образной форме тот *смысл*, который ученый затем будет ясно формулировать, считая себя единственным обладателем дискурсивной и логической истины.

Унизительно ли это для поэтов? Конечно, это предпочтение, оказываемое «научному дискурсу», когда поэта низводят на уровень поставщика смутного, требующего прояснения «сырья», явно исходит из предвзятого мнения о неполноценности поэтического слова в сравнении с рассудочным словом психологии. С такой точки зрения поэт оказывается всего лишь производителем грез и фантазий, в том же смысле, что и сновидец, невротик или вообще любой встречный. И невелика компенсация, что хотя психоанализ депозитизирует искусство, но взамен он поэтизирует повседневную жизнь, говоря о поэзии, которая «создавалась бы всеми»¹, так как все ведь грезят... Впрочем, у медали есть и другая сторона: сами поэты заявляют, что через них говорят «уста мрака»²; по собственной инициативе они решили быть только инструментами, звучащими от вестия чьей-то таинственной силы; они предпочли определить поэзию как слово, произнесенное одним человеком во имя всех. «Когда я говорю о себе, я говорю вам о вас. Как вы это не чувствуете? О, безумец, ты полагаешь, что я — не ты!»³ «Сюрреализм провозглашает полное равенство всех нормальных людей, создающих подсознательные сообщения, он постоянно утверждает, что такое сообщение представляет собой общее достояние, и каждый может потребовать себе свою долю в нем»⁴. Таким образом, Фрейд всего лишь признал поэта (главным образом романтического поэта) таким, каким тот сам себя представлял; и раз так, раз поэт является голосом *природы*, то психолог может, с некоторыми предосторожностями, применить к поэтическому языку исследовательские методы своей дисциплины, которая, по его мысли, должна относиться к *наукам о природе*.

Рационалистическая деятельность психоанализа, когда он обращается к сновидению или к невротическому симптому — а тем более к мечтаньям поэтов, — фактически заключается в чтении и переводе: нужно пе-

¹ Изидор Дюкасс (Лотреамон), «Стихотворения». — *Прим. ред.*

² Имеется в виду поэма В. Гюго «Что говорили уста мрака» (из книги «Созерцания», 1856). — *Прим. ред.*

³ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Préface.

⁴ André Breton, «Le message automatique», in: *Le Point du jour*, Paris, 1934, p. 241.

рейти с одного языка на другой, с загадочного языка символов на ясный язык интерпретации; этот переход предполагает искусство декодирования и дешифровки, основанное на знании лексики, грамматики, синтаксиса и риторики того языка, на котором — в пространстве между бессознательным и сознанием — себя выражает желание. По мере этого чтения доля тайны будет постепенно сокращаться. Все имеет смысл: в психике человека нет ничего случайного, в конечном счете все сводится к действиям первичных сил. Психоанализ занят истолкованием смысла, временно скрытого под обличьями бессмыслицы, абсурда или чуда. Результаты исследования подчас разочаровывают. Однако же в наиболее удачных случаях фрейдовский анализ оказывается не простым сведением сложного к простому и высокого к низменному: в нем выявляются многочисленные и сложные интенции, отношения, стремления. Тем не менее целью Фрейда остается распутывание символа — вопреки мнению Гете, советовавшего оставить символ символом. Так как Фрейд сопоставляет символ с истерическим симптомом (и то и другое являются «средством компромисса», материальным выражением желания, отвлеченного от своего реального объекта из-за требований цензуры), то усилие психоанализа направлено на достижение полной десимволизации. Символ в его глазах оказывается «уклончивой речью», за которой нужно распознать первичный смысл желания, его исходную направленность и ориентацию.

Таким образом, после того как психоаналитик выявил, принял, заставил проявиться мифические и символические выражения личности, он старается разложить их, раскрывая подлинные намерения, выразившиеся в них иносказательно. Соответственно Фрейд предоставляет пациенту погрузиться в свое подсознание только в строгих рамках психоаналитической процедуры, включающей в себя свободные ассоциации, рассказы о снах или галлюцинациях. Вся последующая работа будет заключаться в том, чтобы вывести бессознательное на уровень сознания: задача, которую Фрейд сравнивает с осушением залива Зейдерзее. На практике свободное выражение фантазии желательно, но лишь для того, чтобы предоставить текст или предлог для объясняющего прочтения, которое поможет распутать клубок мечтаний и постепенно прояснить человеку реальный смысл его желаний, в котором он не отдавал себе отчета. Соответственно Фрейд и не проявил большого интереса к сюрреализму, который ссылался на него (исходя из невнимательного чтения или из недоразумения).

Эмиль Бенвенист очень точно подметил, что замысловатые формы выражения, присущие, по Фрейду, подавляемому желанию, удивитель-

ным образом соотносятся со стилистическими фигурами и тропами классической риторики: «Именно благодаря метафорическому переносу символы подсознания приобретают одновременно и свое значение и свою сложность»¹. Психоаналитическое прочтение метафоры предполагает сведение образного языка к языку буквальному. Как только метафора обнаружена, ее возводят к своему источнику; густоту смысла разбавляют; смысловые сдвиги возвращают на прежнее место; инверсии разворачивают назад и т.п. Психоаналитик, знаток риторики бессознательного, сам не желает быть ритором. Он играет роль, которую Жан Полан в «Турецких цветах» отводит «террористу»: он хочет, чтобы мы говорили ясно. Он изучал темный, иносказательный язык, чтобы обращать темноту в ясность, подобно тому как миссионеры-иезуиты в XVIII веке учились исполнять языческие ритуалы с целью обращения язычников... Конечно, скептический ум спросит, не оказывается ли особый язык, приписываемый бессознательному — со всей своей грамматикой и риторикой, попросту отпечатком, тенью, переводной картинкой интерпретационных приемов психоаналитика.

Сначала Фрейд заимствовал из литературы только иллюстрации и подтверждения своих медицинских гипотез. Затем, набравшись храбрости, он отважился обратиться непосредственно к самому творческому процессу, в надежде раскрыть секрет, заложенный в самом сердце произведения искусства. Однако в еще более поздних работах Фрейд отступает, словно испугавшись некоторых утверждений своих учеников. Теперь он осмотрительно стремится очертить поле применения своего метода, четко определить его границы. Свою работу «Достоевский и отцеубийство» он начинает с того, что выделяет в личности Достоевского четыре грани: поэта, невротика, моралиста (*der Ethiker*) и грешника. И тут же добавляет: «К сожалению, перед проблемой писательского творчества психоанализ должен сложить оружие»². Перед лицом художественного произведения психоанализ признает свою некомпетентность в определении сути искусства. Речь может идти только о личности творца, то есть только о психологической реальности, заложенной в произведении, предшествующей его созданию, но знание которой не позволит прояснить все стороны произведения. «Теперь становится понятным, насколько

¹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 86—87 [Эмиль Бенвенист, *Общая лингвистика*, М., Прогресс, 1974, с. 126. — *Прим. ред.*]. Ср. ниже, с. 81.

² Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, т. XIV, London, 1955, S. 399 [Зигмунд Фрейд, «Я» и «оно»: *труды разных лет*, кн. 2, Тбилиси, Мерани, 1991, с. 407. — *Прим. ред.*].

ко основные черты произведения были определены личностью человека... Подобного рода исследования показывают, какие обстоятельства побудили его к деятельности, какое исходное сырье было дано ему судьбой. Какая привлекательная задача пытаться проникнуть в законы человеческой психики на примере людей необыкновенных!»¹. Фрейд отступает в свою специальность, в сферу законов человеческой психики, но сознательно оставляет без объяснения «творческий гений». (Некоторые из его продолжателей сочли, что эту лакуну следует восполнить.) Более внятное объяснение предыстории произведения не помогает нам понять и оценить его именно как произведение.

Фрейд ограничивает компетенцию психоанализа. При этом он также очерчивает и границы искусства. Он словно стремится достичь между ними перемирия, договора о ненападении. Психоанализ не посягает на область литературного гения, но взамен и искусство пусть не соперничает с психоанализом на его собственной территории! В «*Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*»² Фрейд любопытным образом указывает на Искусство, Философию и Религию как на возможных соперников науки. Из них искусство — наименее опасный враг. «Искусство почти всегда безобидно и благотворно, оно и не хочет быть ничем иным, кроме иллюзии. Если не считать тех немногих лиц, которые, как говорится, одержимы искусством, оно не решается ни на какие вторжения в область реального»³. Итак, искусство изгнано из реальности, как будто тот «бессознательный источник», откуда оно исходит, не является сам по себе реальностью! Ведь, по мнению Фрейда, искусство — это проявление желания, которое отказывается искать себе удовлетворения в реальном мире. Желание в этом случае обращено в сферу вымысла, и Фрейд, на этот раз очень узко определяя реальность, признает за искусством только власть *иллюзии*. Искусство — это замещение реального объекта объектом иллюзорным, достичь которого художник не в состоянии.

Создается впечатление, что Фрейд всегда придерживался такой теории, в которой искусство рассматривалось как компенсаторный способ достижения удовлетворения, как меньшее из зол. В эссе 1909 года «Литературное творчество и грезы наяву» он пишет: «Писатель как играющий ребенок творит свой фантастический мир и очень серьезно к

¹ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, t. XVI, London, 1950, S. 276.

² «Продолжение лекций по введению в психоанализ» (нем.). — Прим. ред.

³ Зигмунд Фрейд, *Введение в психоанализ. Лекции*, М., Наука, 1991, с. 401. — Прим. ред.

нему относится». Искусство — это игровая деятельность, по своей природе архаическая и нарциссическая. В «Тотеме и табу» искусство сближается с магией, так как и то и другое, чтобы достичь удовлетворения желания, полагаются на всемогущество мышления. Однако наиболее четко и резко мысль о подменном характере эстетического удовольствия проводится во «Введении в психоанализ». Неспособный встретиться лицом к лицу с реальностью и достичь в реальном мире того, чего он желает, художник укрывается в мире фантазмов, в котором он может уклоняться от активных действий. Если произведение удалось, если ему сопутствует успех, художник опосредованно получит то, чего он не мог добиться прямо: «почести, влияние и любовь женщин». В упрощенном виде Фрейд излагает то, о чем другие говорят со множеством оговорок: произведение искусства часто оказывается в роли посредника между художником и его современниками, оно дает ему не прямое отношение с другим человеком, своим источником оно имеет пережитый опыт провала, и разворачивается оно за пределами реального мира в пространстве воображения. Пожалуй, искусство, по крайней мере начиная с романтизма, представляет собой попытку компенсации неудачных отношений с вещами и людьми, компенсацию, отнесенную в будущее.

Почему же Фрейд столь настойчиво, с такой цинической грубостью настаивает на позитивистской интерпретации искусства? Для того чтобы дать объяснение подобной агрессии по отношению к художнику, я сам попробую на время сделаться психоаналитиком. Фрейд, желая оставаться в рамках строгой науки, прекрасно осознает шаткость своей позиции. Психоанализ может предложить свою антропологическую *модель* только как словесное построение, и Фрейд понимает, что в любой момент его могут назвать литератором и «поэтом». Высокомерно-снисходительное отношение к поэту служит для него лучшим способом обозначить дистанцию. Выказываемое им презрение к искусству оказывается тогда всего лишь механизмом защиты, призванным скрыть и подавить «литературный комплекс», возникший у самых истоков психоанализа.

Психоанализ, как мы говорили, претендует на выработку рационально-сознательного дискурса об иррациональном, бессознательном, недискурсивном. У нас нет оснований усомниться в искренности этих намерений. Однако теперь у нас появляется подозрение, что сам психоанализ есть не что иное как *мифотворчество*, мифический или, по меньшей мере, образный, метафорический язык. Среди предшественников психоаналитической мысли мы встречали занимающий очень важное место мифиче-

ский образ Природы, общий и для поэтов эпохи романтизма, и для Фрейда.

Даже если мы согласимся с тем, что лирический текст Тоблера сыграл лишь случайную роль в формировании мысли Фрейда, тем не менее рассмотрение языка, которым пользуется Фрейд, убедило бы нас, что в нем господствует *фигуральность*, что пространство здесь не менее аллегорично, чем в «Романе о розе», и что драматическая структура сознания здесь не только описана, но и пережита. Сначала следует вспомнить о терминах, которые Фрейд заимствовал из области литературы или которые были им созданы в ходе размышлений о литературе. Естественно, речь идет не о том, чтобы ставить ему в вину употребление тех или иных слов. В конце концов, Фрейд имел полное право использовать миф о Нарциссе или приключения Одиссея как психологические эмблемы. Он прекрасно осознавал, насколько произвольны и приблизительны подобные слова. Он сам объяснился на сей счет, признавая, что его терминология мифологична. «Мы вынуждены работать, пользуясь научными терминами, то есть пользуясь собственным образным языком (Bildersprache) психологии [...]. В противном случае мы вообще не могли бы описать соответствующих процессов, мы даже просто не восприняли бы их. Недостатки нашего описания, вероятно, исчезли бы, если вместо психологических терминов мы могли бы пользоваться физиологическими или химическими. Правда, это тоже язык образный, но язык, нам уже давно знакомый и, может быть, более простой»¹.

Это очень важное признание, позволяющее нам понять — более пристальное исследование показало бы нам это еще лучше, — что мифологизм психоанализа заключается не только в его лексике и терминологии, но также в присущих ему синтаксису и риторике. Метафорично по сути не только словесное оформление, но весь психоаналитический дискурс в целом, сама его структура. Вышеприведенный фрагмент ставит нас в довольно-таки затруднительное положение, да и самому Фрейду здесь изменяет свойственная ему обычно осмотрительность. Образный язык психологии (с присущими ему мифологическими мотивами, литературными аллюзиями, а главное, аллегорическое изображение «мест» психики и теория «экономического» распределения энергии либидо) *фактически* является, по Фрейду, единственным способом описания эмоциональных явлений; однако *по идее* этот язык рано или поздно должен был бы

¹ *Au-delà du principe de plaisir*. Chap. VI [Зигмунд Фрейд, «Я» и «оно», кн. 1, с. 189. — Прим. ред.]

уступить место чисто количественному языку физиологии и химии. В то же самое время Фрейд утверждает, что не только описание этих явлений, но даже и само их открытие оказалось бы невозможным без использования образного, мифологического языка. Сколь бы искренним ни было намерение Фрейда восстановить *буквальный*, скрытый под образами и символами смысл желания, он не может не прибегать в этом исследовании к языку, насыщенному образами. Созданный им «метаязык», стремящийся к строгой научности, несет на себе печать своего объекта. Поэтому устанавливается очень тесная связь между психоаналитической риторикой и теми явлениями, что являются предметом ее исследования и интерпретации. Таким образом, нельзя больше говорить о том, что это описание предварительное, компромиссно-метафорическое. Нужно задуматься о том, не *образованы* ли те явления, о которых ведет речь психоанализ, в зависимости от того, как психоанализ создавал свой собственный дискурс.

Правда, сейчас считают, что так происходит и в науке вообще, с той лишь разницей, что наука прибегает к экспериментальной проверке, подчиняется результатам измерений; психоанализ же стремится быть научным дискурсом, используя язык, не поддающийся квантификации. Единственно возможная точка отсчета — «клинический» опыт, всегда единичный, неповторимый и не укладывающийся в единую систему координат. Стало быть, психоаналитический язык не может быть ничем заменен: это повлечет за собой исчезновение того объекта, с которым этот язык пытается соотноситься, то есть всей «топики» личности, всей «экономики» психической энергии. То есть явления, описываемые психоанализом с помощью образного языка как средства исследования, исчезли бы при переходе на другой язык. Этот последний, вполне возможно, будет ориентирован на новые явления, им образуемые и с ним соотносимые.

В этом основная сложность: психоаналитический дискурс, претендующий на научное описание эмоциональной жизни человека, оказывается экспрессивно-драматическим и все время рискует попасть в зависимость от своей собственной риторики. Возможно, одно уравновешивает другое. Начиная с Фрейда, психоанализу постоянно грозило то замкнуться в нестерпимо узкой сфере рационалистического объективизма, то, напротив, поддаться соблазнам образной риторики и превратиться в умозрительное построение, прокладывающее свой путь через сплетение удобных метафор. Не впадая ни в «научную» сухость, ни в пустую болтовню, к которым склонны некоторые из его последователей, постоянно

общаясь с пациентами, Фрейд удерживал свою мифологию (мифотворчество) на равном расстоянии как от экспрессивного языка поэзии, так и от количественного, сугубо условного научного языка¹.

Этими двусмысленностями объясняется притягательная сила Фрейда как для критиков, стремящихся к научной точности, так и для писателей (сюрреалистов), мечтающих освободить глубинный, подлинный язык человека.

Высказанные здесь оговорки, не позволяющие мне просто войти в роль психоаналитика, исследующего литературные произведения, не мешают мне признать ценный вклад психоанализа и чувствовать себя многим ему обязанным. В психоанализе, и особенно у Фрейда, я нахожу пример экзегетической техники.

При исследовании литературного произведения, так же как при лечении пациента, неизменным и изначальным моментом является момент опыта. Внимательный и беспристрастный взгляд, направленный навстречу исследуемой действительности, не должен спешить увидеть в ней раз и навсегда определенную структуру, ибо таким образом он рискует навязать ей свои собственные структуры. Мы как можно дольше воздерживаемся от интерпретации — мы собираем для нее данные. В случае с литературным произведением нам все дается сразу и ничего нового не может прибавиться. При лечении пациента психоаналитик может повторить попытку, получить новые ассоциации, сломить внутреннее сопротивление. Как бы ни были очевидны эти различия, науке о литературе пойдет на пользу психоаналитический принцип *зЫбкого внимания* — внимательно-сдержанного, благожелательно-настороженного. Мало-помалу мы увидим, как проступают повторяющиеся мотивы, начинаем обращать внимание на умолчания, на особенности интонации, на ритмы, на различные формы словесной энергии и ее организации; так начнут вырисовываться, словно сами собой, структуры, связи, «сети» (Ш. Морон), сложно устроенное целое, в котором надо распознать органические связи.

Психоанализ вновь поставил старый вопрос о связи жизни с творчеством. Нас больше не должно удовлетворять представление о биографии как массе житейских случайностей. «Внутренняя» история человека складывается из его взаимоотношений с миром и с окружающими людьми: для психоанализа это история сменяющих друг друга состояний желаний. Биография, таким образом, становится историей поступков, по-

¹ О сложностях толкования Фрейда см.: Marthe Robert, *Sur le papier*, Paris, 1967, p. 221—250.

средством которых человек в ходе своего становления (становления тела и сознания) создает себя сам, стремясь к тому, чего ему не хватает. На этом уровне творчество и жизнь составляют непрерывное целое, поскольку творчество, опирающееся на личность творца, само является актом желания, манифестацией намерения. Поставленные рядом жизнь и творчество не являются больше чем-то несоизмеримым, то есть психоанализ предъявляет нам значимое единство, непрерывную, свободно льющуюся мелодию, где соединяются жизнь и творчество, судьба и выражение, где жизнь осмысляется как выражение, а творчество как судьба. Больше уже немислимо объяснять творчество через жизнь, поскольку все есть творчество — и в то же время жизнь.

Тем не менее сам же психоанализ советует не стирать полностью грань между жизнью и творчеством. Ведь в творчестве желание живет своей особой, окольной жизнью, переводя реальность в образ и образ в реальность. Даже если не принимать каждый раз поверхностную теорию возмещения, нельзя не признать, что желание отстраняется от реального мира, чтобы стать желанием творчества и в некоторой степени желанием желанья, желанием себя. В своих отношениях с автором и в его опосредованных связях с окружающим миром каждое произведение выполняет свою отличную функцию. Психоанализ побуждает нас искать главную функцию данного произведения — то, что писатель хотел в нем выявить, или скрыть, или сберечь, или просто испробовать.

Конечно, мы не стали бы доверять такому психоанализу, который лишь отсылает нас к событиям, предшествующим творчеству, к сфере памяти, где хранятся события прошлого. Такой психоанализ дешифрует символы, двигаясь вспять, от настоящего к прошлому, от литературного слова к скрытому за ним желанию, словно срывая маски. Он проходит в обратном направлении дорогу, которой уже прошел художник. Он полагает, что объяснил произведение, тогда как фактически он всего лишь прояснил некоторые из его необходимых предпосылок. Только игнорируя сами произведения Бодлера при подобном обратном анализе, можно говорить, как Рене Лафорг, о «неудаче Бодлера». Такой метод, ограничиваясь исследованием инструментальной, материальной причины произведения, не принимает в расчет конечной его цели, то, что мы могли бы назвать модным словом «проект». Тем самым, погружаясь в рассмотрение «скрытых глубин», мы теряем само произведение. Мы гипотетически реконструируем дотворческий опыт автора и, увлекаясь этой иллюзией, рискуем забыть, что произведение само по себе является опытом, причем часто это единственный пережитой опыт, на который мы можем опе-

реться в нашем исследовании. Никто не спорит, что полезно знать «внутреннюю» историю, которая предшествовала произведению, если мы хотим понять его цель. Однако в литературном шедевре цели и основная направленность проявляются столь сильно, что достаточно уметь их читать, вникая в переполняющие их значения. Их смысл на виду, потому что всецело заключен в них.

Этот смысл очень обилен, надо уметь в нем разбираться. Несомненная заслуга психоанализа как раз в том, что он отрицал возможность случайности в психической жизни. Случайности, которые невнимательные наблюдатели готовы считать бессмысленными, полны значения для проницательного взгляда. Ему являются символы, выходят на поверхность скрытые связи.

Установленное в «Толковании сновидений» знаменитое различие между явным и латентным содержанием сна, по моему мнению, вряд ли будет плодотворным для литературы, если понимать его как различие между видимым и скрытым. Отрицая явный смысл произведения ради смысла латентного, мы обрекаем себя на то, что в нашем распоряжении остается только его гипотетическая предыстория; психоаналитик в таком случае довольствуется тем, чтобы на основе тех или иных событий биографии выстроить связную (слишком связную) последовательность желаний, фиксаций, вытеснений, сублимаций. Он сам говорит вместо произведения и тем самым лишает его подлинности, рассматривает его как экран, на котором обретают реальность его собственные гипотезы. Между тем, если поточнее определить латентное содержание, то оно окажется имплицитным, то есть явным; оно присутствует *в самом высказывании*, а не *за ним*, просто мы не сумели распознать его с первого взгляда. Латентное — это явное, которое ждет своего выявления. В этом смысле Мерло-Понти мог написать: «Феноменология и психоанализ не просто идут параллельно друг другу; больше того, они оба ориентируется на один и тот же латентный предмет»¹. В литературной критике это сходящееся движение феноменологии и психоанализа можно назвать стилистикой. Пусть и следует признать, вслед за Фрейдом, что символ скрывает или маскирует глубинное желание, но он также и выявляет это желание, указывает на него. Неясно, зачем же устранять символ (как будто это экран, стоящий перед желанием), чтобы добраться до чего-то за- или подлитературного. Признаем за символом право жить своей жизнью; тогда у нас появится возможность дать действительно полную интерпрета-

¹ Maurice Merleau-Ponty, Préface à A. Hesnard, *L'Œuvre de Freud*, Paris, 1960.

цию: произведение будет по-прежнему изображать собой актуально переживаемый опыт, текст сохранит свою легитимность, а взгляд критика сможет сосредоточиться на литературных формах, которые предстают перед ним со страниц книги. Безусловно, в смысл произведения входит и прошлое писателя, его личная история; но только это преодоленная история; нельзя забывать, что она ориентирована на данное произведение и разыгрывается в нем; прошлое отныне неотделимо от своего эксплицитного или имплицитного изображения в произведении, которое своей жизнью в настоящем уже творит будущее. Понятое таким образом, произведение попадает в зависимость одновременно и от пережитой судьбы, и от воображаемого будущего. Выбрать в качестве объяснительной модели только прошлое (детство писателя и т. п.) — значит рассматривать творчество как следствие из прошлого, тогда как очень часто оно оказывается для писателя способом предвосхитить свое будущее. Творчество отнюдь не находится под влиянием одного лишь первоначального опыта, ранее пережитой страсти и должно само рассматриваться как первичное действие, как точка разрыва, в которой человек, отрешаясь от своего прошлого, начинает творить из него воображаемое будущее, неподвластную времени структуру.

Под конец нашего психоаналитического исследования спросим себя, было ли в итоге достигнуто *понимание*. Карл Ясперс, для которого понимание есть в принципе процесс неоконченный и не поддающийся окончанию, упрекает психоанализ в том, что тот мнит, будто все понял, тогда как на самом деле всего лишь перевел проблемы в термины заранее установленного словаря. В лучшем случае это может быть только гипотетическое понимание (*als ob Verstehen*). Однако на это можно возразить, вместе с Людвигом Бинсвангером¹, что речь — это такой «гипотетический эксперимент», стремящийся последовательно выявлять «значащие взаимосвязи» между фактами, произведенными (или обнаруженными) психоанализом: завершается этот процесс точным пониманием, то есть обретением живого смысла.

И последний вопрос: следует ли требовать одинаково строгой ясности от литературной критики и от лечебного психоанализа невротиков? В случае с литературой не должна ли сохраняться некоторая заповедная территория «тайны»? Такое утверждалось нередко. Честно говоря, я не

¹ Ludwig Binswanger, «Erfahren, Verstehen, Deuten in der Psychoanalyse», in *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, t. II, Berne, S. 67—80. Франц. перевод Р. Левинтера в кн.: *Discours, parcours et Freud*, Paris, Gallimard, 1970.

понимаю, почему изучение литературного произведения должно быть каким-то более скромным, нерешительным и осторожным. Если я осуждаю крайности психоанализа, когда литературное произведение трактуют как симптом, то не собираюсь и присоединяться к тем, кто представляет его как внеисторический абсолют, продукт непорочного зачатия. Не в том ли и заключается отличие литературной критики, что она стремится узнать больше и продолжает исследование там, где психоанализ останавливается? Не достаточно познать автора как человека дотворческого, природного и социального; надо познать его в его способности преодолеть себя, в тех формах и актах творчества, которыми он изменяет судьбу, данную ему как существу природному, которыми он преобразует ситуацию, навязанную ему обществом, и которыми, в конечном счете, он изменяет и само общество.

Кто-то скажет, что желание слишком много знать пагубно. Не опасно ли заходить слишком далеко в методическом исследовании той действительности, которую поэты считают доступной одному лишь вдохновенному пророчеству? Нет ли в психоанализе и в литературной критике какой-то рационалистической самоуверенности, наносящей урон подлинным интересам духа?

Ответим здесь языком мифологии, благо психоанализ и сам не раз к нему прибегал. Не в силах терпеть, что она не знала, как выглядит ее нечеловеческий супруг, Психея склонилась над телом спящего Эроса... Ее прегрешение было жестоко наказано: Психею изгнали в пустыню, в царство смерти, обрекли на бесконечные испытания, на бессмысленные труды и, самое главное, на разлуку. Но миф заканчивается светлым торжеством примирения и свадьбой, теперь уже окончательной. Психея прощена, так как она не перестала любить. Взгляд познания был в то же время и взглядом любви. В этом смысле миф о Психее противоположен мифу об Актеоне¹. Любопытство охотника, подглядывающего за купанием Дианы, всего лишь кощунственно. Никакой любви. Взгляд здесь — агрессия. Поэтому Актеон, превращенный в животное, и гибнет, растерзанный собственными псами. Критики, психоаналитики, держите зажженным светильник Психеи, но помните об участи Актеона!

(1964)²

¹ О мифе об Актеоне см.: Pierre Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, 1956.

² Текст доклада, прочитанного в июне 1964 г. в психиатрической больнице Сери (Лозанна), а в марте 1965 г. — в Средиземноморском университетском центре (Ницца) и опубликованного в журнале «Preuves» в марте 1966 г.

К понятию воображения: вехи истории

Литературное воображение — частный случай гораздо более общей способности, неотделимой от работы сознания как таковой. По праву проблема воображения принадлежит философам и психологам: теория литературы, как и во многих других случаях, использует здесь понятие, которое разработано за пределами собственно литературы и пригодность которого областью собственно литературного творчества вовсе не ограничивается. Но даже если термину недостает своеобразия и требуются уточнения, то по меньшей мере одного преимущества у него не отнять: он указывает на связь писательского творчества с основополагающими свойствами человека, а значит, помогает перебросить необходимый мост от общей теории сознания к теории литературы.

Проникая в само восприятие¹, примешиваясь .. действию памяти², раздвигая вокруг горизонты возможного, идя по пятам за любыми нашими планами, надеждами, страхами и догадками, воображение не сводится к способности вызывать в уме образы, попросту повторяющие непосредственно воспринимаемый мир. Воображение — это возможность скачка, без которого не представить далекого и не оторваться от того, что рядом. Отсюда — его всегдашняя двойственность: опережая и предвидя, воображение служит действию, набрасывает контур осуществимого до того, как оно осуществится. В этом первом смысле воображение идет рука об руку с «сознанием реальности», поскольку невозможно приспособиться к миру, не выходя за границы настоящего, не преодолевая непосредственной данности, не схватывая мыслью еще неразличимое буду-

¹ По Канту, воображение это «*notwendiger Ingridiens*», «необходимейшая составная часть» самого восприятия. «В самом точном восприятии всегда участвует воображение; даже беглый взгляд заставляет его тут же включаться и гаснуть» (Alain, *Eléments de philosophie*, 19-e ed., 1941, p. 54).

² «Трансформация образов и образных взаимосвязей в воспоминании — самый простой, а потому и наиболее поучительный пример образотворческих процессов, характеризующих фантазию» (W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 5-e ed., 1961, S. 183).

щее. Но, отвернувшись от очевидного, которое сгрудилось сейчас вокруг, отдавшийся воображению ум может оторваться от мира, перенестись с помощью вымысла туда, где ему уже не важно, соотносится он с происходящим или нет. В этом втором смысле воображение — выдумка, игра, греза, вольная или невольная ошибка, чистая зачарованность. Оно не способствует «сознанию реальности», а облегчает жизнь, унося в область «фантазмов». Тем самым оно то расширяет наше практическое господство над реальностью, то рвет нити, которые нас к ней привязывают. Но дело обстоит еще сложнее. Опережающему воображению вовсе не гарантирован успех. Всегда есть риск, что оно, вопреки ожиданиям, не подтвердится, так и оставшись бесплодным образом надежды. Вместе с тем нельзя не признать, что самое бредовое воображение — как любой вид психической активности — всегда обладает собственной *реальностью*. Оно — такой же факт, как другие. И если всякая практическая жизнь неизбежно содержит в себе воображаемую реальность, то и реальность воображаемого сохраняется даже при полном разладе образов¹.

Очевидно, что литературу вполне можно причислить к образцам подобной работы воображения². Последнее при столь широкой трактовке получает самый общий смысл: предполагается, что словесный знак (слуховой или зрительный — неважно) и мысленный образ используют лишь для эстетического удовольствия, без прямых отсылок к эмпирии.

Однако стоило бы сразу ввести некоторые границы и подразделы: скажем, не рассматривать воображение «пассивное», чисто «репродуктивное» и видеть в книге не «черновик» воображения, а включить ее в царство воображения «творческого», иначе говоря, «запечатленного»³. Но и этого мало. Чтобы термин стал для литературной критики рабочим, необходимы дальнейшие уточнения. Нужно разграничить еще более узкие оттенки смысла, каждый раз особые направления образной активности. Сегодня выходят работы, воссоздающие фантазию того или иного писа-

¹ См. замечания Карла Ясперса о фантазии в его «Философии» (Bd. .2, 1956, S. 282—284): «Фантазия — это положительное условие, без которого экзистенция неосуществима... Но поскольку ее всегда подстерегает опасность безответственно замкнуться в себе, фантазия как абсолютное сознание остается двусмысленной; она может быть и глубочайшим откровением, и разрушительным обманом». Полезные сведения читатель найдет в книге: Hans Kunz, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, 2 vol., Basel, 1946 (Studia Philosophica, supplementum 3).

² Ж.-П. Сартр, *L'imaginaire*, p. 242: «Эстетический объект задается и схватывается образным сознанием, которое полагает его в качестве ирреального».

³ Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, 1900.

теля, его «воображаемый мир», «материальное воображение» и т. д.¹ Задача подобных работ, по словам их авторов, прояснить лишь одну сторону словесности, определенную зону литературного творчества. Они сосредоточены на частных аспектах и задаются целью отделить свой предмет от других основополагающих элементов произведения. Воображение для этих исследователей разворачивается в строго определенной области — сфере образа, символа, мифа, мечты или грезы, летучей смеси желаний и ощущений. Они ведут разработку воображаемого, как геологи — разведку редких ископаемых, распределенных под землей неравномерно, здесь — реже, там — гуще. Воображаемое для них не равно всему произведению, оно лишь одна из составляющих. Такая трактовка возможна только для тех, кто понимает воображение в узком смысле, отличающемся от другого, широкого, где оно равнозначно самой способности представления — необходимому (но недостаточному) условию всякого творчества и удовольствия.

Итак, идея воображения во всем ее богатстве и необозримости открывает поле работы, смотреть на которое без головокружения трудно даже самым искусственным. Привычные классификации, разграничивающие несовместимые смыслы понятия, тут не годятся. Воображение в широком и узком смыслах слова вовсе не противостоят друг другу: они связаны последовательностью переходов. И разработки, кладущие в основу либо то, либо иное из двух этих крайних определений, исподволь всегда идут дальше. Скажем, когда за изыскания в области воображаемого берется Сартр², его задача — в самых общих чертах описать возможности сознания, *теряющего собственную реальность* в акте образотворчества. Но сартровская теория сказывается и на понимании литературы, символа. Когда к воображению обращается Гастон Башляр³, он сосредоточивается на особых свойствах поэтической изобретательности. Но попутно он развивает философию отношений человека к миру, для которой царство поэзии выходит далеко за пределы так называемой литературы.

Как все эти проблемы дошли до нас? Пора хотя бы в самых общих чертах набросать историю понятия «воображение» и его связей с литературой.

¹ Из самых недавних отошлю (ограничившись французскими именами) к трудам Ж.-Б. Баррера, Ж.-П. Ришара, Ж. Пуле, Ф. Жермена и др.

² J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, 1940.

³ См. его работы: «Психоанализ огня», 1938; «Вода и грезы», 1942; «Грезы о воздухе», 1943; «Земля и грезы покоя», 1948; «Земля и грезы воли», 1948; «Поэтика странства», 1957; «Поэтика грезы», 1960.

Означая для Платона смесь ощущения и мнения, для Аристотеля — движение чувств, вызванных ощущением, а для стоиков — ощущение как таковое, слово *φαντασία* (и соответствующее ему латинское *imaginatio*) характеризует деятельность, обращенную к видимой стороне вещей. Как способность, связывающая чувство и разум, воображение, по общепринятой классической теории, не обладает ни очевидностью непосредственных ощущений, ни логической связностью отвлеченной мысли. Его область — не *бытие*, а *кажимость*. В силу своего промежуточного характера воображение и не действительная отправная точка, и не закономерный конечный пункт: вторичное, производное от ощущений, оно вместе с тем лишь предваряет деятельность сознания, которому приходится держать его под контролем. Воображаемое не обладает онтологической определенностью ни чувственно воспринимаемых предметов, ни идеальных сущностей. Для человека, стремящегося испытать всю полноту человеческих способностей, воображение — всегда что-то переходное, временное. Если искусство — это, по Платону, подражание видимому (*μίμησις φαντάσματος*), тогда оно, стало быть, создает видимости второго порядка, образы образов. Однако существуют такие образы образов, которые убедительны для созерцающего: он находит их правдоподобными. Благодаря *φαντασία* подражание (под контролем способности суждения, которая определяет меру упомянутого правдоподобия) способно создать похожий образ (*ὁμοίωμα*)¹. Стоит ли это напоминать? Самый горячий спор вызывают условия удачного *μίμησις*, его этическая ценность, место в ряду других человеческих способностей. Понятия *φαντασία*, *φαντασμα* или *ὁμοίωμα* как бы разумеются сами собой, поскольку нет подражания вне и помимо воображения². Вот из-за этой-то неременной связи искусство и навлекает на себя град обвинений: в нем видят лишь опасный соблазн или в лучшем случае легковесную игру. Онтологическая ущербность воображения компрометирует искусство, замуровывает его в границах несуществующего и ложного.

Но надо ли понимать сказанное так, что вся философская традиция без единого исключения требует относиться к *φαντασία* с недоверием? Нет, проблема сложнее, и нижеследующие заметки помогут эту сложность осознать.

¹ См.: S. H. Butcher, *Aristotle's theory of poetry and fine art*, 4-e ed., 1907.

² За деталями проблемы могу лишь отослать к богатой ими работе: M. W. Bundy, «The theory of imagination in classical and mediaeval thought», *Univ. of Illinois, Studies in language and literature*, vol. XII, May—Aug. 1927, № 2/3.

а. Обращение к воображаемому — иными словами, к образу либо видимости реального или правдоподобного действия — необходимое условие катарсиса. С одной стороны, воображаемое наделено силой реальности: оно возбуждает в нас страсти и способно находить отклик в самых глубинах тела. Поскольку же, с другой стороны, представленные события нереальны, то пробужденные ими чувства расходуются вчистую (как «чистая» трата), откуда и эффект очищения, катарсиса¹. Тем самым от понятия воображаемого перекидывается мостик к другой идее — идее освобождения через растрату страстей, возбужденных иллюзией. Добавьте к тому же, что судьба изображенная, то есть развернутая в материале слова и воображаемого, — это уже *укрошенная* судьба.

б. Но, зависимое от жизни тела, воображение, согласно древним, не распоряжается образами безраздельно. Образ, особенно во сне, входит в нас с известной самопроизвольностью, независимостью, как бы освещенный собственным, преодолевающим любой отпор светом. Если, как считает Аристотель («О душе», III, III), воображение — это движение, вызванное ощущением в наших действиях, тогда это движение входит в наш ум извне и обладает известной объективностью, пусть и низшего рода. С помощью этимологии Аристотель показывает, что воображение удерживает свет, которым озарен внешний мир. «Поскольку глаз — основной орган чувств, воображение (*φαντασία*) и носит имя света (*φῶς*), ведь без света видеть невозможно» (там же). Итак, воображение светит нам как бы вторичным светом.

в. Важно отметить, что в лексиконе риторики *φαντασία* приравнивается к *φαντασμα*, обозначая не способность воображать, а сам воображенный предмет, образ, явление воображаемого во плоти. (В словоупотреблении французского Ренессанса воображение означает: 1) способность воображать, 2) плод воображения, *воображаемое* — мнения, любимые идеи, индивидуальные образы. В этом смысле «Опыты» — сборник

¹ Ср.: S. H. Burcher, *op. cit.*, p. 127: «Искусство стремится достичь не объективной реальности предметного мира, а только ее видимости, доступной чувствам. По самому принципу аристотелевской философии, искусство и не может представить ничего кроме подобий, поскольку запечатлевает художественную форму в материи, для этой формы не предназначенной. Тем самым оно отходит от физической реальности и ее нужд. В этом секрет освободительной силы искусства. Реальные чувства, категоричные требования жизни всегда несут в себе что-то беспокоящее. Единение формы с содержанием, в мире опыта ей абсолютно чуждым, производит магический эффект. Давление повседневной реальности спадает, и высвобождается другая, независимая реальность — эстетическая эмоция».

«воображений» Монтеня.) Ложные образы могут входить в нас помимо нашей воли и самочинно соединяться друг с другом безо всякого порядка: это и есть те *ægrī somnia* и *vanæ species*, которые изобличает Гораций в начале «Поэтического искусства». Это ночная, болезненная грань воображения, его абсурдная, непокорная сторона — безумная свобода форм, которые ускользают от нашей воли и в которых наша подлинная волевая свобода отказывается себя узнавать. Но, поставленные на подобающее место, логически *связанные*, подчиненные единой силе убеждений, образы (*φαντασία*) способствуют успеху публичной речи.

У Квинтилиана и в известном пассаже Лонгина (XV) *φαντασία* обозначает некое присутствие предмета, человека, страстного восторга, предвосхищенное автором и переданное слушателю¹. *Φαντασία* отсылает здесь не к действию субъекта, а к некоей объективной реальности, прямой очевидности воображенного, как бы утверждая, что это явление не вызвано, не преднамеренно порождено, но само явилось автору, было ему в некий момент *дано*, а он оказался им увлечен, чтобы, в свою очередь, увлечь и нас. Так поэт, по Лонгину, способен вызвать удивление *ἔκπληξις*, а оратор — чувство очевидности (*ἐνάρυξις*). Благодаря то зримой детали, то страстному переживанию мы как бы присутствуем на сцене, видим происходящее собственными глазами². *Φαντασία* здесь — средство, благодаря которому подражание (*μίμησις*) доходит до предела, достигает чудесной вещественности и переносит нас в сферу возвышенного.

Лонгин приписывает эту способность действию воодушевления и страсти. («Теперь это понятие [*φαντασία*] оставлено лишь для тех случаев, когда под действием воодушевления и страсти ты как будто видишь наяву все, о чем говоришь, и показываешь его слушателю»). Поразительна эта связь между *воодушевлением* и *φαντασία* у Лонгина. Она, я бы рискнул сказать, позволяет примирить платонизм и *φαντασία*. Тем самым можно сопоставить «воображение», которое придает речи высоту, и допускаясь Платоном внелогические способы познания — «неистовства» (*μανία*), наваждения, мифотворчество, воспоминание³. Когда образ — уже не жалкий сколок материального мира, не бесплотная тень предмета, а точка перехода от чувственного к сверхчувственному, реабилити-

¹ Ср.: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. I, Evidentia, § 810—819, München, 1960.

² В заметке «Шекспир и несть ему конца» Гете настаивает на том, что жизненная правда должна создаваться максимальной экономией зрительных средств. Мы как бы видим происходящее, хотя поэт не прибегает к «оптическим» образам.

³ Ср.: E. R. Dodd, *The Greeks and the irrational*, 1951.

литированное воображение становится как бы особым телесным оком, обращенным к духовной реальности, которую оно интуитивно постигает в символах и аллегориях. Эту трактовку разовьют неоплатоники. В процессе нисхождения платиновский «нус» через посредство *φαντασία* образует материю¹. А при восхождении косное вещество, напротив, одухотворяется способностью чувствовать, и чувственный мир возвышается с помощью *φαντασία*. Движение по кругу — от Единого к Единому через множественное — наделяет воображение разным смыслом — то ухода, то возврата. При этом в процесс метафизического становления вовлечена вся иерархия способностей (и внутренних чувств), так что даже второстепенный — средний между чувствами и разумом — ранг не мешает воображению играть в «восходящем обращении» ключевую роль.

В согласии с этой установленной отныне традицией для Данте воображение — способность опосредующая. Оно поставляет разуму образы, без которых тот не сумел бы претворить отвлеченные идеи в сладчайший мед познания. Однако оно не сводится к пассивной передаче образов, а наделено, как полагает Фома Аквинский, активной силой² и может обернуться как источником иллюзий, так и способностью изобретения. Больше того, роль посредника дает воображению двойную связь и с низшим миром чувств, и с высшим миром духовного света. Истинно вдохновенная поэзия — это плод воображения, которое, удаляясь от своих «мирских» истоков, озаряется свыше. Видение поэта есть высокое воображение, *alta fantasia*, чувственная интуиция духовной реальности и сияет лучами, низошедшими с неба³. Когда дух близится к умопостигае-

¹ «Эннеады», IV, VI, 13. .

² «Свод богословия», I, 78, 4: «Фантазия, или воображение, что тождественно, предназначена удерживать или сохранять образы. Ведь фантазия, или воображение, — это как бы некая сокровищница образов, воспринимаемых чувством».

Там же, I, 84, 6: «Вне всякого сомнения, в силе воображения предполагается не только пассивная, но и активная способность».

Там же, III, 30, 3: «Воображение есть способность более высокая, нежели внешнее чувство».

³ «Чистилище», XVII, 13—18:

Воображенье, чей порыв могучий
Подчас таков, что, кто им увлечен,
Не слышит рядом сотни труб гремучей,
В чем твой источник, раз не в чувстве он?
Тебя рождает некий свет небесный,
Сам или высшей волей источен.

[Здесь и в следующей цитате — перевод М. Лозинского.]

мому свету, воображение слабеет (как бы исчерпавшись), и поэма завершается:

All'alta fantasia qui manco passa
Тут изнемог высокий духа взлет
(«Рай», XXXIII, 142).

Предел *фантазии* — это предел и поэзии.

Стоит ли, говоря об эпохе между Ренессансом и романтизмом, по-прежнему довольствоваться школьным стереотипом, который пытается нас уверить, будто литература перешла здесь от гегемонии разума к выплеску чувства? Действительно, на протяжении двух и даже трех веков в словесности господствует порядок, который можно назвать «классическим». Для данной традиции замысел стихов — дело острого ума (*ingegno, wit*); их сочинитель должен отдаться во власть воспоминаний о великих образцах древности; новизна ценится куда ниже, чем близость к заведомо известному и не тускнеющему от повторения совершенству; изобретение — это способность подбирать идеи, соответствующие сюжету; воображение же играет известную роль, но только в ряду остальных «внутренних чувств»: без него не было бы украшений (метафор, сравнений, гипотипозисов), а они придают слогу живость. Итак, воображение — не зодчий, а декоратор и обязано держаться в заданных рамках. Необходимое поэту, оно не исчерпывает поэзии. Горе плодам одного лишь воображения! «Чистейшее действие воображения, — пишет Рапен, — нередко принимают за творческий дар... Но подобные сочинения под силу любому верхогляду, едва пообтершемуся в свете»¹. Для Вольтера, для Мармонтеля воображение — драгоценный дар, высший предел которого — энтузиазм. Но оно не должно вмешиваться раньше времени: его область — исполнение, а не замысел. «Сначала поэт намечает общий порядок картины: тут карандаш — в руках разума. Он хочет оживить своих героев, вдохнуть в них страсть? Тогда вскипает Воображение, приходит энтузиазм. Воображение — скакун, закусивший удила, но скачет он по размеченной дорожке»². Согласно философской традиции, воображение здесь — посредник между *телом* и *духом*, оно в силах оживить на-

¹ Rapin, *Réflexions sur la poétique*, in: *Œuvres*, Amsterdam, 1709, t. II, p. 96—97. В качестве одного из многих примеров см.: La Motte, *Fables*, III, XIII (басня «Суждение, память и воображение»).

² Вольтер, в передаче Мармонтеля; см.: Marmontel, *Éléments de littérature*, article «Imagination».

писанное, придать ему привлекательность телесного присутствия. Только оно может создать ощущение тепла и жизни, но ни тепло, ни жизнь для классической теории — качества отнюдь не первостепенные, это лишь добавочные элементы, увлекательная расцветка (а то и раскраска), которая благоразумно следует контуру, заранее вычерченному карандашом рассудка¹.

Шестнадцатый век дает начало иной традиции. Для Джордано Бруно (кстати, не первого из освоивших этот подход) воображение — не просто одно из состояний души, оно обозначает *целокупность внутренних чувств*. Воображение не только повторяет и комбинирует: оно — первооснова суждения обо всем *особенном*, живой источник своеобразных форм, начало неисчерпаемого богатства мысли, *sinus inexplebilis formarum et specierum*, неистощимое лоно форм и видов². Опора воображения в человеке — некая фантазирующая душа, *spiritus phantasticus*, принадлежащая наполовину материи, наполовину духу. По традиции, восходящей к Синесию и переданной флорентийскими неоплатониками, она в родстве с душой мира и тонким материальным духом, управляющим движением звезд. Космос воздействует на нас посредством *vis imaginativa*, силы воображения. Это *переносчик* (ὄχημα) духовной души, или ее первоначальный покров. (В метафорах, как видим, недостатка нет: воображение определяется в образной манере!) Даже наше физическое тело — плод воображения: *Ergo phantasia instar virtutis vivificæ format et ipsa proprium corpus*, «Тем самым воображение, подобно доблести, само образует вживе и подобающее тело». «С теориями воображения, — пишет Роберт Кляйн, — перекликаются теории образа как “покрова” или “первого тела” мысли. Эти соответствия далее воплощаются, с одной стороны, в теории символа со всеми ее метафизическими вариантами (пансимволизмом, магией), а с другой — в теории кончетто (связи между мыслью и выражением), где дело доходит до мысли об универсалиях воображения и о рисунке как своего рода понятии... К воображению Бруно относит все живое, плодо-

¹ Кантовская «эстетическая идея» остается в этих же рамках. Она *связывается* с понятием. См. «Критику способности суждения», I, 49: «Эстетическая идея — это связываемое с данным понятием представление, вызванное продуктивной способностью воображения».

² Ср.: R. Klein, «L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno», *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 65—88. Стало быть, воображение — главный орган нашего отношения к целому, связь между микро- и макрокосмом. О роли *vis imaginativa* в ренессансной мысли см. важную работу: D. P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, London, 1958.

носное, индивидуальное, впервые понимая его как саму суть творчества; это соответствует натурализму, патетике и субъективности барочного искусства»¹.

К этому течению философской и гностической мысли присоединяется мысль медицинская. Ее источник — Парацельс. Воображение для Парацельса — высшая способность человека, его невидимое тело, которое господствует над видимым и способно действовать на расстоянии, в том числе даже на звезды. «Что есть воображение, если не внутреннее солнце, властное над собственной вселенной?»². Эти идеи перейдут от Парацельса к Ван Гельмонту, Фладду и Дигби, Беме, Шталю и Месмеру, вплоть до философов романтизма (в том числе через медиков школы Монпелье). Мало того, связав с идеей воображения идеи жизни, подвижности, одушевленности, тепла и т. д., «классическая» и рационалистская традиция сама подготовит умы к тому, чтобы признать верховенство воображения, коль скоро жизнь теперь — не вторичное явление, не результат механических сочетаний, а, напротив, *исходный факт* и неразложимая сила. Витализм и воображение неразрывны. Если жизнь — не результат действия механических сил, если она, по самой своей сути, способность к пластике, к синтезу, тогда воображение уже не может быть пассивным сочетанием черт внешнего мира, отпечатавшихся в наших фибрах (*fancy*, по Кольриджу). Оно есть сила единения, начало упорядочения. Отныне воображение — не просто второстепенная принадлежность творческого дара, этакая преданная служанка, помогающая согласованной работе остальных способностей. Нет, оно — синоним самого творческого дара, не внешняя добавка к замыслу произведения, а изначальная творящая сила, «царица всех способностей» (Бодлер), определяющий все деятельный логос (гетевское «am Anfang war die Tat», «в начале было Дело»). Для романтической души воображать — значит творить и познавать разом, любовно сливаться с жизнедеятельностью исполненного целого. Воображение продолжает работу Природы (или Бога), это надличная сила, через посредство человека взыскующая индивидуального воплощения, если не наоборот — сила индивидуальности, которая стремится оторваться от человека и с помощью творчества выйти к всеобщему³. Как напомнил заглавием своей книги Мейер Абрамс⁴, худо-

¹ Robert Klein, *op. cit.*, p. 88.

² Ср.: Walter Pagel, *Paracelsus*, Basel, 1958, особенно с. 121—125.

³ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1937.

⁴ M. N. Abrams, *The mirror and the lamp*, N. Y., 1953.

жественное произведение теперь — уже не верное зеркало окружающего мира, а источник света, лучезарный пламенник, материальный след неизреченного *присутствия* — присутствия и самого художника, и таинственной силы, которой он «одержим». Реалистическая копия материального мира искажает духовную реальность, которая заключена в метафорических соответствиях мироздания. Так очерчивается особая сверхреальность, не имеющая ничего общего с прихотями фантазии¹. Воображение человека отчасти совпадает с тем высшим Воображением, которое разворачивает видимую и невидимую ткань мира, и эта сопричастность, как правило, проявляется помимо нашего сознания. Рационалистическому дуализму, подчинявшему воображение (замурованную в теле способность души) целям разума, романтизм противопоставил иррационалистический монизм, иначе говоря — трагический дуализм, для которого предвосхищающее действие воображения есть высший акт *духа*, а дискурсивный разум — первородный грех, отрыв, обездушенность, смертное начало. В этом объединяющем резюме романтической мысли каждый без труда узнает идеи, общие для Блейка, Кольриджа, Вордсворта, Шелли, Новалиса, Шеллинга, Жан-Поля, Мориса де Герена, Бодлера и множества других².

Легко заметить, что романтическая теория воображения (доживающая потом век среди эпигонов сюрреализма с их туманным оккультизмом и нахватанностью в магии) складывается под знаком отказа — как страстный протест против механицистского разума в момент, когда тот подводит под крышу здание науки, укладывает природу в физико-химические формулы и извлекает из них технические способы перекройки мира. «Натурфилософия» образца 1800 года еще могла питать надежды когда-нибудь вернуть эту победоносную науку в лоно магии, переосмыслить ее как своеобразную «поэтику». Обнаружив, что примирение невозможно, романтический бунт колеблется между двумя крайностями: либо всеми силами, доходя едва ли не до безумия, отвергать заданный наукой образ мира, пытаясь противопоставить ему что-то вроде теософии, где воображение, сохранив все привилегии объективности, останется главным органом познания, а еще лучше — сопричастности, либо же, умерив претензии, отстаивать для индивидуального сознания

¹ О романтических истоках сюрреалистских теорий см.: Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1934.

² Могут лишь отослать здесь к труду: René Wellek, *A history of modern criticism*, в частности к его второму тому «Романтическая эпоха», 1955.

право на собственную жизнь, господство над воображаемым миром, где личность сумеет проявить свои творческие силы и ничто не нарушит своеобразия ее грез. Поскольку распахнуть перед воображением просторы вселенной и поддержать притязания высшего магического реализма не удастся, можно уйти в себя, переложить космические грезы на интимный язык, уединиться в замкнутом кругу идеального. Воображение означает теперь не столько сопричастность миру, сколько погоню за собственным образом под бесконечно меняющимися личинами «я». Для символистов воображение неразрывно связано с мифом о Нарциссе. Не случайно именно в начале века на свет появляется формула интровертивности — «die Rückbiegung der Libido auf die Phantasie», «либидо, обращенного на фантазию»¹.

Роль, отводимая литературному воображению в XX столетии, различна в зависимости от того, вдохновлен ли критик или теоретик одной из философий природы, наследующих романтизму (Бергсон), либо одной из философий познания, за которыми стоит рационализм науки. Скажем, воображение в трактовке сюрреалистов, этот жизненный орган связи с миром, нацеленный на чудесное, преобразующий жизнь в поэзию и каждый шаг стремящийся превратить в перманентную революцию, явно не имеет ничего общего с тем воображением, о котором толкует психология сознания (хоть в гуссерлевском, хоть в сартровском варианте), с «банальной» и «прозаической» способностью иметь в виду заурядные предметы, находящиеся в данный момент за пределами непосредственного восприятия. Перед нами трактовки до того разные, что спрашиваешь себя, одну ли функцию они описывают и как можно перейти от такой прозы к такой поэзии. Тем не менее философия природы и философия сознания пересекаются, сталкиваются и даже странным образом сходятся в одной сфере — сфере аффективной жизни, психологии чувств и эмоций.

Психоанализ выделяет среди душевных представлений особый разряд образов, куда входят не бесстрастные воспоминания, а фигуры, предельно нагруженные аффектом. Воображение на данном уровне — не простая интеллектуальная операция, это рискованная авантюра *желания*. Работа фантазмов, фрейдовская Phantasie не сводится ни к мысленному «отражению» чувственно воспринимаемого мира, ни к метафизической сопричастности загадкам вселенной: перед нами — своего рода внутрен-

¹ C. G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich, 1921.

ний театр, актерами которого движет «либидо»¹. Воображение — это фантастическая обработка исходных данных эмоционального опыта. В мечтах и сновидениях работа фантазмов (для простоты примем, что литературный текст — ее частный случай) дает ответ на нынешнюю ситуацию, имеет в виду вероятное будущее и связана с прошлым опытом, с конкретной историей индивида². Задача аналитика — раскрыть эту историю, прошлый опыт, исходные конфликты за мифологией грез и сказочными сценическими образами запретного желания. В ортодоксальной психоаналитической трактовке символ, как и симптом, — это компромисс: такой вид вынуждено принимать либидо от безысходности, из-за невозможности достигнуть внешнего объекта и добиться одобрения со стороны бодрствующего «я». Эмиль Бенвенист показал, что механизмы, упоминаемые Фрейдом (сгущение, смещение, отрицание и др.), до странности напоминают *стилистические* фигуры. «Возникающие здесь аналогии поразительны. Бессознательное использует настоящую «риторику», располагающую, как и стиль, своими «фигурами», так что старинный каталог тропов — это инвентарь, вполне пригодный для обоих этих типов выражения. И тут, и там мы обнаружим все процедуры замещения, порожденного запретом: эвфемизм, намек, иносказание, умолчание, литоту. Исходное содержание вызывает здесь к жизни всевозможные разновидности метафор, поскольку символы бессознательно находят и смысл, и преграду именно в метафорических превращениях»³. На разных уровнях сознания воображение должно, следовательно, анализироваться и как речь, и как поведение вместе взятые. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что главная задача, предписанная сознанию фрейдовским рационализмом, — это не расширение образотворческой деятельности, а объективное познание, фактически — десимволизация символа, дешифровка и сведение на нет его тайного смысла⁴.

¹ Истоки фантазмов — в периоде аутоэротизма; фантазм связан с желанием, «однако он не объект желания, а сцена. В самом деле, субъект здесь не имеет в виду объект или его знак, а фигурирует сам в рамках определенной последовательности образов. Не он представляет себе объект желания, а наоборот, сам он представлен в качестве одного из участников данной сцены» (Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, «Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme», *Temps modernes*, avril 1964, p. 1833—1868).

² См. замечания Фрейда в его «Художнике и фантазировании» (*Gesammelte Werke*, t. VII, London, 1964).

³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 86—87. См. также: J. Lacan. «L'instance de la lettre dans l'inconscient», dans *Écrits*, Paris, 1966, p. 493—528.

⁴ О сути этого конфликта см.: Paul Ricœur, *De l'interprétation*, Paris, 1965.

Многим обязанная романтикам, фрейдистская трактовка бессознательного, в свою очередь, питает различные выплески романтизма в наши дни. У Юнга в его теории архетипов символы относятся к разряду универсалий, а воображение, на уровне коллективного бессознательного, перерастает в сопричастность истине мироздания¹. Религиозные символы, связывать которые с индивидом и причудами воображения было бы кощунством как для верований античности, так и для христианской традиции, становятся теперь своеобразной субстанцией запредельного в глубинах психики, куда помещает их юнгианский гнозис. Из индивидуальной разновидности человеческого отношения к миру воображение опять превращается в надличную космическую силу. Оно уже не деятельность по собственному произволу, а вселенское *таинство*, в которое *посвящены* сновидец и поэт. Тем самым через различные двусмысленности, недоразумения и чары понятия «символ» мы снова незаметно переходим от *философии сознания* к *философии психологизированной природы*, со всеми без труда предсказуемыми последствиями для литературной критики — сферы, где легче всего дают волю самым туманным разновидностям ностальгии. Вот от чего умел удерживаться Гастон Башляр, и не зря он в последних книгах предостерег от соблазна приписывать символам независимую субстанциальную значимость. Его философия воображаемого накрепко привязана к субъекту как точке отсчета — к *сogito* любых состояний грезы и замороженности.

Структуре воображаемого мира, его параметрам, самому созидаемому его творческому акту Башляр посвятил множество страниц. Меньше и не так внимательно занимался он исходным и ключевым по своей важности вопросом: в чем сам смысл *обращения к воображаемому*, какую роль оно играет в контексте всей человеческой активности, среди других путей, открытых духу? Стезя науки и стезя воображения для Башляра полностью противоположны, равнозначны и взаимодополнительны. Грезить человеку необходимо ровно так же, как дышать: без мечты человек заболевает. «*Чувство ирреальности...* в психическом плане столь же полезно, как и *чувство реальности*, на которое так часто ссылаются психологи, толкуя об адаптации разума к действительности, со всех сторон проштемпованной социальными ценностями»². Воображение — это «прямая движущая сила психического становления»³. «Лишая любовь всей ее ирре-

¹ Ср.: Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 2-e éd., Paris, 1963.

² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 3—4.

³ Id., *La poétique de la rêverie*, p. 7.

альности, непоправимо калечат ее реальность»¹. Интерес Башляра к воображению ограничивается, надо отметить, его эйфорическими сторонами: он берет в расчет только видения счастья, словно не существует образов тревоги. Кроме того, он явно предпочитает воображение, обращенное на изначальные стихии (огонь, воду, землю, воздух) и наслаждающееся первозданными чувствами на лоне в общем и целом благожелательной природы. Напротив, он вычеркивает из своего образного репертуара драматические сюжеты и развернутые мифы, словно воображаемое перестает его занимать, как только переходит границы «познавательного» отношения к миру и вступает в область «практической» морали и отношений к другому «я», — так, не рассматриваются мифы о прегрешении, символы борьбы между людьми и т.п.

Для исчерпывающей критики все вопросы о внутренней структуре «воображаемых миров» должны быть дополнены одним, заново встающим перед любым из писателей вопросом о функциях воображаемого (или, лучше сказать, функциях обращения к воображаемому). Недостаточно перечислить предметы, образы и т.п., составляющие воображаемый мир того либо иного автора. Подобный перечень мало что значит, если не поднят вопрос о том, какой смысл для этого автора имеет сама литература (то есть воображаемое), а уже в рамках этого воображаемого первой степени — каков смысл более или менее сознательного обращения к воображаемому второго и третьего порядка: фантастическому, феерическому, «романическому», сверхъестественному, «развеществляющим» средствам языка² и др. Урок, который стоило бы извлечь из работ критиков-фрейдистов или марксистов либо из сартровской критики (обязанной Фрейд и Марксу разом), в том, что не существует *чистого* воображения, воображения, которое не было бы поведением, не руководилось бы силой аффекта или морали и не окрашивалось позитивным либо же негативным отношением к социальной данности. В одном случае (возьмем Ариосто) воображение смешивается с коллективной игрой; в другом, к примеру у Руссо, оно принимает вид прибежища, в котором индивид укрывается и ведет одинокие беседы с самим собой; в третьем, допустим у Золя, оно помимо авторской воли прокрадывается в реалистическое описание. В «Дон Кихоте» и «Госпоже Бовари» романное воображение делает своей темой вред, наносимый извращенным романи-

¹ *Ibid.*

² См. развитие идеи о «двух разновидностях воображаемого» в «Пространстве литературы» Мориса Бланшо (Paris, 1955).

ческим воображением; здесь воображаемое приходится рассматривать на двух разных уровнях — автора и его персонажей. Все с неизбежностью подталкивает к дифференцированному исследованию уровней реального и ирреального, к измерению дистанции, которая отделяет *избыток* воображения (воображение бредовых вымыслов) от его *минимума*, нераздельного с литературным творчеством как таковым. Не забудем, кроме того, что уровень терпимости к воображению меняется в соответствии со средой, моментом, традициями. Одним словом, перед нами обрисовываются задачи такой литературной критики, которая не ограничивается анализом *воображаемого* мира, но рассматривает самую способность воображения в конкретной ситуации, соотнося ее с человеческим контекстом, где она проявляется. Потому что цель критики, никогда, понятно, не достижимая, в том, чтобы слышать произведение во всей его плодотворной самодостаточности, но так, чтобы не потерять ни одну из нитей, связывающих произведение с миром, историей, творческой активностью эпохи.

«Мифы» и «мифология» в XVII—XVIII веках

Перед исследователем, пытающимся определить статус античных мифов в XVII—XVIII веках, открываются две в высшей степени различных области наблюдения: одну образуют всевозможные культурные факты (поэзия, театр, балет, живопись, скульптура, декоративное искусство), где выделяются мифологические *мотивы*; вторую составляет совокупность исторических, критических, спекулятивных текстов, стремящихся выработать некоторое *знание* о мифах, науку о мифах. Это разграничение в свое время четко выражалось двумя терминами, обозначавшими всю смысловую разницу, которую современники усматривали между свободным использованием мифологических мотивов и обдуманном познанием мифов, — это термины *мифы* [la fable] и *мифология* [la mythologie].

Функция мифов в классической культуре

Мифы — это совокупность традиционных сведений о языческих божествах. Опираясь в значительной мере на Гесиода, Овидия, Аполлодора, а также на позднейших популяризаторов (Натале Конти), она представляет собой свод генеалогий, приключений, метаморфоз, аллегорических соотнесений. А поскольку мотивы мифов присутствовали повсюду — у древних авторов, которых читали в коллеже, в трагедиях, которые представляли в театре, в памятниках, которые сооружали на площадях, в убранстве жилищ, — то мифы составляли обязательную дисциплину в воспитании светски образованного человека. Получался замкнутый круг: мифы следует знать для понимания произведений древней и современной культуры, а поскольку мифы всем известны и античный образец остается живым, то и вновь создаваемые произведения прибегают к мифам, либо черпая из них самый свой сюжет, либо выбирая из них лишь орнаментальные аксессуары — фигуры, эмблемы, речения.

В книге VI (часть четвертая) «Трактата об учении» Роллена (1726), сохранявшего свой авторитет более столетия, упоминаются мифы и тщательно обосновывается их изучение:

Трудно сыскать иной предмет в изучении изящной словесности, который был бы более употребителен, чем излагаемый здесь, и который более требовал бы глубокой эрудиции [...].

Без знания мифов невозможно знание литературы:

Чрезвычайно значительным преимуществом является [...] умение понимать как греческих, так и латинских и даже французских писателей, при чтении коих мы сразу же застрянем, если не познакомились до какой-то степени с мифами. Я разумею здесь не только поэтов, для коих это, как известно, все равно что родной язык; мифы часто используются и ораторами, и, будучи удачно применены, доставляют им отменно яркие образы [...]. Есть и иного рода книги, явленные всеобщему взору, — картины, эстампы, гобелены, статуи. Все это загадки для не сведущего в мифах, нередко составляющих объяснение их и развязку. Нередко и в разговоре толкуют об этих предметах. Не очень-то приятно, по-моему, сидеть молчком и иметь глупый вид в обществе, из-за того что в юности не обучился вещам, выучить которые совсем не трудно.

Знание мифов — непосредственная предпосылка понятности всего мира культуры. В этом смысле оно составляет одно из условий участия в «беседах», где от образованного человека требуется играть соответствующую роль. По Роллену, мифы необходимы любому, кто желает как понимать окружающую эстетическую среду, так и быть принятым в избранном «обществе». То есть у них двойная функция: это особый образный язык, открывающий доступ к особому типу организации дискурса, а функция этого языка состоит в том, чтобы служить социальным опознавательным знаком, которым обмениваются лица, умеющие одинаковым образом расшифровывать мир мифических вымыслов.

В том же смысле распространяется и Жокур в статье «Мифы» для «Энциклопедии»:

[...] Вот отчего знание мифов, хотя бы даже поверхностное, столь широко распространено. В наших зрелищах, лирических и драматических пьесах, стихотворениях любых жанров на них постоянно делаются намеки; сюжеты эстампов, картин, статуй, украшающих наши кабинеты, галереи, плафоны и сады, почти всегда взяты из мифов; наконец, они настолько часто применяются в любых наших сочинениях — романах, брошюрах, даже в обычных речах, что невозможно не быть в них сведущим до известной степени, иначе за такую невоспитанность придется краснеть.

Мифы суть неотъемлемое достояние искусств; это источник изобретательных затей, радующих глаз образов, трогательных сюжетов, аллегорий, эмблем, более или менее удачное применение коих служит порукою вкуса и гения. Все полно действия и дыхания в этом очарованном мире, где создания нашего ума обладают телом, где существа материальные наделены

душой, где сельские местности, леса, реки имеют своих собственных бо- жеств; да, знаю, это химерические персонажи, но благодаря той роли, ка- кую играют они в сочинениях древних поэтов, и благодаря частым упоми- наниям у поэтов новых они сделались для нас почти что реальными. Наш взор настолько свыкся с ними, что нам трудно рассматривать их как вы- мышленных существ.

Автор «Элементарной энциклопедии», вышедшей в 1775 году, выка- зывает некоторое раздражение в отношении мифов, но тем не менее счита- ет их необходимыми. И то, каким образом он рекомендует для чтения «Словарь древних мифов» Шомпре (одобряемый также и Ролленом), хо- рошо показывает, что цель этой книги, соединяющей в себе аллегориче- скую иконологию и справочник мифических героев, — не столько дать углубленные сведения о содержании самих мифов, сколько сделать опоз- наваемыми используемые художниками *атрибуты*; в конечном счете пе- ред нами семиотический код, служащий для выражения некоторого «замысла» освященным традицией языком:

Это набор ребяческих сказок, которые лишены правдоподобия и заслужи- вали бы презрения, если б эти химеры не были совершенно необходимы, чтобы понимать древних Авторов, ощущать красоты поэзии, картин, алле- горий, да и самому использовать множество готовых речений — таких как «это настоящая *Мегера*, *Фурия*, *Муза* [...]». Советую читателям моим обзавестись маленьким карманным «Словарем» г-на Шомпре. Он чрезвычайно полезен для молодых людей, да и вообще для всех. Если, например, надо сыскать сюжет гобелена, картины, аллегорического пассажа, то он непре- менно найдется в сей книге.

Если пред вами орел, ищите на это слово — оно отошлет вас к *Юпитеру*, *Перифаю*, *Ганимеду*. Если пред вами коса, то вы найдете *Сатурна* или же *Время*. Если изображена фигура с трубой, то слово «труба» отошлет вас к *Славе* [...]. Через атрибуты вы станете опознавать сюжеты и, приложив не- много рассуждения, угадаете замысел рисовальщика¹.

Словарь, как мы видим, служит для перехода от одного языка к дру- гому; это орудие перевода, позволяющее художникам и поэтам подыски- вать подходящие «фигуры», а еще более того дающее возможность чита- телям вернуться от аллегорической фигуры к исходной мысли. Приме- нением словаря постулируется разрыв между видимостью и смыслом —

¹ Будучи исправлен, дополнен и перестроен, «Словарь» Шомпре превратился в «Словарь древних мифов» Ф. Ноэля (1801), которым пользовались художники и по- эты XIX века. «Словарь древних мифов» Ноэля включал в свой состав мифологии Се- вера, Азии и т. д.: в эту эпоху греко-римский мир, сохраняя преобладающее значе- ние, перестал быть единственным поставщиком образов.

и тут же отменяется системой устойчивых корреляций, устраняющей всякую возможную странность аллегории; тем самым употребление мифических фигур становится не более чем стилистическим приемом: читатель и зритель должны истолковывать образ «трубы» через понятие «Славы», и даже если какая-нибудь конкретная труба на миг привлечет наше внимание элегантною своей формы или блеском своей меди, все же любой *осведомленный* читатель не станет задерживаться на этом буквальном прочтении, которое призвано быть лишь чем-то преходящим, служить как знак «возвышенного» или «благородного» выразительного регистра.

Сведенные к такого рода словарю, мифы — при том что они отсылают к некоторому вымышленному прошлому, локализуемому в пространстве греко-римского мира, — приобретают внеисторический вид: в них все соприсутствует одновременно, даже генеалогии. В мифах все цепочки персонажей разворачиваются синхронно, как в словаре одного состояния языка. Внутренняя хронология мифов не вписана в длительность исторического времени. Как только древние боги, их имена, культы, соотношения с географическими местами и народами и т. д. оказываются предметом исторического исследования, мифы становятся предметом *эрудиции*, а это уже не та замкнуто-самодовлеющая система, которую мы описали. Тогда это уже дело «антикваров» (если они ограничиваются перечислением добытых при раскопках находок — статуй, алтарей, медалей, — сопоставляя их с письменными источниками, такими как надписи, литературные тексты и т. д.) или же *мифологов* (если они строят гипотезы о *происхождении* мифов, о различиях или сходствах между религиозными верованиями разных народов и т. д.). Это трудная и опасная область, и Роллен советует воспитателям остановиться на ее пороге: «Мне думается, было бы лучше избегать всего того, что относится только к эрудиции и способно сделать изучение мифов более трудным и менее приятным; или хотя бы отбрасывать возможные размышления такого рода в краткие примечания».

Жокур заканчивает статью «Мифы» в «Энциклопедии» программой мифологических знаний, которая идет дальше простого ознакомления с фигурами мифов:

[...] Распространять же свое любопытство до попыток проникнуть в различные смыслы и тайны мифов, понять различные системы теологии, познать культы языческих божеств — это целая наука, принадлежащая узкому кругу ученых; и наука эта, охватывающая обширную часть изящной словесности и совершенно необходимая для понимания памятников античности, называется *Мифологией*.

Тут уже персонажей мифов следует истолковывать в соответствии с императивом исторического, генетического, систематического понимания. В то время как «мифы» сами по себе, в своей общедоступной форме, представляют собой универсальное средство «поэтизации» всего на свете, «мифология» допытывается до их происхождения, интеллектуальной значимости, ценности содержащегося в них откровения, их связи с теми или иными установлениями и обычаями. Одним словом, семантическая оппозиция «мифов» и «мифологии» может быть сформулирована как различие между обобщенной и устоявшейся интерпретативной системой и рефлексией рационального типа, делающей эту интерпретативную систему предметом своей собственной интерпретации согласно иным критериям проверки.

Сразу же отметим, что возрождение мифа в конце XVIII века произошло именно благодаря этой ученой рефлексии, стремящейся по-новому понять мифологические вымыслы, тогда как стереотипное использование мифов предстало бесплодным и надоевшим. Однако, прежде чем рассматривать подъем мифологических *теорий*, необходимо точнее определить функцию мифов в рамках «классической» европейской и особенно французской культуры XVII и XVIII веков.

В культуре, допускающей сосуществование сакральной и профанной областей, мифы очевидным образом располагаются на профанном полюсе: они поставляют материал для мирских развлечений. Можно даже сказать, что их открыто признаваемая неистинность как раз и служит признаком легкомысленности мирской жизни. Мифы — не более чем вымысел, украшение, в лучшем случае эрудированная память. Их авторитет изначально объявляется ничтожным по сравнению с авторитетом религии. Эстетизированное язычество, претендующее не более чем на изящество и красоту, не составляет опасной конкуренции для разных изводов христианской ортодоксии — разве что чья-нибудь душа недолжным образом привяжется к нему и воспламенится нечистыми образцами языческого пантеона.

Обратимся вновь к Роллену — этому безупречному выразителю мнений религиозных институций начала XVIII века. Включая мифы в свою программу обучения, Роллен преследует цель не только способствовать пониманию литературных или живописных произведений. Мифы должны также служить предостережением, подтверждая от противного истину христианства:

Если вести сии занятия с осторожностью и осмотрительностью, каких требует и какие внушает нам религия, то они могут быть весьма полезны молодым людям.

Прежде всего, они говорят о том, сколь многим мы обязаны избавителю нашему Иисусу Христу, исторгшему нас из власти тьмы и обратившему к чудесному свету Евангелия. Чем были люди до его пришествия? [...] Это мы узнаем из мифов. Люди были слепыми беспоклонниками, они преклоняли колена перед золотом, серебром и мрамором; подносили деньги глухим и немым истуканам; признавали богами скотов, гадов, даже растения [...]. Каждая история из мифов, каждое обстоятельство жизни богов должны переполнять нас одновременно смущением, восхищением, благодарностью [...]. Второе достоинство мифов в том, что, являя нам бессмысленные обряды и нечестивые предписания язычества, они должны внушать нам еще более почтения к царственному величию религии христианской и к святости ее морали.

Итак, объектом веры является только законный авторитет богооткровенных догматов, фигуры же язычества подлежат осуждению, хотя Роллен и признает, что в повседневно-бытовой обстановке мы вновь и вновь сталкиваемся с их образами. Во всяком случае, пусть даже мифы содержат в себе немало прельстительного, но их ирреальность не оставляет сомнений в тщете мирского существования. Самим своим присутствием они с очевидностью показывают, что мирские желания пребывают в заблуждении и обращены на «ложные» предметы. И тем настоятельнее делается необходимость направлять свою любовь на истинный предмет — Бога, Христа.

Однако разграничение сакрального и мирского обладает своей собственной легитимностью — оно постулируется самим авторитетом религии. Определяя область своей безраздельной юрисдикции, религиозная власть признает существование и внешней области, за которой она осуществляет надзор, но не подчиняет ее самым суровым правилам. Постольку, поскольку узы с сакральным началом не порваны, жизнь людей может частично протекать и в профанном времени и пространстве. Фигуры же сакрального, унаследованные от былой и падшей языческой религии, могут без греха украшать собой ту часть жизни, которая не подчинена непосредственно вероисповедным истинам. Конечно, воображение — штука опасная, и образы желания чреваты немалой угрозой для души; но в форме такого пантеона, в который никто не соблазнится уверовать, христианская ортодоксия допускает *поверхностное* сохранение того самого, что христианская мораль, со своей стороны, осуждает и вытесняет. Таким образом, христианство (а точнее, католицизм Контрреформации) пошло на достаточно сбалансированный компромисс: в качестве невинных образов и безвредных вымыслов оно сохранило рядом с собой целый мир частичных, *политеистических* влечений, которым исторически

оно само же и пришло на смену и которые верующим должно отрицать и преодолевать. Такой компромисс ведет к известному двуличию: «миряне» (включая самого короля) наслаждаются профанными развлечениями, окружают себя сценами язычества, даже сами участвуют в мифологических балетах, однако же слушают проповеди и получают святое причастие.

Под прикрытием мифов торжествуют любовь и честолюбие — две главные области, в которых осуществляются мирские вожделения (*libido sentiendi, libido dominandi*). В любовной поэзии использование кода мифов служит одним из элементов системы *дистанцирования*, которая, перелagая любовное чувство в героические или пасторальные вымыслы, позволяет выразить желание в яркой, очищенной форме, изъять его из низменно-будничных обстоятельств. В этом смысле мифы способствуют *сдвигу* всех элементов дискурса в регистр одновременно *игровой* и «учтивый», чем и определяется сама сущность «галантного» обхождения. Если учесть, что уже в главном собрании мифов — «Метаморфозах» Овидия — содержалась сильная игровая составляющая, то ясно, что художники и поэты, стремясь соответствовать преобладавшему в кружках образованных людей вкусу к новизне и «пикантности», должны были все более изощряться в искусстве игры. Это все большее изощрение особенно ясно ощущается в искусстве европейского рококо, в его умножении декоративных мотивов, гибкой плавности переходов, миниатюризации. Однако это интеллектуально-игровое начало, порой в соединении с другими, более искренне переживаемыми составляющими, вполне очевидно уже и в маньеризме и кончеттизме (достаточно назвать «Адониса» Марини); оно проявляется и в прециозности Великого столетия, не исчезает и в светской игривости конца XVIII века. Примером прециозных крайностей являются «Метаморфозы Овидия в форме рондо» Бенсерада: это произведение слыло «пикантным», так как представляло собой систематический парафраз посредством малой и *регулярной* поэтической формы, сокращенную переделку латинского текста, мифическое содержание которого уже и раньше подвергалось игровому облегчению. Таким образом, игра оказалась удвоена. По сравнению с предметом подражания рондо — это *миниатюрная* форма: все развертывается в тесном пространстве двенадцати стихов, четыре первых слога которых повторяются еще дважды — в последний раз заключая собой все стихотворение. В конце монархической эпохи, в «Письмах к Эмилии о мифологии» Ш.-А. Демустье, мифологическое повествование превращается в игривую болтовню вперемешку со стихами; в этих стихах излагаются то повествователь-

ные эпизоды и комментарии к ним, то галантные комплименты даме, к которой обращено сочинение. Унаследованная от XVII века, эта форма становится предельно легкой, вплоть до пустоты. Мифология, излагаемая от письма к письму, опять-таки подвергается сокращению, смягчению и в результате оказывается минимальным материалом для приключенческого повествования и поводом к легкодоступным поучениям, стремящимся *понравиться*. Еще один шаг, и в некоей книге, написанной под покровительством г-жи де Жанлис, от античных богов остались одни лишь их *имена*, каллиграфически выписанные в виде эмблем...

Однако каталог мифов позволяет не только переводить в фиктивный регистр современные события и чувства, он может также служить для их превозношения и прославления, придавая им торжественность. Миниатюризация — лишь одна из сторон игрового воображения, здесь игра стремится сочетаться с невинным легкомыслием. Когда же игра, напротив, нагружена прославляющими интенциями, то она идет путем амплификации, не сдерживая себя путами реального мира. В мифологическом вымысле становятся возможными хвалебные гиперболы, которые нельзя было бы высказывать в рамках христианского благочестия. Христианское торжество по случаю выигранной битвы достигает своей кульминации в поклонении Богу воинств: «Te Deum laudamus...» Но христианское торжество сопровождается торжеством профанным, а значит *мифологическим*, в ходе которого превозносят уже самого государя — сравнивают его с Марсом или Геркулесом, называют любимцем Беллоны и т. д. При рождении принца или принцессы христианский обряд крещения сопровождается церемониями или поэмами, основанными на древних мифах, в которых предвещают ни больше ни меньше как скорое возвращение Астреи и золотого века... Апофеоз царствующей особы может дать законный повод для *представления* с помощью системы божественных фигур, действительность которых признается давно отмененной и чисто иллюзорной. Такое обожествление «вхолостую» позволяет бурно выплескиваться энергии похвал: хоть они и привязаны к греко-римским образцам, зато могут позволить себе любые преувеличения, поскольку обращены лишь на мнимое подобие. Король-солнце может танцевать в костюме Аполлона. С неба на театральной машине может спускаться Юпитер, возвещая грядущим векам достославную судьбу августейшей династии.

Хотя условная система греко-римского мифа и способствует такому очищающему или прославляющему преобразению, она все-таки остается уязвимой, ведь авторитет, на который она опирается, — не более чем эс-

тетическая привычка. Ее ничто не защищает от пародии — или же от забвения, когда отбрасывают мифические прикрасы, чтобы вернуться к обыкновенной реальности желания.

Сатира и комедия в XVII веке обычно действуют путем срывания масок, обращая вспять работу очищения (прециозность) и прославления (рыцарский идеал), восстанавливая буквальный смысл во всем том, что мифологическим кодом переводилось в метафорическое измерение. Отталкиваясь от *картин*, восхваляющих и обожествляющих желание, сатира возвращается к миру повседневности и ставит нас перед лицом грубого инстинкта. В этом отношении мне кажется образцовым примером эпизод из «Рассуждения о поездке в Сен-Жермен-ан-Лэ», помещенного в «Сатирической библиотеке» [*Cabinet satyrique*] в 1618 году; мифическое убранство помещения *читается* как нечто возбуждающе-эротическое:

Пройдемся еще раз, свои насытим взгляды,
Пред нами короля роскошные палаты.
Смотрите: вот возлег с Венерой грозный Марс.
Их томность, нагота притягивают глаз.
А вот они опять, как страстны их движенья!
Прелестней не найти вовек изображенья.
Чуть выше видим их в позиции другой,
Под самым потолком с лепниной золотой.
А здесь они еще не прерывают боя.
Любовью дышит все в прекрасном сем покое.
Уйдем же! Мы должны скорее прочь бежать,
Или давайте их занятиям подражать!¹

По отношению к псевдосакральному можно безнаказанно кощунствовать. Этой свободой и пользуется всюю бурлеск. Величественные мифические образы, позволяющие облагораживать ситуации общественной и частной жизни, — это ведь средства превращения и переоблачения. Придавая им искаженно-карикатурный характер, бурлеск возвращается к низменной реальности: травестировать то, что само было средством травестики, — значит уничтожить фигурально изображенные чистоту и славу, вновь ощутить плоть и запах мира, каким он предстает лишенному иллюзий свидетелю. В таких произведениях, как «Овидий навеселе» Дассуси, «Вергилий наизнанку» Скаррона, «Гомер наизнанку» молодого Мариво, появившаяся позже «Vergils Aeneis travestiert»² Блюмауэра

¹ [Здесь и далее в этой главе, кроме особо оговоренных случаев, стихотворные цитаты в переводе М. Неклюдовой.]

² [«Вергилиева Энеида наизнанку» (нем.)]

(Вена, 1782—1794), нападкам подвергаются не только самые чтимые литературные образцы. Эти нападки идут и дальше, обращаясь на те *добродетели*, восхвалением которых занималась эпико-мифическая традиция, — на воинские подвиги, на самопожертвование ради отечества и славы.

Обращенная на героев и богов античности насмешка захватывает и героический идеал вообще. Скромная счастливая жизнь — лучше него. При этом разоблачается фиктивное бессмертие, фальшивая монета мифологических почестей, которой обманно оплачивают кровь, проливаемую на поле сражений. Пародия Мариво, написанная вскоре после войн Людовика XIV, метит не только в древних авторов и их сторонников, но еще более того в иллюзии воинской славы. Стихи, подобные нижеприведенным воспоминаниям Андромахи о Гекторе, выполняют демобилизующую функцию. В них «демистифицируются» стереотипы непреходящей памяти:

Жесток, свидетели мне боги,
Удел вдовы, всегда убогий.
Постель покажется страшна,
Когда одна я спать должна!
В былые дни рука Ахилла
Меня родителя лишила...
Но где случился казус сей,
Теперь не вспомню, хоть убей.
По повелению Ахилла
Была украшена могила:
Но нужен ли такой почет,
Коль из тебя трава растет?
Пускай почетом удостоят,
А в землю все равно зароят.

Это кредо, решительно отдавая предпочтение земной жизни (и сводя смерть к одному лишь погребению), отвергает «языческий» образ бессмертия¹, а втихомолку внушает неверие и в бессмертие христианское. Можно даже сказать, что разрушительное действие бурлескных пародий на мифические, пасторальные или воинские мифы вообще не ограничивается одной лишь сферой эстетики или даже иерархией «официальных» ценностей; косвенным образом оно обращается и на высший *авторитет*.

¹ Речь идет, конечно, не о той загробной жизни, которая показана в гомеровских поэмах, а скорее о той, что предполагалась расхожими мифологическими условностями XVII века.

Ведь мир мифов, пусть и вымышленный, все-таки являет нам образы верховной власти, которая соответствует власти реально правящей, имеющей, так сказать, законное хождение. Нападки на Юпитера и других мифических богов, по вкрадчивым намекам таких пародий, *символически* равны невозбранным посягательствам на короля и вельмож, на святость Бога или папы римского и т. д. Поскольку духовная власть объявляет мир мифов профанным миром, не имеющим настоящего сакрального содержания, то и в искажении его не может быть ни кощунства, ни оскорбления величества. А стало быть, можно косвенно вести *либертинскую* критику религии и централизованной монархии, по видимости не затрагивая никаких властей, кроме тех, которые всегда осуждала стоящая выше всяких подозрений христианская традиция. Как выясняется, двойственность сакрального (христианского) и профанного (окруженного «мифологическими» декорациями) устроена так, что позволяет играть то на их разделении и взаимном исключении, то на их параллелизме и изоморфизме. Если рассматривать власть язычества и власть христианства в их формальном сходстве (у них одна и та же структура, где все зависит от верховного божества, одно и то же обращение к чудесам), то можно, ничем не рискуя, вести полемику против христианства (или же христианских предрассудков), на первый взгляд имея в виду одних лишь языческих богов (пример: статья «Юпитер» в «Словаре» Бейля). Если же рассматривать христианство и язычество в их несовместимости, то враждебность к христианству выражается, более рискованным образом, в прямом предпочтении мира древних мифов. Под прикрытием эстетической традиции, акклиматизировавшей мифологические вымыслы и обеспечивающей их высокий статус, бунтарская мысль провозглашает превосходство языческих «басен» над церковным учением, каковое тоже баснословно и лживо, зато тысячу раз менее приятно. Именно в этот момент антихристианские настроения заявляют о себе открыто: они не раз констатировались с эпохи Возрождения, но особенно в XVIII веке. У такого автора, как Вольтер, предпочтение, отдаваемое язычеству — в «Апологии мифов», — свидетельствует не столько об искреннем переживании мира мифов, сколько о методической беспринципности пропагандиста, для которого любые средства хороши:

Ученой древности прелестные преданья,
Творенья гения давно минувших лет,
Да озарит меня ваш свет
Бессмертного очарованья.
Вы оживляете поля и склоны гор,

И небо, и морской простор:
 Вот это дерево, чей вечно свеж убор,
 Скрывает Аттиса страданья.
 А нежный гиацинт, сей чудный первоцвет,
 Когда-то обнимал влюбленный Мусaget.

Следует еще ряд примеров. И Вольтер продолжает:

И лишь влюбленными Олимп был заселен.
 Картины дивные! Волшебная природа!
 Мне теология по нраву Гесиода:
 Там, где над хаосом господствует Любовь,
 Скользит над волнами, потом взмывает вновь!
 А вам, почтенные, что славить подобает,
 Святого Роха пса, Антония свинью?
 Реликвии, что «исцеляют»?
 Платок Урсулы иль паршивую скуфью?
 Деяния святых с Гомером не равняют:
 Гомер, конечно, лжет, но пуще восхищает,
 А ваша ложь всегда глупа.
 Меж тем как эта тешит нас и просвещает.

Вольтер здесь ведет не столько к тому, чтобы по-настоящему вступить в мир мифов, сколько к тому, чтобы сделать его своим союзником в борьбе за *просвещение* и за цивилизацию земного блаженства. «Апология мифов» не требует от него никакого выхода за рамки привычного — она лишь подтверждает его выбор, заявленный в знаменитой поэме «Мирянин», в пользу городской цивилизации и удовольствий, доставляемых искусствами. В вольтеровском Гомере, который «гений нас и просвещает», нет ничего «первобытного». Вольтер воспекает мифы лишь как современное *профанное развлечение*, четко противопоставляя их религиозной обрядности. Дихотомия профанного и сакрального, отмеченная нами с самого начала, лучше всего ощутима в последних строках поэмы, где два отделяемых друг от друга начала ставятся на одну доску:

У мессы утренней мы добрые христьяне,
 Язычники в Гранд-Опера.
 По именам богов издревле дни считаем,
 Наш бедный календарь в язычестве погряз:
 Юпитер и Сатурн, Венера тут и Марс,
 И даже жребий наш лишь ими управляем.
 Смешенье грустное, что делать! Вместе с тем,
 Давно всех превзошел аббат наш Пеллегрэн:
 «Католик по утрам, язычник вечерами,
 За ужином — в театр, а завтрак ищет в храме».

Это греховное смешение обретет свой апофеоз уже позднее, в вольной поэме Парни «Война богов» (1799), где боги Олимпа наносят жесточайшие оскорбления «современным божествам».

До сих пор мы рассматривали миф лишь в обобщенно-формальном аспекте, как средство эстетического преображения в профанном регистре, предполагая, что его исходной точкой обычно служит некоторая житейская ситуация, которую желают прославить, очистить или возвысить. Однако мифологический код, с его переменными величинами и множественными ответвлениями, существует также и сам по себе, независимо от украшений, для которых он может служить средством. Он представляет собой обширную «канву», изобилующую страстными отношениями, предельными ситуациями, чудовищными деяниями. Совершая отбор и членение этого предзаданного материала, воображение и желание могут проецировать на него самые что ни на есть реальные энергии. Иные сочинения XVII и XVIII веков могут рассматриваться как новые интерпретации великих мифических мотивов — с той лишь разницей, что художнику было не столь важно изменить значение мифа, сколько воспользоваться им как поводом для вольной реализации своих способностей. Конечно, будучи усвоен в школе, миф задает некоторый определенный «сюжет», который нужно соблюдать. Но в эстетике, которая, в отличие от нашей, не благоприятствовала «оригинальности», способной *ex nihilo* творить материал, сюжет и стиль, то есть все образующие начала произведения, — в рамках такой эстетики, оставившей художнику лишь свободу речевого выражения при обработке заранее известной «фабулы», этой свободы порой оказывалось достаточно, чтобы высвободить весьма глубинные силы. Даже видимая пустота какого-нибудь рассказа или трагедии может сочетаться с сильнейшим обаянием, обусловленным их глубинными смыслами. История Психеи в изложении Лафонтена, при всей своей вольно-игривой форме, нагружена добавленными к исходному сюжету символами, которые связаны с тематикой тайны и зрительного познания. «Андромаха», «Ифигения» и «Федра»¹ — пьесы, где мифическое начало, будучи наполнено психологическим анализом, позволяет бурно проявить себя мрачным силам страсти. Брошенные Ариадна или Дидона дают повод поэзии и вокальной музыке развернуть мелодическое ламенто, музыку слезной жалобы. Общий вывод: пользуясь готовым мифом как залогом и прикрытием, своего рода базовой формой, желание может переживать свое воображаемое осуществление в *безличном* регистре; тради-

¹ [Ж. Расин.]

ционные мифические структуры начинают восприниматься как препятствие лишь с того момента, когда преобладающим становится требование *личностного* выражения... Роль экрана, на который проецируются желания, мифический мир совмещает с другой, более интеллектуальной функцией: вокруг эпико-мифической схемы могут выстраиваться мощные педагогические, политические, морально-поучительные конструкции. Миф-рамка позволяет украсить, укрупнить, сделать «вневременным» нравственный урок, предназначенный юным принцам. Фенелоновский «Телемак» — это и поэма в прозе, и «воспитательный роман», и политическая утопия. Столь разнородные начала оказывается возможным гармонически слить воедино благодаря одиссеевскому сюжету, с его пенными морями, явлениями Амфитриты и нимфами, прячущимися под зелеными сводами ветвей. Ментор, в облике которого скрывается Минерва, под видом профанных мифов преподает герою урок мудрости, где сохранены, прояснены, универсализированы, сделаны приятными строжайшие предписания христианского учения.

К тому же, если рассмотреть тот отбор мифического материала, который осуществляют писатели и художники XVII—XVIII веков, то в зависимости от периода непременно обнаружится повторяемость некоторых мотивов, свидетельствующих о каком-то общем беспокойстве и нередко соотносимых с господствующими в тот момент чувствами. Можно без особого риска утверждать, что искусство барокко, озабоченное мыслью об изменчивости внешних обличей, особенно любило мифы о метаморфозах (одним из многих примеров может служить «Дафна» Бернини). В XVIII веке во множестве создаются произведения на сюжет о Пигмалионе, ибо этот век не только поставил проблему оживления мертвой материи, но его художники еще и мечтали о безупречном подражании, вознаграждением за которое стали бы любовные объятия с ожившим творением; немаловажно, что единственным сочинением Ж.-Ж.Руссо на мифический сюжет стал именно «Пигмалион», где вольно проявляется основополагающий нарциссизм писателя, — художник получает награду за свое желание в виде того самого существа, которое он изваял по образу своего идеала. Здесь, можно сказать, мы достигаем *предела*. Миф о Пигмалионе представляет на *еще* мифическом языке императив личностного самовыражения, который в скором будущем станет проявляться в полном отказе от мифических опосредований, от предзаданных фабул. Точно так же в более позднюю эпоху (в 1800-х годах) некоторые героические мифы (о Прометее, Геракле, Ганимеде) обретают смысл упования и бунта: в апофеозе героя-человека видится наступление будущего, где царст-

во былых богов сокрушится, уступая место человеческому. Здесь мифический язык также стремится к собственной гибели, поскольку исчезновение авторитета богов влечет за собой и упадок организованного вокруг них традиционного образного дискурса. Можно проследить, как художники, вплоть до «Сумерек богов» Вагнера, обращаются к тотальному мифу, чье развертывание заканчивается падением мифического универсума как выражения старого, ныне устарелого, мирового закона.

Однако эта тенденция — отнюдь не единственная, и, как мы сейчас увидим, она сопровождается прямо противоположной.

Расцвет мифологических теорий

Итак, мифы, застывшие в форме комплекса фиксированных, бесконечно повторяемых рассказов и символов, могут в особо благоприятных обстоятельствах переживаться заново, оживать и обретать бытие благодаря пылкому воображению, которое проецирует на предсуществующий образ свои грезы. Музыканту или живописцу XVIII века (чаще, чем поэту) иногда удается вдохнуть в мифическую тему новую жизнь, трепет страсти, какую-то вновь изобретенную странность.

Однако возрождение мифических преданий осуществилось более сложным способом. И парадокс в том, что осуществилось оно на таких путях, которые, на первый взгляд, вели к *гибели*, окончательному изгнанию мифов. Их универсум был разрушен Мифологией — то есть *ученым* дискурсом о мифах, — но тем самым он неожиданно получил и предпосылки к новому расцвету, в обновленной и более широкой форме.

Процесс этот развивался последовательно, и его этапы нетрудно проследить.

В мифологии XVII века в разных пропорциях соединяются «антикварное» знание (об атрибутах древних богов, о местах, где им поклонялись, о письменных источниках, изображениях на монетах и т. д.) и богословские догадки: так, к Клименту Александрийскому восходила удобная гипотеза о том, что языческие боги якобы суть множественные и вырожденные отражения либо истинного Бога, о котором говорит книга Бытия, либо царей Ветхого Завета. Изначальное Откровение, доходя до неверных и греховных народов, постепенно затемнилось. После вавилонского рассеяния, когда они позабыли изначального, единственного Бога, ничто больше не мешало им обожествлять своих государей, реки и животных. Но подобно тому как их наречия рассматриваются этимологами в качестве испорченных дериватов древнееврейского, так и в их богах различима предшествующая им святая религия, которую они иска-

женно отражают собой. Это расхожее мнение прекрасно резюмировано аббатом Банье:

В начале времен люди поклонялись одному лишь Богу. Ной сохранял в семействе своем те обряды, что отправляли творцу его предки; потомки же его вскорости исказили их чистоту. Преступления, коим они предались, быстро ослабили в них понятие о Божестве, и понятие сие стало прилагаться к чувственным вещам. Сперва они начали почитать то, что от природы казалось самым ярким и совершенным; оттого первым предметом их суеверия сделалось солнце. От поклонения солнцу перешли и к другим светилам, так что все воинство небесное [...] обрело свой религиозный культ, а равно и все стихии, реки и горы; но и на сем не остановились — всю природу начали рассматривать как божество, и, под разными именами, она сделалась предметом культа у разных народов. Наконец, сочли, что и великие люди, кто завоеваниями, кто искусными изобретениями, заслуживают почестей, каких достоин один лишь Творец Вселенной; таково и было происхождение всех богов, коим поклонялось язычество.

Такая мифологическая система ставит на одну доску различные традиционные теории происхождения мифов (эвгемеризм, символизм небесных светил и т. д.), с целью объяснить ложные религии, в то же время осуждая их и поддерживая в неприкосновенности авторитет изначального Откровения, хранительницей которого остается церковь.

Однако эта ортодоксальная мифология, с ее психологической рефлексией о причинах преступлений и нечестия неверных народов, приготавливала расцвет другой, более смелой рефлексии, направленной уже на мотивы всяких верований и культов; к ней вскоре прибегли религиозные скептики, нападавая с тыла на тот самый авторитет, который ортодоксия пыталась предохранять и усиливать. Оружие, используемое церковью против суеверий, нетрудно было обратить и против веры, и самой расхожей уловкой стали нападки на официальное учение, якобы продолжающие собой борьбу его защитников с идолопоклонничеством. Теперь уже и Бог древних евреев подвергся *каузальной* интерпретации, которую богословы прилагали к одним лишь языческим богам. Объяснение религии, данное Лукрецием, — *insitus horror*¹ (V, 1160—1239) — теперь оказалось пригодным для всех культов без исключения. Этому возрождению эпикурейского учения сильно способствовало «либертинство» XVII—XVIII веков. Отныне мифы предстали уже не чем-то вторичным и производным, но как *первичный* ответ людей на страхи своих сновидений, на грандиозные природные события, на все *поразительное*...

¹ [Врожденный страх (лат.)]

Фонтенель в кратком трактате «О происхождении мифов» сводит мифы политеизма к простым причинам — таким как невежество, изумление, страх перед всюду ощущаемыми в природе силами, склонность объяснять неизвестное известным. В мифах нам явлена «история заблуждений человеческого разума». А посему незачем изучать их всесторонне — мифологией следует заниматься так, как это делает Фонтенель, то есть для избавления от предрассудков: «Нет никакой науки в том, чтобы забивать себе головы всевозможными нелепостями финикийцев и греков; наука в том, чтобы знать, что именно привело финикийцев и греков к этим нелепостям. Все люди до такой степени друг на друга походят, что нет такого народа, чьи глупости не вызывали бы в нас дрожь»¹.

Здесь презрение к мифическим сказаниям сочетается с признанием эпистемологической ценности размышлений о первоначалах нашего мироотношения и об ошибках, в которые впадает разум, отдаваясь своим первым побуждениям. Как для дикаря, так и для ребенка все началось с досадной склонности к ложным объяснениям, до тех пор пока наш ум, медленно и неуклонно избавляясь от предрассудков, не обрел способность посмеяться над своими ребяческими верованиями и даже понять, почему он увлекся их сочинением. Одновременно образованный ум видит в этом предостережение: его «первобытные» заблуждения, свойственные всем народам, существуют также и во все времена, а потому нет ничего проще, чем впасть в них снова. Следует быть начеку и не поддаваться вновь и вновь возрождающимся соблазнам мифа. Наше воображение по-прежнему чувствительно к ним, пусть даже наш ум их и отвергает: «И хотя мы несравненно более образованные и просвещенные люди, чем те, чей грубый ум добросовестно сотворил мифы, мы тем не менее легко поддаемся тому же побуждению ума, которое сделало мифы столь привлекательными для воображения древних народов. Но они тешились мифами, ибо в них верили, мы же наслаждаемся ими не меньше, хотя им не верим! Это лишний раз доказывает, что рассудок и воображение не имеют между собой ничего общего и вещи, не умеющие обмануть рассудок, ничуть не теряют привлекательности для воображения»². Таким образом, дихотомия сакрального и профанного, позволявшая мифам существовать наряду со священной историей, заменяется здесь дихотомией рассудка и воображения. Мифы продолжают рассматриваться как ли-

¹ [Б. Фонтенель, *Рассуждения о религии, природе и разуме*, М., Мысль, 1979, с. 202, с поправками.]

² [Там же, с. 200, с поправками.]

шенные всякой истины и авторитета: превыше их — рассудок (а не откровение). Но воображение и связанное с ним удовольствие не отмечены никаким моральным осуждением: они по-своему законны, главное, чтобы они не покушались на прерогативы разума. Иллюзия вправе чаровать нас постольку, поскольку мы знаем, что находимся в сфере поэзии, а не науки; поддаваясь соблазнам мифа, мы в порядке игры возвращаемся в мир, который сумели преодолеть в действительности. Поэты, жившие в детскую пору человечества, — Гомер, Гесиод — конечно же, восхитительны, но их величественные образы представляют собой лишь оборотную сторону их невежества. В перспективе неуклонного развития человеческого разума, совершенствующегося от века к веку, миф наивно свидетельствует о первых опытах ума, о тех временах, когда душа, пытаясь выразить свои страхи и восторги, еще умела говорить одними лишь метафорами. И такая общая теория мифа ставит на одну доску все верования: она делает исключение для «истинной религии» лишь ради осторожности и в порядке стилистической фигуры. Умственное воспитание людей должно привести их к отказу от всех предрассудков, заблуждений и культов. Такое религиозное разочарование как раз и приводит к писанию стихов, где мифы используются без веры в них, с холодной, насмешливой умственностью; этим определяется вся антипоэтичность XVIII века.

Однако не все выказывают одинаковое доверие к могуществу просвещенного разума. Юм, объясняя происхождение мифов примерно так же, как и Фонтенель, вводит и сомнение в построениях рассудка. Эти построения, быть может, не более прочны, чем политеистические космогонии. В таком случае наш «прогресс» оказывается ненадежным, а удовольствие, получаемое нами от древних мифов, — не столь ребяческим, как может показаться. Мы не уверены в истине, миф же обладает преимуществом красоты, хоть и не более лжив, чем все то, что представляется нам разумным. Разочаровавшись в самом себе, разум может быть снисходителен к творениям первобытного воображения.

На этом пути недалеко и до полной реабилитации мифа. Для нее нужно только, чтобы эти первоначальные опыты ума рассматривались не под знаком их несовершенства, а, напротив, в их полноте и единстве. В такой переоценке мифа легко разглядеть возврат к теологическому мышлению, проникающему в психологические объяснения того, как образовывались первичные понятия и чувства. За элементарными движениями ума (или же *в них*), образующими первую стадию *генетической* реконструкции умственных способностей рода человеческого, проступает «Генезис» книги Бытия. Ребенок, дикарь, первобытный человек, хоть их и

называют «тупыми», живут в непосредственном контакте с миром — словно Адам в земном раю. Откровение не дано им извне, как поучение, но царит у них в душе. Их знание возникает не от рефлексии, а от причастности к тайнам; они живут в привычной близости с миром и его силами. В этой картине первозданной нераздельности (которая и сама есть некоторый миф) важнейшую роль играют способности, приписываемые первобытному языку, — он *одновременно* и речь и песнь. (Об этом писал еще Страбон. Это повторяли Воссий и Вико¹. Руссо и Гердер разрабатывали теоретические выводы из этой мысли.) Он несет в себе «почти неизбежно впечатление от страсти, стремящейся сообщить себя» (Руссо); речь и чувство в нем еще не разделились, выражение обладает абсолютной верностью, в нем еще нет места для лжи и абстракции. Сердце и речь человека еще составляют единое целое. Боги, которых воображает себе этот человек под действием страха или же ради игры, являют собой обращенный к нему облик природы — природы, которой он и сам не чужд. Непосредственно данный себе самому, непосредственно связанный с природой, человек в первобытной лирике и великих эпопеях древности проявляет тот порыв, в котором верно проступают все величие и вся ограниченность его природного состояния. В этих новых условиях мифы вновь обретают одновременно онтологическое и поэтическое оправдание, вследствие чего свидетельствам всех первобытных литератур уделяется одинаковое внимание; и, словно в ответ на это новое внимание, из тьмы выступают (порой полупридуманно заново) целые мифологии: «Эдда», Оссиан, священные книги Востока, песни американских индейцев. В них европейцы открывают как бы искусство до искусства, поэзию до всяких правил сочинительства. В таком «варварстве» охотно признают величие и энергию, которыми более не обладают языки цивилизованных народов.

Следствием этого стало не просто расширение сферы мифологических познаний и не просто увеличение числа эпических или наивно-поэтических текстов, оказавшихся в распоряжении утонченных ценителей, которым надоели легковесные творения своего века. У каждого, кто ощутил силу этих текстов, возникает мысль о возрождении поэзии, о возврате языка к его первобытной мощи, и эта мысль неудержимо вну-

¹ Вико предлагал ложное этимологическое объяснение: слово *mythos* [миф] якобы родственно слову *mitus* (немой), а это, по его мысли, говорит о том, что миф возник во времена безмолвия и представляет собой ту первую речь, которая прибавилась к прежнему языку, состоявшему из безмолвных знаков и жестов.

шает ему стремление к какому-то новому образу жизни и строю чувств, где будет восстановлена полнота первобытных времен. Охваченный ностальгией по утраченному древнему языку, его ум обращается к моменту зарождения общества; он надеется почерпнуть из них энтузиазм, из которого рождаются песни, способные уже в скором будущем вернуть народам оставившие их пылкие порывы и чувство единой души. Обновленное понятие *гения* побуждает вслушиваться в голос, звучащий из тайных глубин природы и коллективного сознания. Приняв подобный проект, признав, что все народы мира в век своего изначального самоутверждения славили сами себя в лице своих героев и богов, поэт чувствует притягательную силу прошлого, которое ему дано донести до своих сограждан, дабы объединить их в чувстве вновь обретенной общности. И вот французские поэты вновь обращаются к греческим, римским (а также и кельтским или «галльским») образцам; да и сами традиционные образцы — с открытием северных и восточных древностей — меняют свой лик: у Гомера, Эсхила, Пиндара, даже Вергилия начинают находить уже не прегрешения против хорошего вкуса, а непомерно-стихийную возвышенность, соприкосновение с которой может стать только животворным. Эта система неоклассицизма, отмеченная идеализмом в неоплатоническом духе, уже не просто стремится достичь вневременных форм *Прекрасного*, но и утверждает устами Винкельмана, что архетипы «прекрасной природы» могли проявиться лишь благодаря процветанию политической *свободы* в греческих полисах. В результате кое-каких смысловых смещений и сгущений божества, дошедшие до нас в виде греческих статуй, предстают как воплощенный идеал, изваянный вольными гражданами. Конечно, в такой перспективе первобытный мир в значительной мере утрачивает свой грубый, свирепо-вздыбленный облик; сладковатая безмятежность, которую славил в нем Винкельман как отражение постижимых уму небес, не дает той энергии, что должна была бы вырываться из таинственных глубин живой природы. Но для такого поэта, как Андре Шенье, не составляет противоречия искать в эллинском прошлом одновременно и гармонию форм, и пылкость юношеских желаний, и, главное, мощное дыхание свободы; теперь подражание древним уже не сводится к повторению образов и имен — это словно новое завоевание огня, переливание энергии: «Воспламеним наш факел от огня их поэм...» В те же годы Гердер высказывал пожелание, чтобы поэзия древних стала для новых поэтов не предметом рабского подражания, а источником «поэтической эвристики», которая позволит создать «совсем новую мифологию». Правда, он тут же признавал, что будет очень нелегко примирить между собой

«дух редукции с духом вымысла», «философское расчленение» со «строительным поэтическим объединением».

Итак, новый призыв обращен к поэту: от него ждут, что он пробудит коллективный порыв, производя подъем в сердцах и воскрешая присутствие забытых божественных сил; эта задача важна для общества, члены которого пытаются по-новому осмыслить соединяющие их узы. Образы древних богов обретают политическое значение. Это свидетели, в которых душа народа нуждается, чтобы опознавать себя; они должны вновь стать теми, кем были прежде, — поручителями, гарантами, которых вообразила себе социальная группа, в которых она открывает свою истину, свою собственную природу. Главной сценой того возвращения богов, о котором толкуют поэты, становится многолюдный праздник (национальный или всемирный, в зависимости от того, рассматривается ли его размах как более частный или более общий).

Мы видим, как формируется «миф о мифологии» (Х. Блюменберг), в котором неясное происхождение мифов совпадает с происхождением нации (или человечества) и который требует от людей кризисной эпохи восстановить связь со своим первоисточком (с утраченной природой), иначе они погубят свою душу и погибнут. Но едва лишь этот миф сформулирован и эта обязанность высказана, как встают вопросы. Могут ли люди, живущие в век науки и рефлексии, вновь обрести наивную изумленность юного человечества, для которого природа была полна подвижных, не подчиненных принципу тождества божеств? (К.-Ф. Мориц). Шиллер в оде «Боги Греции» долго перечисляет многочисленных античных богов — но только теперь они изгнаны и уже не вернуться; отныне природа *entgöttert*, обезбожена. Наша поэзия может жить лишь признавая их отсутствие, говоря о том, что нам их не хватает:

Что бессмертно в мире песнопений,
В смертном мире не живет¹.

Не в силах обрести *наивную* простоту, современная поэзия обречена на *сентиментальную* ностальгию. На свой лад это повторял и Жан-Поль:

[...] прекрасная, внутренне полная красота ребенка чарует не другого ребенка же, а человека, утратившего ее [...]. Греческие боги — для нас не живые существа, а силуэты, пустые облачения наших чувств и отношений. И если в стародавние времена едва ли были на земле ложные боги, так что один народ мог гостить в храме другого, то теперь нам известны почти одни только ложные [...]. И наконец — назовем злого гения искусства —

¹ [Перевод М. Лозинского.]

прежде поэзия была предметом для народа, а народ — предметом поэзии; теперь пение из одного учебного кабинета доносится в другой [...]¹

Невозможность вернуть к жизни древнюю мифологию (не оттого, что она не вызывает более восхищения, а оттого, что ею слишком много восхищаются и современный мир стал неспособен ее воспринять) лишь делает еще сильнее опасное желание создать *новую мифологию*. Эта мысль содержится в конце текста, известного под названием «Старая систематическая программа немецкого идеализма» (он был переписан в 1796 году рукой Гегеля, но принадлежит, вероятно, Шеллингу и в любом случае напоминает по духу Гёльдерлина): «Нам нужна новая мифология, но эта мифология должна быть на службе у идей, она должна стать мифологией *разума*. Идеи, непредставимые в эстетической, то есть мифологической форме, не составляют интереса для *народа*, и наоборот, неразумная мифология постыдна для философа. Итак, в итоге образованные и необразованные люди должны подать друг другу руки, мифология должна стать философичной, дабы сделать народ разумным, философия же должна стать мифологичной, дабы сделать философов чувствительными. Тогда-то среди нас и установится вечное единство...» Также и Гёльдерлин во множестве текстов («Хлеб и вино», «Архипелаг» и т. д.) толкует о промежуточном моменте, о времени тревожного ожидания между бесповоротным исчезновением древних богов и возникновением нового божества, некоего новейшего Диониса или Христа. Так и Фридрих Шлегель в 1800 году тоже взывает к новой мифологии, которая возникнет не от соприкосновения с чувственным миром, как древняя, а «из глубочайших глубин духа», подобно тому как развертывался гармонический строй мироздания, «когда хаос соприкоснулся с любовью»...

Хотя эти ожидания нового расцвета мифа — мифа, который станет *новым* царством объединяющего воображения, а вместе с тем и торжеством чувствительного разума и которому больше не понадобятся образы древних божеств, — хотя эти ожидания не сбылись, но в них грядущему, будущей истории была задана функция, эквивалент которой можно найти только в религиозных или гностических эсхатологиях. В то самое время, когда начинает ощущаться нехватка мифа, само человеческое время, время творимой людьми истории, оказывается глубоко мифизировано этими упованиями; ожидая наступления новой мифологии, словно второго пришествия, подобное мышление тем самым уже *мифически* расценивает настоящее время как подспудное зарождение нового Адама,

¹ [Жан-Поль, *Приготовительная школа эстетики*, М., Искусство, 1981, с. 110, 112.]

как гадание во мраке о том, где появится мировая заря; как пору трудов и испытаний, движения вперед, вынужденных остановок, новых и новых усилий. Становясь предметом этого нового мифотворчества, человеческая история кажется наделенной умопостижимым смыслом — он состоит в том, чтобы вновь, в еще неведомом облике, завоевать и обрести утраченную полноту бытия, интеграцию в коллективное единство, возвратиться к древнейшей истине путем рождения совершенно нового мира. Понятый таким образом миф, который в начале XVIII века был чисто *профанным* украшением, становится самым воплощением *сакрального*, высшим авторитетом, который уже заранее диктует нам свои законы и которым в конечном счете определяются все человеческие ценности. Еще не наставший, он зато является судьей всего настоящего. Подобная перемена — лишь следствие другой: то, что было *сакральным* в начале XVIII века, — богооткровенные книги, предание, догмат — подверглось «демистифицирующей» критике, увидевшей в нем лишь человеческое создание, баснословное воображение; тем самым сакральное сводилось к некоторой психологической функции, а вместе с тем некоторым способностям человека (чувству, сознанию, воображению) или некоторым коллективным актам (общей воле) придавалась сакральная функция. В интеллектуальной истории XVIII века сакрализация мифа тесно связана с гуманизацией сакрального. В философии Просвещения недостаточно, как это много раз делалось, выделять процесс «секуляризации», в ходе которой человек предъявляет претензии своего разума на бывшие прерогативы божественного логоса. Очевиден и обратный процесс, в ходе которого мифу, на первых порах устранившему как бессмыслица, приписывается глубокий и полноценный смысл, смысл явленной истины (Шеллинг). В результате этого двойного преобразования реорганизуется вся оппозиция профанного и сакрального. Старинное сакральное как бы меняет кожу, а область профанного наделяется мифическими упованиями на избавительный прогресс. В ожидании высшего мифа, который изобретут люди будущего, в ход вновь идут старые мифы, рассматриваемые как его прообразы — Прометей, Геракл, Психея, титаны, обозначающие бунт, желание, надежду человека, его стремление стать хозяином своей судьбы. Грядущий миф, каким он очерчивается в неясных ожиданиях, не просто будет выдуман человеком (поэтом-пророком, народом-поэтом или же трудящимся человечеством), но и героем его станет человек. Ожидаемый Миф — который так и не родится ни в исторической действительности, ни в действительности поэзии, — это уже не теогония, а антропогония; стремясь к объединению народов, он должен

воспевать Человекобога, создающего себя своим пением или же трудом своих рук. Зато все мифологии современного мира происходят от этого несбывшегося Мифа и разменивают его по мелочам¹.

¹ Среди авторов XVII—XVIII веков см. (в хронологическом порядке): Vossius G.-J., *De gentili theologia* [...], Amsterdam, 1668; Dale (Van) A., *Dissertationes de progressu idolatriæ et superstitionum et de prophetia*, Amsterdam, 1700; Jurieu P., *Histoire critique des dogmes et des cultes, depuis Adam a Jésus-Christ*, Amsterdam, 1704; King W., *A Discourse Concerning the Inventions of Men in the Worship of God*, 5^e ed., London, 1704; Toland J., *Letters to Serena*, London, 1704; Trenchard J., *The Natural History of Superstition*, London, 1709; Fontenelle B. Le Bovier de, *De l'origine des fables*, Paris, 1724; Rollin C., *Traité des études*, Paris, 1726, 4 vol.; *Histoire ancienne*, Paris, 1730—1738, 13 vol.; Shuckford S., *The Sacred and the Profane History of the World Connected* [...], London, 1728, 2 vol.; Ramsay A., *The Travels of Cyrus, to which is Annexed a Discourse upon Mythology of the Ancients*, London, 1728; Blackwell T., *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, 1735; Broughton T., *Biblioteca historico-sacra, or an Historical Library of the Principal Matters Relating to Religion Ancient and Modern, Pagan, Jewish, Christian and Mohammedan*, London, 1737—1739, 2 vol.; Banier A., *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, Paris, 1738, 3 vol.; Pluche N., *Histoire du ciel* [...], Paris, 1739, 2 vol.; Vico G., *La scienza nuova*, 3^e ed., Napoli, 1744; Lowth R., *De sacra poesi Hebræorum prælectiones*, London, 1753; Mallet P.-H., *Introduction à l'histoire de Dannemarc* [...], Copenhagen, 1755; *Edda* [...], 3^e éd., Genève, 1787; Hume D., *The Natural History of Religion*, London, 1757; Pernety A., *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées*, Paris, 1758; Chompré P., *Dictionnaire abrégé de la fable*, Paris, 1759; De Brosses C., *Du culte des dieux fétiches* [...], s. l., 1760; Court de Gébelin A., *Le Monde primitif* [...], Paris, 1773—1783, 9 vol.; Wood R., *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, London, 1775; Bryant J., *A New System and an Analysis of Ancient Mythology*, London, 1775—1776; Bailly J.-S., *Lettres sur l'origine des sciences*, Paris, 1777; *Lettres sur l'Atlantide de Platon*, Paris, 1779; Lindemann J.-G., *Geschichte der Meinungen älterer und neuerer Völker im Stande der Roheit und Kultur, von Gott, Religion und Priesterhum*, Stendal, 1784—1785, 2 t., 1 vol.; Heyne C.-G., *Opuscula academica*, Göttingen, 1785—1812; Demoustier C.-A., *Lettres à Emilie sur la mythologie*, Paris, 1786—1798; Knight R. P., *A Discourse on the Worship of Priapus* [...], London, 1786; Rabaut de Saint-Etienne J.-P., *Lettres à M. Bailly sur l'histoire primitive de la Grèce*, Paris, 1787; Reinhard P.-C., *Abriss einer Geschichte der Entstehung und Ausbildung der religiösen Ideen*, Iena, 1794; Dupuis C.-E., *Origine de tous les cultes*, Paris, 1796, 12 vol.; Jones W., *The Works*, London, 1799, 6 vol.; Noël F., *Dictionnaire de la fable*, Paris, 1801, 2 vol.; Moritz K.-P., *Götterlehre* [...], 3^e ed., Berlin, 1804; Dulaure J.-A., *Des divinités génératrices, ou des cultes du phallus chez les anciens et les modernes*, Paris, 1805; Creuzer F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig—Darmstadt, 1810—1812; Baur F.-C., *Symbolik und Mythologie, oder die Naturreligion des Altertums*, Stuttgart, 1824—1825, 3 vol.; Herder J.-G., *Sämtliche Werke*, Berlin, 1877—1913, 33 vol.; Blake W., *Complete Poetry and Prose*, London, 1948; Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, München, 1963; Hölderlin F., *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1943—1961, 6 vol.; *Œuvres*, sous la dir. de P. Jaccottet, Paris, Pléiade, 1967; Schlegel F., *Kritische Schriften*, München, 1970.

Из современных исследований по истории мифологии следует учесть (в хронологическом порядке): Strich F., *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis*

Wagner, Halle, 1910; Gruppe Q., *Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte*, Leipzig, 1921 (важная работа); Schwab R., *La Renaissance orientale*, Paris, 1950; Rehm W., *Götterstille und Göttertrauer*, Berlin, 1951; *Griechentum und Götterzeit*, Bern, 1952; Manuel F. E., *The Eighteenth Century Confronts the Gods*, Cambridge, Mass., 1959 (важная работа); De Vries J., *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Freiburg und München, 1961; Trousson R., *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, 1964; Baltrusaitis J., *La Quête d'Isis*, Paris, 1967; Giraud Y. F.-A., *La Fable de Daphné*, Genève, 1968; Albouy P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*; Fuhrmann M., éd., *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München, 1971 (Poetik und Hermeneutik IV) (важная работа); Feldman B. and Richardson R. D., *The Rise of Modern Mythology*, Bloomington — London, 1972 (важное собрание документов, комментариев, библиографических сведений); Керепи К., *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*, Darmstadt, 1976 (сборник текстов о мифе от Вико до В. Ф. Отто); Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, Franckfurt, 1979; Detienne M., *L'Invention de la mythologie*, Paris, 1981.

Слово «цивилизация»

I

Основные вехи истории слова *civilisation* сегодня известны с достаточной степенью приближения¹.

Во французском языке слова *civil* (XIII век) и *civilité* (XIV век) естественно связаны со своими латинскими предшественниками. Глагол *civiliser* появляется позже. Его можно встретить в XVI веке в двух значениях:

1. Приводить в цивилизованное состояние, делать цивилизными и мягкими нравы и манеры людей.

Монтень: «Жители Мексиканского королевства были несколько более цивилизованы и умелы в искусствах, чем прочие тамошние народы».

2. В юриспруденции: переводить уголовное дело в разряд гражданских².

Это второе значение дожило по крайней мере до конца XVIII века (у Литтре оно отмечено как «иногда» употребительное). Оно и образовало

¹ Основные работы на эту тему: *Civilisation. Le mot et l'idée*, exposés par Lucien Febvre, Marcel Mauss, Emile Tonnellat, Alfredo Niceforo, Louis Weber, Centre international de synthèse, Paris, 1930; Joachim Moras, *Ursprung und Entwicklung des Begriffs der Zivilisation in Frankreich (1756—1830)*, Hamburg, 1930; R. A. Lochoire, *History of the Idea of Civilization in France (1830—1870)*, Bonn, 1935; Emile Benveniste, «Civilisation — Contribution à l'histoire du mot» dans *Hommage à Lucien Febvre*, Paris, 1954, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966; E. de Dampierre, «Note sur «culture» et «civilisation»», *Comparative Studies in Society and History*, т. 3, 1961, p. 328—340. В серии *Europäische Schlüsselwörter* том III посвящен словам *Kultur und Zivilisation*; этот том, написанный коллективом авторов, содержит очень богатую лингвистическую информацию о французском, немецком, английском, итальянском языковых регионах. Мы многим ему здесь обязаны. Он вышел в Мюнхене (издательство Макса Хюбера) в 1967 г. Отметим также работы: André Banuls, «Les mots *culture* et *civilisation* en français et en allemand», *Études germaniques*, avril—juin 1969, p. 171—180; Georges Gusdorf, *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, 1971, p. 310—348; Philippe Béneton, *Histoire de mots: culture et civilisation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975.

² См.: E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, 1925.

базу для существительного *civilisation*, которое «Всеобщий словарь» Треву (1743)¹ определяет следующим образом: «Термин юриспруденции. Это судебный акт, судебное решение, которым уголовный процесс превращается в гражданский. *Цивилизация* дела осуществляется посредством превращения следствия в дознание, или иначе». Что это — ложный след? Не настолько ложный, как можно предположить. В истории слова немаловажно, формируется ли его означаемое заново. Когда несколько позднее то же слово появляется в своем *современном* значении, это уже не столько образование лексического неологизма, сколько возникновение нового, конкурирующего (и вскоре победившего) означаемого. В «Словаре Академии» 1798 года юридическое значение «цивилизации» исчезает².

Первый словарь, содержащий слово *civilisation* в его «современном» смысле, — «Всеобщий словарь» Треву издания 1771 года.

Вот статья из него:

[1] Термин юриспруденции [следует дефиниция из издания 1743 года].

[2] Друг человечества³ стал употреблять это слово в значении общежителности. Смотри на это слово. Религия — без сомнения, первейшая и наиболее полезная сдерживающая сила человечества; это главная движущая сила цивилизации. Она непрестанно проповедует и внушает нам братские чувства, смягчает наши сердца.

В 1798 году 5-е издание «Словаря Академии» формулирует еще четче: «Действие по глаголу “цивиловать” или же состояние того, что цивилизовано». Однако уже в 1795 году у Л. Снетлаге (*Nouveau Dictionnaire français contenant de nouvelles créations du peuple français*, Göttingen, 1795) значится:

Слово это, употреблявшееся лишь в судебной практике, в смысле превращения уголовного дела в гражданское, употребляется для того, чтобы выразить действие цивилизации или же наклонность некоторого народа смягчать, а вернее исправлять свои нравы и обычаи, внося в гражданское общество [*société civile*] ясную и деятельную нравственность, исполненную

¹ [Словарь, издававшийся иезуитами в городке Треву (близ Лиона).]

² Можно предположить, не утверждая этого с уверенностью, что юридическое значение слова *civilisation* могло задержать появление второго, современного смысла, которому предстояло возникнуть позднее. Первое возникшее значение слова, особенно если оно точно определено, стремится защищать свою исключительную привилегию.

³ Имеется в виду маркиз де Мирабо (Виктор де Рикети, 1715—1789), отец революционного оратора (Оноре-Габриеля де Рикети) и автор книги под названием «Друг человечества, или Трактат о народе» (1756).

любви и добрых дел. (Каждый Гражданин Европы вступил сегодня в сей последний бой за цивилизацию. Цивилизация нравов.)

Как отмечает И. Морас, слово «цивилизация» получило столь большую популярность в эпоху Революции, что легко было ошибиться, сочтя этот неологизм порождением революционного духа, тогда как на самом деле он возник раньше¹. Во всяком случае, слово «цивилизация» вошло в широкий обиход тем более легко, что в революционную эпоху, по замечанию М. Фрея, возникло множество имен существительных на -ation, образованных от глаголов на -iser : centralisation, démocratisation, fédéralisation, francisation, fraternisation, municipalisation, nationalisation, panthéonisation, utilisation...² И слово «цивилизация» утвердилось так прочно, что в 1801 году Себастьян Мерсье уже не учитывает его в числе неологизмов³. Следовательно, это слово очень быстро перестало казаться чем-то новым.

II

На сегодня ничто, кажется, не опровергает факта, установленного И. Морасом, а затем Э. Бенвенистом: в 1756 году Мирабо в своем «Друге человечества» (с. 136, 176, 237) первым во Франции употребил слово «цивилизация» в не-юридическом смысле, который в дальнейшем быстро получил распространение⁴. Когда Литтре приписывал его авторство Тюрго, якобы создавшему это слово в одном из фрагментов «Рассуждения о всемирной истории» (1751), он был введен в заблуждение весьма вольным изданием и комментариями к Тюрго, выпущенными Дюпоном де Немуром (1811)⁵.

¹ J. Moras, *op. cit.*, p. 8—9. Cf. Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 47, n. 17.

² M. Frey, *Les Transformations du vocabulaire français à l'époque de la Révolution*, Paris, 1925.

³ Sébastien Mercier, *Néologie [...]*, 2 vol., Paris, an IX (1801). В этом сборнике слово *civilisation* отсутствует.

⁴ Э. Бенвенист предположил, что в английском языке этот термин употреблялся еще раньше, в лекциях и личных записях Адама Фергюсона. Доказательства этому все еще не обнаружены. И. Морас не нашел слова «цивилизация» ни у экономистов (Мелона, Кантильона), ни у Мандевиля и Монтескье, чьи труды хорошо знал Мирабо.

⁵ В рукописях Тюрго, изданных Г. Шеллем (1913—1923), не содержится слова *civilisation* — оно, очевидно, было добавлено Дюпоном де Немуром в его издании. Ср.: Lucien Febvre, *op. cit.*, p. 4—5. Катрин Ларрер указала мне, что это слово встречается у д'Аржансона (d'Argenson, *Considérations sur le gouvernement ancien et moderne de la France*, 1765, rééd. 1784). Его книга была написана между 1740 и 1750 годами, рукопись имела широкое хождение; д'Аржансон часто посещал и высоко ценил аббата де Сен-Пьера.

Составители словаря Треву не случайно выбрали свой пример словоупотребления. Они находили в нем удачный аргумент в своей борьбе против философии Просвещения, против энциклопедистов. У Мирабо религия отнюдь не вытесняется «общественными добродетелями» или «естественной моралью», но рассматривается как «главная движущая сила» цивилизации, каковая в свою очередь сближается с общежительностью. Таким образом, слово «цивилизация» возникает в хвалебном контексте по отношению к религии, способной одновременно и к подавлению («сдерживающая сила»), и к братскому объединению («братские чувства»), и к смягчению нравов.

Примерно в 1775 году Дидро написал для «Истории двух Индий» аббата Рейналя свои соображения о России, в которых неоднократно встречается слово «цивилизация»: «Освобождение крепостных, что значит ровно то же самое под другим названием, представляет собой дело долгое и трудное»¹.

Мы уже начинаем догадываться, как в дальнейшем цивилизация могла стать обмирщенной заменой религии, новой ипостасью разума.

III

Слово «цивилизация» оттого столь быстро прижилось, что это синтетическое обозначение для уже ранее бытовавшего понятия, формулировавшегося многообразными способами: «смягчение нравов», «образование умов», «развитие учтивости», «изучение искусств и наук», «подъем торговли и промышленности», «обретение материальных удобств и роскоши». Для отдельных индивидов, для народов и человечества в целом оно обозначало, во-первых, процесс превращения их в *цивилизованных* (термин, существовавший ранее), а во-вторых, совокупный результат этого процесса. То было объединяющее понятие.

Ничего удивительного, что, утвердившись благодаря своей способности к синтезу, термин этот сразу же стал объектом аналитической рефлексии: уже с конца XVIII века появляется множество текстов, пытающихся различить предпосылки и составные части цивилизации (материальные, моральные). Среди этих работ одной из важнейших до сих пор является анализ Гизо (1828): «В этом великом факте заключены

¹ «Sur la civilisation de Russie», in Denis Diderot, *Mélanges et morceaux divers. Contributions à l'Histoire des deux Indes*, a cura di Gianluigi Goggi, 2 vol., Siena, 1977, t. II, p. 375—389. В издании 1781 года рейналевской книги этот текст Дидро находится в томе X, кн. 19, с. 27.

два факта; он существует при двух предпосылках и проявляется в двух симптомах: это развитие общественной деятельности и деятельности индивидуальной, прогресс общества и прогресс человечества. Всюду, где расширяются, оживляются, улучшаются внешние возможности человека, всюду, где ярко и значительно проявляет себя его внутренняя природа, — по этим двум признакам, часто даже невзирая на глубокое несовершенство общественного состояния, род людской приветствует и провозглашает цивилизацию»¹.

Обозначая собой некоторый процесс, слово «цивилизация» возникает в истории идей одновременно с нынешним значением слова «прогресс». Цивилизация и прогресс — термины, которым суждено было находиться в теснейшей связи между собой. Но эти термины, хоть и могли употребляться неопределенно-глобально, быстро вызвали к жизни рефлексию о своем генезисе, стремившуюся различить в нем ряд последовательных моментов: задача в том, чтобы точно определить этапы цивилизационного процесса, стадии общественного прогресса. За дело взялись история и историческая рефлексия — гипотетического или эмпирического толка, — итогом работы которых стала «картина прогресса человеческого разума»², в своем совершенствовании проходящего через ряд последовательных состояний.

У Бенвениста прекрасно сказано: «Между первобытным варварством и современной жизнью человека в обществе повсюду в мире обнаружались ступени постепенного перехода, открылся медленный и непрерывный прогресс воспитания и облагораживания, чего статическое понятие *civilité* уже не могло больше выражать и что нужно было определить словом *civilisation*, передающим одновременно и направление и непрерывность процесса. Это было не только историческим взглядом на общество, это было и оптимистическим, порывающим с теологией пониманием его эволюции, которое начинало утверждаться, иногда даже без ведома тех, кто его провозглашал [...]»³

В Англии первым стал употреблять слово «цивилизация», по видимому, Фергюсон, под влиянием лекций Адама Смита в 1752 году; он же яснее всех изложил теорию четырех стадий развития человеческого общества в зависимости от хозяйственной деятельности и способа про-

¹ F. Guizot, *Histoire de la civilisation en France*, Paris, 1828, édit. 1846, p. 16.

² [Название трактата Кондорсе («Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума», 1794).]

³ Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 340 [Эмиль Бенвенист, *Общая лингвистика*, М., Прогресс, 1974, с. 391, с уточнением.].

питания — дикари (живущие собирательством и охотой), пастухи-кочевники, оседлые земледельцы, промышленно-торговые нации. Его примеру последовал и Миллар¹. Ту же эволюционную модель предлагали, не пользуясь словом «цивилизация», Руссо и Гоге, что позволяло им установить соотношение между способом пропитания и структурой власти. Мы видели, как Дидро усматривает в истории цивилизации историю победного шествия свободы. Позднее, как известно, Кондорсе стал разграничивать девять эпох — от возникновения первых народностей до Французской революции, оставив десятую эпоху для «будущего прогресса человеческого духа». Еще позднее Конт сформулировал свой «закон трех состояний»².

Важно не столько напомнить здесь различные теории или философии истории, сколько подчеркнуть тот факт, что, называя одним и тем же словом *цивилизация* фундаментальный процесс истории и конечный результат этого процесса, их авторы вводили термин, антиномически контрастирующий с предполагаемым «исходным» состоянием (природным, диким, варварским). Это побуждало задумываться о путях, причинах и механизмах осуществлявшегося на протяжении веков перехода. Суффикс действия «-ация» заставляет мыслить некоего агента; последний может совпадать с самим действием, которое становится как бы автономным; он может связываться с некоторым определяющим фактором (у Мирабо это религия; у Руссо — совершенствование; у других — Просвещение); он может также и оказаться множественным, распасться на множество разных факторов, сменяющих друг друга во времени; для Фергюсона, как, впрочем, и для Руссо, процесс цивилизации не опирается ни на какой сознательный и постоянный замысел, а складывается благодаря непредвиденным последствиям конфликтов, трудов, отдельных нововведений, силой «обстоятельств», над которыми люди лишь отчасти властны. Случившееся в истории, пишет Фергюсон, представляет собой «несомненно, результат человеческой деятельности, но не исполнение какого-либо человеческого замысла»³.

¹ См. : Ronald L. Meek, *Social Science and the ignoble Savage*, Cambridge University Press, 1976; Pasquale Salvucci, *Adam Ferguson: Sociologia e filosofia politica*, Argalia, Urbino, 1972.

² О Руссо и Конте см. статью Анри Гуйе, *Le Temps de la Réflexion*, IX, Paris, Gallimard, 1983, p. 127.

³ Adam Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, 3^d ed. London, 1768, p. 203. Английские авторы называют это «law of unintended consequences» [«закон непреднамеренных последствий»] (*англ.*); в своей работе о Руссо я пользовался выражением «неподвластные последствия», обозначая повествовательно-объяснительную схему,

IV

Представляет ли собой цивилизация непрерывный коллективный процесс, в который вовлечено все человечество с самого начала своей истории? Различается ли он только то медленным, то быстрым ритмом в зависимости от места и эпохи? Читая многочисленные писания маркиза де Мирабо, не удастся зафиксировать однозначное употребление этого термина. В «Друге человечества» (1756—1757, с. 176) Мирабо дает понять, что цивилизация образует не всемирный линейный процесс, а лишь недолгую высшую фазу в жизни народов; он пишет о «естественном круге», ведущем от варварства к упадку, проходя через цивилизацию и богатство». То есть в истории имеют место циклы, и некоторые народы уже прошли все их этапы, оставив нам великие примеры. В том же смысле, обращаясь к королю в начале «Теории налога» (*Théorie de l'impôt*, 1760, р. 99), маркиз де Мирабо ссылается на «пример всех тех империй, что предшествовали вашей и прошли весь круг цивилизации»...

А с другой стороны, Мирабо охотно обозначает словом «цивилизация» уже не процесс, но некое состояние образованности и материальной обеспеченности: «Движимые богатства того или иного народа зависят [...] не только от его цивилизации, но и от цивилизации его соседей» (*Ephémérides du citoyen*, 1767, V, р. 112).

Как мы видим, уже в текстах первого автора, пользовавшегося словом «цивилизация», оно может принимать много значений. Если им обозначается процесс, то он осуществлялся неоднократно на протяжении веков, всякий раз сменяясь неизбежным упадком. Если же им обозначается более или менее стабильное состояние, то оно может различаться от одного народа к другому. Бывают разные *цивилизации*.

В качестве источника моделей здесь, конечно, подразумевается история античности. Великим примером империи, прошедшей «весь круг цивилизации», служит Рим. Геродот, Полибий, Плутарх, Тацит, Аммиан Марцеллин научили всех сравнивать между собой греков и персов, греков и римлян, римлян и варваров.

Итак, сразу обнаруживается, что смысл нашего слова может смещаться в сторону плюралистического, этнологического, релятивистского сло-

которую он столь часто применяет как к своей собственной жизни, так и к истории («Обед в Турине» [наст. изд., с. 259]). В то время как во Франции слово «цивилизация» получило широкое распространение, англичане все еще часто использовали слово *refinement*. Пьер Прево в 1797 году переводил «On refinement» Фергюсона как «Трактат о цивилизации».

воупотребления, но в общем и целом все-таки сохраняет некоторые импликации, образующие императив единства и приписывающие «движению» всего рода человеческого некоторое единое направление.

V

Еще прежде чем сформировалось и получило распространение слово «цивилизация», сложилась целая традиция критики роскоши, утонченных манер, лицемерной учтивости и разврата, вызываемого изучением искусств и наук. От Монтеня до Руссо, включая в эту традицию Лагонтана и множество других путешественников в Новый Свет, итог сопоставления цивилизованного человека с дикарем (даже каннибалом) оказывался не в пользу цивилизованного человека. Отсюда стремление маркиза де Мирабо разграничить истинную и ложную цивилизацию — то на уровне рассматриваемых *фактов*, то на уровне приписываемых этому понятию *ценностей*. В рукописи, озаглавленной «Друг женщин, или Трактат о цивилизации» (вероятная дата — 1768), Мирабо подчеркивает, что подлинность цивилизации определяется моральным критерием, при отсутствии которого весь кодекс хороших манер и вся сумма познаний суть не более чем маска:

Посему поражаюсь я, насколько наши взгляды на ложные во всем изыски являются ложными применительно к тому, что мы считаем цивилизацией. Если б я спросил, в чем, по-вашему, состоит цивилизация, большинство ответило бы, что цивилизация народа — это смягчение его нравов, обходительность, учтивость и распространение в нем познаний, благодаря которым соблюдаются благоприличия, служба мелкими повседневными законами; все сие являет мне лишь маску, а не лицо добродетели, цивилизация же ничего не дает обществу, ежели не дает ему содержание и форму добродетели; именно общества, смягченные всеми вышеперечисленными составными частями цивилизации, и породили всю порчу рода человеческого¹.

Итак, стоит написать слово «цивилизация», как оно сразу же оказывается поводом к возможному недоразумению. В другом тексте Мирабо говорится о «лжецивилизации»²; еще в одном месте он даже снимает противопоставление варвара и цивилизованного человека, изобличая «варварство наших цивилизаций»³. Остановимся коротко на этом последнем

¹ Цит. по: J. Moras, *op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 41. Ср.: Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. du Centenaire, Paris, Flammarion, t. I, p. 226: «Цинизм нравов уничтожает нравственное чувство и возвращает общество к своего рода варварству; варвары от цивилизации, такие же

примере: в нем исчез динамический смысл суффикса действия («-ация»), слово «цивилизация» обозначает уже не становление, а состояние, причем состояние, недостойное собственного имени. Множественное число говорит о том, что у каждого из разных народов современной Европы — своя цивилизация, но вместо того чтобы устранять свойственное «первобытным» народам насилие, эти цивилизации увековечивают жестокость, прикрывая ее обманчивой внешностью. Вместо откровенного варварства современные цивилизации осуществляют насилие скрытно.

Как видно, слово «цивилизация» у своего французского «первооткрывателя» отнюдь не однозначно. По своей форме это новаторское понятие, но оно не рассматривается как несовместимое с традиционной духовной властью (религией), напротив, оно само из нее происходит; оно обозначает процесс совершенствования общественных отношений, увеличения материальных ресурсов и в этом смысле выражает собой некоторую «ценность», определяет то, что будут называть «идеалом»; оно сопрягается с императивом добродетели и разума. Но под пером того же автора оно получает и чисто описательную, нейтральную функцию: оно обозначает совокупность институций и техник, которыми обладают великие империи в высший момент своего развития и которые утрачиваются ими в период упадка. Допускается, что те или иные общества могут различаться по своей структуре без ущерба для общего понятия цивилизации. Наконец, этот термин применяется к современной действительности, включая все, что в ней есть неправильного и несправедливого. В этом своем последнем значении цивилизация оказывается мишенью критической рефлексии, тогда как в первом, упомянутом выше значении она носила идеальный характер, представляя собой нормативное понятие, позволяющее дискриминировать и строго судить нецивилизированных, варваров, малоцивилизированных. Таким образом, критика разворачивается в двух направлениях: критика цивилизации и критика во имя цивилизации.

VI

«Цивилизация» принадлежит к семейству понятий, исходя из которых может быть назван противоположный член оппозиции, понятий, которые, собственно, и рождаются на свет, чтобы образовывать оппозиции.

«Грек» и «варвар» — это парные понятия. «Без грека нет и варва-

разрушители, как и готы, отличаются от последних тем, что вовсе не способны к созиданию» [Ф.-Р. де Шатобриан, *Замогильные записки*, М., изд-во им. Сабашниковых, 1995, с. 71].

ра», — пишет Франсуа Артог¹. Некоторые сообщества людей должны быть наделены *настоящим* языком, и тогда другие народы можно будет рассматривать как «немых», не умеющих говорить («варваров»).

Должны существовать города и горожане, и тогда крестьян и сельскую местность можно будет характеризовать словами *rusticus* и *rusticitas*, в противоположность терминам *urbanus* и *urbanitas*. И нужно быть городским жителем, чтобы иметь возможность либо гордиться своей высшей «цивильностью» [«вежливостью» — буквально «городскими манерами»], либо в мелодичных и ученых стихах сожалеть о блаженстве пастушеского быта, о тихой жизни в Аркадии.

Манеры фермера [*villanus*] представляют собой *гнуность* [*vilenie*] в сопоставлении с обычаями придворных [*courtoisie*].

Презрение к сельской жизни еще открыто заявляется в словарных дефинициях классической эпохи, характеризующих вежливость:

Фюретьер, «Словарь» (1694):

Вежливость [*civilité*]: порядочный, мягкий и учтивый образ действий, совместных бесед. Следует со всеми обращаться вежливо. Детей учат детской вежливости. Вежливости нет только у крестьян, у грубых людей.

Цивилизовать [*civiliser*]: делать вежливым и учтивым, обходительным и куртуазным. Евангельская проповедь цивилизовала даже самые дикие варварские народы. Крестьяне не столь цивилизованны [*civilisés*], как буржуа.

В классическую эпоху умели даже писать эклоги, не отказываясь от осуждения деревенской грубости. Послушаем Фонтенеля:

...В пасторальной поэзии мало очарования, если она столь же груба, как и природа, или же если она касается не только деревенской жизни. Слушать рассказы об овцах и козах, об уходе за этими животными — само по себе это не может доставить никакой приятности; приятно иное — идея спокойствия, связанная с жизнью людей, ухаживающих за овцами и козами...

Поскольку пастушеская жизнь — самая ленивая, то она и лучше всего способна служить основанием для сих приятных картин. Землепашцы, жнецы, виноградари, охотники гораздо хуже пастухов подходят в качестве персонажей эклоги; сим еще раз доказывается, что приятность эклоги связана не с самой деревенской жизнью, а с тем спокойствием, какое есть в жизни на селе².

¹ François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, 1980, p. 329. См.: Emile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. I, Paris, 1969, p. 363—367.

² Fontenelle, «Discours sur la nature de l'églologie», in *Œuvres*, t. IV, 1742, p. 135—136 et 140. Об учтивой беседе и регулирующих ее условиях см. в ежегоднике *Le Temps de la Réflexion* (Paris, Gallimard, 1983) статью Карло Оссоли «Совершенный человек. Придворная цивилизация и искусство беседы».

Термин, которому здесь приписывается положительная ценность, — «спокойная приятность» — связан с искусством, искусственностью, специальным усилием. «Приятности» представляют собой продукты, по выражению Фонтенеля, «образованного ума» [esprit cultivé]. Для них «требуются умы, способные подняться над настоятельными потребностями жизни, облагороженные долгим опытом светского общения»¹. Таким образом, в них есть что-то вымышленное, и в этом смысле у других авторов они могут не к своей выгоде противопоставляться истине и природности. Это может приводить и к реабилитации противоположного термина *полнота*, понимаемого как противный всякому двуличию. В конце столетия «деревенская грубость» реабилитируется, а над куцыми приятностями, милыми сердцу Фонтенеля, начинают насмехаться. Дидро даже заявляет: «Поэзия требует чего-то огромного, варварского и дикого»².

Другая стратегия состоит в том, чтобы наряду с «цивилизованностью», сначала получившей высокую ценность, а затем обесцененной как сообщница двуличия, ввести иной, свободный от подозрений термин, который можно было бы подставить на место первоначального, утратившего свою ценность. Этому второму термину приписывается высшая степень подлинности. Именно так происходит со словом «учтивость» [politesse], которое поначалу служило синонимом «вежливости», но затем стало пользоваться предпочтением и лексикографов, и моралистов, до тех пор пока и само, в свою очередь, не попало под подозрение.

В статье «Civilité» из словаря Треву нагромождаются примеры — они противоречат друг другу, и во многих из них «вежливости» приписываются уничижительные атрибуты:

Вежливость есть особенный жаргон, установленный людьми, чтобы скрывать дурные чувства, испытываемые ими друг к другу (Сент-Эврмон).

Вежливость — это не что иное как постоянный обмен искусно составленными лживыми словами, чтобы обманывать друг друга (Флешье). Вежливость — это желание, чтобы с тобой обращались вежливо и в некоторых случаях считали тебя учтивым (Ларошфуко).

Вежливость — зачастую всего лишь желание прослыть учтивым и боязнь показаться диким и неотесанным человеком (Г-н Эспри)³.

¹ *Op. cit.*, p. 128.

² *De la poésie dramatique*, chap. XVIII, in Diderot, *Œuvres complètes*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 261. [Дени Дидро, *Эстетика и литературная критика*, М., Худож. лит., 1980, с. 280.]

³ [Жак Эспри (1611—1678), автор книги «О ложности человеческих добродетелей» (1677—1678).]

При такой относительной дискредитации вежливости становится желательным другое, более приемлемое понятие. В глазах специалиста кажущаяся синонимия должна уступить место ценностному разграничению, когда слова различаются по моральному рангу. Как уточняет Бозе:

Быть *учтивым* значит больше, чем быть *вежливым*. *Учтивый* человек обязательно *вежлив*; но человек всего лишь *вежливый* еще не *учтив*: *учтивость* предполагает вежливость, но прибавляет к ней и нечто большее¹.

Вежливость и учтивость соотносятся примерно так же, как внешнее и внутреннее, видимость и реальность.

Вежливость — это то же самое по отношению к людям, что отправление культа по отношению к Богу, — внешне ощутимое выражение скрытых внутренних чувств; тем она и драгоценна; ибо, изображая внешнюю благожелательность, мы тем самым признаем, что благожелательность должна быть и у нас в душе.

Учтивость же прибавляет к вежливости то, что набожность прибавляет к отправлению культа, — знаки такой человечности, где больше любви, больше внимания к людям, больше изысканности².

Это не мешает по-прежнему отталкиваться от грубой деревенщины. Благодаря легкому сдвигу понятий за такими людьми признают вежливость, но отрицают их способность к учтивости:

Человек из простонародья, даже крестьянин, может быть *вежлив*; но один лишь светский человек может быть *учтив*.

Вежливость совместима с дурным воспитанием; *учтивость* же, напротив, предполагает безупречную воспитанность, по крайней мере во многих отношениях.

Слишком церемонная вежливость сколь утомительна, столь и бесполезна; своею наигранностью она вызывает подозрения в лживости, и люди просвещенные совершенно изгнали ее из своего обихода. Учтивость свободна от таких злоупотреблений; чем учтивее человек, тем любезнее он в обращении...³

И все же нравственное превосходство учтивости, хоть о нем и заявляют столь громко, не безусловно. Учтивость и сама может превратиться в маску. Во многих случаях ее находят подозрительной. Как продолжает Бозе:

¹ Цит. по: [Guizot], *Dictionnaire universel des synonymes de la langue française*, Paris, s.d., Eugène Penaud, p. 166.

² *Op. cit.*, p. 166.

³ *Op. cit.*, p. 166—167.

[...] Но может случиться, и случается даже слишком часто, что сия любезная учтивость представляет собой лишь искусство обходиться без прочих общественных добродетелей, коим она лживо пытается подражать¹.

Раз вежливость — лишь внешнее выражение учтивости, лишь искусственное подражание ей, то и учтивость может восприниматься как обманчивое искусство, имитирующее добродетели, которых на самом деле нет. Учтивости можно предъявить те же обвинения, что и вежливости. Уже Лабрюйер писал: «Учтивые манеры не всегда говорят о справедливости, доброте, снисходительности и благодарности, но они хотя бы создают видимость этих свойств, и человек по внешности кажется таким, каким ему следует быть по сути» («О светском обществе и об искусстве вести беседу», 32)²... Нет необходимости приводить другие примеры. Схема дисквалификации одна и та же: добродетель, которою должны быть насквозь проникнуты индивид, группа, все общество в целом, оказывается лишь жалкой, призрачной видимостью. Будучи не более чем поверхностной видимостью, учтивость и вежливость оставляют в глубине души свободное поле действий для противоположных им качеств — недоброжелательности, злокозненности, одним словом насилия, от которого в реальности-то никто не отсекся. По крайней мере, так получается при свете «факела» критики, натасканной выслеживать где только можно противоречия между сущностью и видимостью, скрытым лицом и благообразной маской. Куда бы она ни направила свой взор, ее обвиняющая мысль всюду вскрывает неподлинность. Так, очень часто перед взыскательным в вопросах нравственности взглядом совершенно меняются местами «цивилизованный человек» и «дикарь». Это обращение лучше всего объясняется у Вольтера, когда его гурон, посаженный в Бастилию, говорит: «Мои американские соотечественники ни за что не допустили бы такого варварского обращения, какое я сейчас терплю: им бы это просто в голову не пришло. Их называют дикарями, а они хотя и грубые, но порядочные люди, тогда как жители этой страны хотя и утонченные, но отъявленные мошенники» («Простодушный», гл. X)³. В этой фразе прилагательные («грубые», «утонченные») выражают акциденцию, внешнюю видимость, а относятся они к существительным, обозначающим глубинную реальность («порядочные люди», «мошенники»), которая совершенно отлична от прикрывающих ее иллюзорных определений.

¹ *Op. cit.*, p. 167.

² [Лабрюйер, *Характеры, или Нравы нынешнего века*, М.; Л., Худож. лит., 1964, с. 110.]

³ [Вольтер, *Философские повести*, М., Худож. лит., 1978, с. 291, с поправками.]

VII

«Учтивый» и «приученный к порядку» [poli, policé] — фонетически весьма близкие слова. Французские писатели XVII и XVIII веков обыгрывают их сходство и иногда пользуются ими как взаимозаменяемыми. Однако мало кому неизвестно различие их этимологии: одно происходит от латинского глагола *polire*, «полировать», другое же — от греческих слов *polis*, *politeia* и французских *politie*, *police* [«порядок», позднее — «полиция»]. Однако их взаимопритяжение носит не только фонетический, но также и семантический характер. Откроем «Словарь» Ришле (1680). Что значит *polir*? Предлагается шесть значений:

1. Шлифовать. Делать красивее, чище и глаже. *Aequare, adaequare*. Шлифовать мрамор.
2. У *полировщиков*. Наводить блеск на поверхность зеркала, делать ее более блестящей [...]. *Polire*.
3. У *ножовщиков* и *точильщиков*. Править лезвие (бритвы, ножа).
4. В переносном смысле: цивилизовать, делать вежливее, галантнее и добропорядочнее. *Ad urbanitatem informare*.
5. В переносном смысле. Говорится о речи и стиле. *Limare, politius ornare, excolere*. (*Совершенствовать* речь. *Оттачивать* свой стиль [...] то есть делать его точнее и чище).
6. В переносном смысле. Совершенствовать себя [*Se polir soi-même*].

Благодаря ассоциации между «буквальным» образом *блеска* и гладкости с представлением о совершенстве ручной труд *полировки* (*expolitio*, *exornatio*) на уровне переносного смысла делает равнозначными глаголы *polir* и *civiliser*. «Цивилизовать» (людей или вещи) — значит устранять всякие «грубые» неровности и шероховатости, сглаживать любую шершавость, устранять всякие зазубрины, делать так, чтобы соприкосновения происходили гладко и мягко. Напильник и полировальный станок — вот инструменты, которые в фигуральном смысле позволяют превращать грубость и неотесанность в вежливость, обходительность, культурность. (Я не случайно ввожу здесь слово «культурность» [culture]. В «Словаре Академии» издания 1694 года в статье о глаголе *polir* читаем: «В переносном смысле применяется ко всему, что способствует культивированию [cultiver], украшению, смягчению ума и нравов, приуготовляет к светскому обиходу».) Так работают скульптор (стремясь к *завершенности* форм и объемов), ножовщик (стремясь к утонченности, остроте и резкости) и зеркальщик (стремясь к ясности отражения). Согласно другим словарям, более точным, чем Ришле, в буквальном смысле *polir* оз-

начает «делать гладкой поверхность тела, устранять все ее неровности, снимать с нее мелкие выступы, делающие ее шероховатой; натирать до ясного блеска [...]. Применяется особенно к обработке твердых веществ» (словарь Треву). Еще немного, и в переносном смысле глагол *polir* окажется синонимом глагола «просвещать», в смысле просветительской философии. При обработке внешности вещей и людей не обходится без некоторого насилия. Вспомним, что, по Ришле, применительно к стилю *polir* означает «оттачивать» [*châtiér*, букв. «качать»]. Это не всегда обходится без усилий: к слову «шлифовщик» [*polisseur*] Ришле дает пример: «Труд шлифовщика нелегок». Однако же затрата энергии, необходимая для полировки и учтивости, с лихвой возмещается экономией, которую обеспечивает смягчение нравов и манер. Отныне отношения между людьми регулируются символическим кодом, где вместо действий выступают знаки.

Сколь бы сложными и поглощающими ни были обязанности учтивости, они всегда затрагивают те или иные интересы людей, но затрагивают их словами, а не руками — разве что какое-нибудь слово, воспринятое как оскорбительное, вновь выведет на сцену физическое насилие, которое, хоть поединок и сам кодифицирован, может стоять жизни одному из спорящих. Объявить слово лживым — повод к дуэли. Конечно, цивилизованный поединок (в память о временах, когда вежливость именовалась также «куртуазностью») происходит «на поле чести», после положенного обмена любезностями. Это не драка, не беспорядочное побоище. И все же истина насильственной смерти обличает лицемерие учтивости, требующей смывать обиду кровью. И в XVII—XVIII веках множество авторов осуждают дуэли за *варварство*.

Следует признать, что в словарях XVIII века примеры фигурального употребления глагола *polir* (продолжающие собой дефиницию: *polir = civiliser*) содержат в себе представление то о *трудности* «полировки», то о *мягкости*, достигаемой мягким обращением. Рассмотрим, например, какими могут быть агенты, «полирующие» людей:

Не так-то легко цивилизовать [*polir*] варваров, ввести их жизнь в форму человеческого и гражданского [*civile*] общества. В старину народы севера были дики; *время* и *словесность* цивилизовали их и сделали учеными. Говорят также, что *Двор* облагораживает [*polit*] провинциалов [...].

«Дело искусства — сглаживать [*polir*] все шероховатости природы». *Беседа с дамами* придает лоску [*polit*] юноше, делает его галантнее и деликатнее (словарь Треву).

Это был перечень «цивилизующих» инстанций (время, словесность, двор, искусство, беседа с дамами), но в словарной статье содержится и целый список кандидатов на «полирующее» преобразование: варвары, провинциалы, юноши, вообще *природа* — «дикая» и «грубая», пока ее совершенствованием не займется искусство, изменяя ее путем смягчения, украшения и воспитания. Существенна равнозначность всего того, что может быть подвергнуто «полировке» (и «воспитанию»): в качестве взаимозаменяемых образцов годятся тут и варвары, и дикари, и провинциалы (а тем более крестьяне), и юноши (а тем более дети). В отношении «полирующего» совершенствования варвар — это как малое дитя, а ребенок — это своего рода варвар. Тот, кто подчеркивает опасность варварства, без труда выявит ее и среди нас — в лице жителей отдаленных провинций, предоставленных самим себе детей, вообще всюду, где не сказалось преобразующее и сглаживающее действие воспитания; соответственно и тому, кто полагается на силу воспитания, не составит труда рассматривать дикарей как малых детей, которых можно сделать похожими на нас благодаря терпеливой и благожелательной «полировке». Если же, напротив, кто-то обличает пустоту и лицемерие условной учтивости, то ему «примитивистская» риторика послужит аргументом для прославления разом и «добрых дикарей», и сельских жителей, и самородной гениальности ребенка. Глаголом *polir* предполагается некоторое становление, прогрессивное действие, и потому он может быть равнозначен слову «цивиловать». Вот только от этого глагола не образуется существительное со значением действия (*politesse* [учтивость] означает не действие, но качество, а *polissage* [шлифовка, полировка] употребляется только в буквальном смысле), тогда как слово «цивилизация» может обозначать сам процесс трансформации.

Polir — значит цивилизовать людей, их манеры и язык. Как в прямом, так и в переносном смысле эта идея может быть развита до коллективного смысла — законов и институций, обеспечивающих мягкость и гладкость общения между людьми. Тогда на сцену выступает глагол *poliser* [приучать к порядку], касающийся собранных вместе людей, народы в целом:

Образовывать законы и правила порядка ради поддержания общественного спокойствия. *Legibus informare, instituere* (словарь Треву).

Благодаря общему антониму «варварство» слово *police* встает в один ряд с вежливостью, учтивостью, цивилизацией:

Police: Законы, правила поведения, которые необходимо соблюдать в целях сохранения и поддержания государства и общества.

Politia. Обычно противопоставляется *варварству*. У американских дикарей, когда их обнаружили, не было ни законов, ни порядка (словарь Треву).

Объединенные общим антонимом, сходные по звучанию и различные по этимологии, слова *poli* и *polisé* могут образовывать пару в словаре синонимов, подвергаясь тонким смысловым разграничениям. И для различения *poli* и *polisé* используются те же самые соображения, что и при оценках «вежливости» и «учтивости». *Ценностное* отношение здесь иное: Бозе, противопоставляя вежливость и учтивость, усматривал неподлинность прежде всего в первом термине, в оппозиции же *poli* и *polisé* его недоверие, обвинения в «лживости» и поверхностности обращаются на термин *poli*, а не на твердо-институциональное *polisé*; в его словаре читаем:

Poli, polisé

Два эти термина, равно относясь к взаимным обязанностям людей в обществе, синонимичны в смысле этого общего им понятия; но другие, побочные понятия вносят между ними великую разность.

Poli несет в себе лишь внешние знаки благожелательности — знаки всякий раз двусмысленные и, к сожалению, часто расходящиеся с поступками; *polisé* же предполагает законы, коими устанавливаются взаимный долг благожелательности между людьми, а также власть, каковая вправе поддерживать исполнение сих законов¹.

Коль скоро на учтивость отдельных индивидов положиться нельзя — она тем более не заслуживает доверия, что всякая «утонченность» предвещает в скором будущем порчу и утрату первобытной правдивости, — то приходится отдавать предпочтение законодательным установлениям, социально-политическим структурам, которые поддерживаются *полицией* и соблюдаются гражданами.

Конечно, наилучшей гарантией счастья и стабильности было бы полное совпадение нравов с законами. Но если нравы народа уже подверглись порче, то не поздно ли ужесточать законы, приучающие его к порядку? Такое предостережение против опасностей, грозящих упорядоченности общества — его *police*, — можно прочесть у Дюкло:

Самые благовоспитанные [*polis*] народы не являются также и самыми добродетельными. Простые и суровые нравы встречаются лишь у тех, кто приучен к порядку [*polisé*] рассудком и чувством справедливости и кто еще не впал в злоупотребление и порчу ума. Народы, приученные к порядку,

¹ *Op. cit.*, p. 191.

лучше благовоспитанных народов. У варваров законы призваны формировать нравы; у народов, приученных к порядку, нравы служат для совершенствования законов, а порой и подменяют их; ложная же учтивость заставляет их забывать¹.

В другой главе своей книги Дюкло (не употребляя еще слова «цивилизация») определенно ставит «учтивость», то есть приятность индивидуального обхождения, ниже общественных добродетелей, когда на первое место выступают обязанности, продиктованные общим интересом. По его мысли, истинная учтивость может быть сведена к другим чувствам, сама по себе она лишь искусство подражания, эстетическая пародия на этические требования разума; в известных условиях учтивость оказывается излишней, ее могут заменить верно понятый интерес и простая человечность:

Не приходится [...] сожалеть о тех временах грубости, когда человек, озбоченный единственно своею выгодой, добивался ее лишь звериным инстинктом, в ущерб другим людям. Грубость и неотесанность не исключают мошеннических ухищрений, каковые наблюдаются даже у самых непокорных животных.

Лишь по мере своего приучения к порядку люди научились согласовывать свой частный интерес с интересом общим и поняли, что при таком согласовании каждый получает от общества больше, нежели сам ему дает.

Итак, люди должны быть обходительны друг с другом, потому что они должны быть друг другу признательны. Они должны относиться друг к другу с учтивостью достойной себя, достойной мыслящих существ и изменчивой в зависимости от чувств, ее внушающих [...].

Самое скверное последствие общепринятой учтивости — в том, что она приучает обходиться без тех добродетелей, коим подражает. Пусть же нас воспитывают в духе человечности и благодеяния — тогда у нас будет и учтивость, или же она нам вовсе не понадобится.

Пусть у нас и не будет той учтивости, что проявляется в изящных манерах, зато будет та, что отличает порядочного человека и гражданина; нам не будет нужды прибегать к лживым уловкам².

Осуждая одновременно и дикую природу, и «общепринятую учтивость», Дюкло делает упор на те моральные качества, которые занимают все более важное место в умах предреволюционной элиты, — человечность, благодеяние, гражданственность.

Эти ценности в языке революционной эпохи как раз и ассоциируют-

¹ Charles P. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle (1750)*, in *Œuvres complètes*, 1820, t. I, p. 12.

² *Op. cit.*, p. 35—36.

ся со словом «цивилизация». Они входят в число его постоянных коннотаций — по крайней мере у таких теоретиков прогресса, как Вольней или Кондорсе. Следует согласиться с И. Морасом, что слово «цивилизация» почти никогда не встречается в полемических текстах Мирабо-сына, Дантона, Робеспьера, Марата, Демулена, Сен-Жюста, которые охотнее поминают *отечество* и *народ*, призывают к великим гражданским ценностям — свободе, равенству, добродетели — и восславляют решительные успехи революции с помощью метафоры света.

Особенно следует подчеркнуть то обстоятельство, что благодаря этим ценностным ассоциациям и своей связи с идеей совершенствования и прогресса слово «цивилизация» начинает не просто обозначать сложный процесс очищения нравов, организации общества, повышения технической оснащенности, роста познаний, но и обретает священную ауру, позволяющую ему то усиливать собой традиционные религиозные ценности, то, наоборот, подменять их. Вообще, следует заметить (и история слова «цивилизация» помогает нам сформулировать это замечание), что как только некоторое понятие обретает *священный* авторитет, а вследствие того и мобилизующую силу, оно немедленно порождает конфликт соперничающих политических групп или школ, которые претендуют быть его представителями и поборниками, добиваясь монопольного права на его распространение.

Когда некоторый термин делается священным, противоположный ему демонизируется. Постольку, поскольку слово «цивилизация» обозначает уже не подлежащий оценке факт, а некую непреложную ценность, оно включается в арсенал словесных средств, служащих для хвалы или обвинения. Не приходится более оценивать недостатки или достоинства цивилизации. Она сама становится главным критерием всего: именем цивилизации начинают выносить приговор. Следует быть на ее стороне, защищать ее дело. Все, кто откликается на ее зов, достойны восхваления, а те, кто нет, — осуждения: все, что не есть цивилизация, что ей противится и угрожает, рассматривается как чудовищное, абсолютное зло. Распаленный своим красноречием оратор может даже требовать высочайших жертв во имя цивилизации. А это значит, что служение цивилизации или защита ее в некоторых случаях могут стать оправданием насилия. Антицивилизированных людей, варваров должно обезвреживать, раз уж их нельзя перевоспитать или переубедить.

Приведем лишь один, особо эффектный пример — в нем речь идет об обоснованности колониальных захватов.

Просветительская мысль, как она выражена в «Эскизе» (1794) Кондорсе, осуждает завоевание колоний, и особенно прозелитизм христианских миссий в заморских странах. К колонизаторам и миссионерам, которые на Старом континенте остаются привержены старинным «суевериям», прилагаются эпитеты, традиционно применяемые только к варварам («кровавые», «тиранические», «тупые»). Но вот встает новая задача — воспитывать, освобождать, цивилизовать. Сакральность *религии* сменяется сакральностью *цивилизации*. Тем не менее текст Кондорсе очень ясно демонстрирует, что конечная цель остается прежней: просто на место миссионерства, стремившегося собрать все человечество под стягом Христа, приходит растворение и исчезновение чужих культур в лоне католического Просвещения.

Здесь имеет смысл привести длинную цитату:

Просмотрите историю наших предприятий, наших учреждений в Африке или Азии и вы увидите, что наши торговые монополии, наши предательства, наше кровное презрение к людям другого цвета кожи или другой веры, наглость наших захватов, сумасбродный прозелитизм или интриги наших священников заглушают то чувство уважения и благосклонности, которое превосходство наших знаний и выгоды нашей торговли вначале к нам внушали.

Но, без сомнения, приближается момент, когда, перестав показывать им только развратителей и тиранов, мы станем для них полезными советниками или великодушными освободителями [...].

Тогда европейцы, ограничиваясь свободной торговлей, имея слишком ясное представление о своих собственных правах, чтобы пользоваться чужими, будут уважать эту независимость, которую они с такой дерзостью до сих пор нарушали [...]. Место монахов, распространявших среди этих народов только позорные суеверия и возмущавших их претензиями на новое господство, займут люди, заботящиеся о распространении среди них истин, полезных для их счастья, о развитии у них сознания своих интересов, как и своих прав. Рвение к истине тоже страсть, и она направит свои усилия в эти отдаленные страны, когда вблизи ей не придется больше ни бороться с грубыми предрассудками, ни рассеивать позорные заблуждения.

В этих обширных странах она найдет: здесь — многочисленные народы, которые, по-видимому, ждут того, чтобы мы их *цивилюзовали*, и жаждут встретить в европейцах братьев, чтобы стать их друзьями и учениками; там — нации, поработанные духовными деспотами или тупыми завоевателями, которые вот уже сколько веков зовут освободителей; в других местах — почти дикие племена, которые вследствие суровости климата своей страны лишены благ *цивилизации*, между тем как эта самая суровость отталкивает равным образом и тех, кто желал бы просветить их о преимуще-

ствах цивилизации, и полчища завоевателей, не знающих другого закона кроме силы, другого ремесла кроме грабежа. Прогресс народов этих двух последних категорий будет более медленным, будет сопровождаться большими бурями; может быть, даже, что, *все более уменьшаясь численно по мере наступления цивилизованных наций, они в конце концов незаметно исчезнут или растворятся в среде последних.*

[...] Настанет, таким образом, момент, когда солнце будет освещать землю, населенную только свободными людьми, не признающими другого господина кроме своего разума; когда тираны и рабы, священники и их глупые или лицемерные орудия будут существовать только в истории и на театральных сценах [...]¹

Кондорсе повторяет, вывернув ее наизнанку, аргументацию Гиббона, выдвигающуюся в обоснование более умеренной теории прогресса нравов: согласно Гиббону, если варварским народам Азии суждено вновь показать себя более развитыми, чем европейцы, то для достижения этого им придется усвоить наше военное искусство, нашу промышленность, а тем самым и вступить в цивилизацию². Как мы видели, Кондорсе скорее представляет себе, как цивилизация *оттесняет* дикие и кочевые народы вплоть до их полного физического или культурного угасания: образ *распространяющегося* Просвещения остается для него динамической моделью даже после осуждения территориальных завоеваний.

¹ Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, dixième époque, Paris, 1794, p. 334—338. [Кондорсе, *Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума*, М., Соцэкгиз, 1936, с. 224—228.] В «Словаре светской беседы» (Париж, 2-е изд., 1870) врач-писатель Ж.-Ж. Вире заявляет о несовместимости цивилизации с тиранией и уверяет, что «никакая настоящая цивилизация невозможна без некоторой степени свободы как в мыслях, так и в поступках». Однако он убежден, что разные расы обладают неравными способностями: «Не пытайся отнимать у какой-либо человеческой расы ее права на разнообразные способы развития, каких она может достигнуть, следует все же отметить, что в силу исторических обстоятельств и даже особенностей своей физиологической конституции некоторые из них более других склонны к упражнению своих умственных способностей и к цивилизации [...]. Страстные защитники свободы негров (которую мы, разумеется, поддерживаем, как и всякий друг человечества) никак не объясняют то состояние вечной униженности и варварства, которое постоянно тяготеет над этими неведомыми племенами по всей Африке». Полвека спустя Жюль Ферри говорит о «воспитательной и цивилизующей миссии, которая лежит на высшей расе», скорбя о том, что сознание этой миссии недостаточно широко распространено среди колонистов (цит. по: Н. Hilgers-Schele, Н. Putt, in *Zivilisation und Kultur*, éd. cit., p. 35).

² E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776—1788, гл. XXXVIII, «Общие замечания о падении Западной Римской империи».

Коль скоро цивилизация представляет собой одновременно процесс становления и священную ценность, коль скоро она подобна распространяющемуся свету, то нужно знать, где находится в данный момент точка ее высших достижений или, если уж пользоваться метафорой излучения, где расположен ее фокус. В послереволюционном языке священные ценности революции закономерно отождествлялись с ценностями цивилизации, а потому Франции — стране революции — закономерно давалась привилегия быть авангардом (или же маяком) цивилизации.

Эта национальная задача утверждается уже у Кондорсе. В еще большей степени эта тема присуща наполеоновской риторике:

Солдаты! вам предстоит осуществить завоевания, чьи последствия для мировой цивилизации и торговли неисчислимы¹.

Этот мотив, общенациональный и вместе с тем связанный с воспоминаниями о революции 1789 года, можно проследить на протяжении всего XIX века. В целом ряде текстов религия совершенно ясно подменяется цивилизацией, церковь — Францией и ее народом. В 1830 году Лоран из Ардеша пишет:

Благородный французский народ, ты всегда был избран и любим Богом среди всех других народов; и пусть короли твои больше и не являются старшими сынами Церкви [...] зато сам ты не перестал быть старшим сыном цивилизации².

В 1831 году Мишле заявляет, что Франция должна играть роль «понтифика новой цивилизации»³. Особенно много сделал для сакрализации слова «цивилизация» Гюго, приписывая при этом Франции высший священнический сан:

Французский народ стал миссионером цивилизации в Европе⁴.

А полнее всего это присвоение цивилизации французским народом, эпифания сакрального в новые времена, выражено в одной из речей Гюго после возвращения из изгнания:

¹ Воззвание к войскам, отплывающим в Египетскую экспедицию. После своего падения император заявит: «Англия и Франция держали в руках судьбу всей земли, и прежде всего европейской цивилизации. Как же много вреда причинили мы друг другу!» — Цит. по: J. Moga, *op. cit.*, p. 61.

² *Kultur und Zivilisation*, éd. cit., p. 24. [Лоран из Ардеша — Поль-Матье Лоран (1793—1877), адвокат, публицист и историк, в начале 1830-х годов активный сен-симонист.]

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Можно сказать, что в нашем веке есть две школы. Эти две школы сгущают и резюмируют в себе два противоположных течения, влекущих цивилизацию в разные стороны — одно к будущему, другое к прошлому; первая из этих школ называется Париж, вторая — Рим.

У каждой из этих двух школ есть своя книга: в Париже это Декларация прав человека, в Риме — Syllabus¹. Обе эти книги откликаются на зов Прогресса. Первая говорит ему Да; вторая говорит ему Нет.

Прогресс — это поступь Божья².

Играя старинными оппозициями слов, можно называть противоположность цивилизации варварством. Вообще, нации, не столь прямо отождествляющиеся с духом цивилизации, никогда не свободны — особенно в моменты международных кризисов — от подозрений в варварстве. После победы Германии над Францией, 1 марта 1871 года, Гюго заявляет в Бордо на заседании Национального собрания:

И в то время как победоносная нация Германия преклонит чело под своим тяжким шоломом рабской орды, наша побежденная, но великолепная Франция увенчана будет короной народа-владыки.

И цивилизация, вновь столкнувшись лицом к лицу с варварством, станет искать свой путь между этих двух наций, одна из которых была светом Европы, другая же станет мраком.

[...] Господа, в Страсбурге стоят два памятника — Гутенбергу и Клеберу. И мы чувствуем ныне, как в душе нашей звучит голос, клянущийся Гутенбергу в том, что не даст задушить цивилизацию, а Клеберу в том, что не даст задушить Республику³.

Такое национально-французское, республиканское, интенсивно нагруженное сакральностью употребление слова «цивилизация» сохранится и в XX веке по отношению к враждебной Германии⁴, пока не найдет себе в лице гитлеризма такое варварство, которое бесспорно способно воплотить в себе его антоним.

¹ [Послание папы римского Пия IX (1864), осуждавшее «главные заблуждения нашего времени»: натурализм, рационализм, масонство, социализм, либерализм и т. д.]

² *Ibid.*

³ Victor Hugo, *Œuvres politiques complètes*, éd. Francis Bouvet, Paris, Pauvert, 1964, p. 694—695.

⁴ Особенно во время войны 1914—1918 гг., когда французы противопоставляли «цивилизацию» германской «культуре». Ср.: E. R. Curtius, *L'idée de civilisation dans la conscience française*, trad. H. Jourdan, Paris, 1929.

VIII

Как ни удивительно, но в то самое время, когда слово «цивилизация» со своей сакральностью присваивалось языком послереволюционной эпохи, оно присваивалось и с противоположной стороны — противниками революции. Пример тому являет уже в конце 1790 года Эдмунд Бёрк, отождествляя цивилизацию с традиционными ценностями религии и рыцарства — теми самыми, которые революционная мысль осуждала как грубо-варварские:

Совершенно несомненно, что наши нравы и наша цивилизация [...] уже много веков исходят из двух принципов и стали бесспорным результатом их совместного действия. Я имею в виду дух дворянства и дух религии¹.

Обращаясь к своему французскому адресату, Бёрк предрекает худшие бедствия, которые грозят этой стране, — экономический крах, сочетающийся с уничтожением социальных и религиозных структур:

[...] Если искусства и торговля погибнут в ходе этого опыта, предпринятого, дабы испытать, каким образом государство может существовать без дворянства и без религии — без двух древних основополагающих начал, — то что же это будет за *нация, состоящая из грубых, жестоких, тупых варваров, да еще и бедных и грязных?*

Желаю вам не дойти слишком быстро и самым коротким путем до такого ужасного и отвратительного состояния. По действиям вашего Учредительного собрания и всех его наставников уже видно, сколь убог, груб и вульгарен их замысел. Их свобода — тирания, их знания — самонадеянное невежество, а их человечность — *дикое зверство*².

Эта инверсия терминов имеет важные последствия. Сакральность цивилизации представлена как находящаяся *под угрозой*, и эта угроза переживается как опасность внутренняя. Варварство заключено в духе уравнительности, проповедуемой демагогами, или же в бунте «грубой черни». Итак, «дикий» мир располагается уже не вовне, на каких-то дальних берегах или в глубоком прошлом; он кроется среди наших стен и готов вырваться из мрачных глубин общества. Ту же мысль повторяет Малле дю Пан:

Гунны и герулы, вандалы и готы придут не с Севера и не с Черного моря, они среди нас³.

¹ E. Burke, *Réflexions sur la révolution en France* [...], 3^e éd., Paris, s.d. [1791], p. 99—100.

² *Op. cit.*, p. 101.

³ Mallet du Pan, *Considérations sur la nature de la révolution de France*, Londres, Bruxelles, 1793, p. 27. Малле дю Пан цитирует здесь текст, написанный им еще в 1791 году. Ср.

О том же пишет и Шатобриан в финале «Замогильных записок» (книга 44, гл. 2), перенося внутреннюю опасность в план духа:

Нашествие варваров сменилось нашествием идей; современная разложившаяся цивилизация гибнет по своей вине; жидкость, содержавшаяся в сосуде, не излилась в другую чашу, ибо самый этот сосуд разбился¹.

Внутренняя угроза порой принимает социальный облик «опасных классов» — пролетариата, этих «апачей» и «могикан», живущих в больших промышленных городах; порой она воспринимается как последствие освобождения инстинктов, вызванного интеллектуальными движениями раскрепощения и бунтарства («безразличие в вопросах религии»² и т. д.), или же ее усматривают в индивидуализме, который, принимая во внимание один лишь «личный интерес», оправдывает преступление и ведет назад, к борьбе всех против всех, вплоть до того, что утонченное мошенничество уравнивается в правах с вульгарным убийством³. Дикость — принадлежность не одних лишь низших классов; она притаилась в сердце всех людей, под прикрытием внушающей доверие внешности⁴.

в сборнике *Le Temps de la Réflexion*, IV (Paris, Gallimard, 1983) статью: В. Вачко, «Le complot vandale», р. 195, откуда мы и взяли данную цитату.

¹ [Ф.-Р. де Шатобриан, *Замогильные записки*, цит. изд., с. 584.]

² [Имеется в виду трактат Ф.-Р. де Ламенне «Опыт о безразличии в вопросах религии» (1817—1823).]

³ Пример — слова, которые в «Отце Горио» Вотрен говорит Растиньяку: «Париж, извольте ли видеть, вроде девственного леса Северной Америки, где бродят двадцать племен различных дикарей, гуронов, иллинойцев, промышляя охотой в общественных угодьях...» [Оноре де Бальзак, *Собр. соч. в 10 т.*, т. 2, М., Худож. лит., 1983, с. 320.] Карьерист-денди и вульгарный убийца, согласно Вотрену, различаются только в выборе средств. Та же мысль о дикости, сохраняющейся под внешней цивилизованностью, — у Сада. В его «Алине и Валькур» Замей, законодатель утопического города Тамоя, упрекает француза Сенвиля в том, что во Франции с варварских времен сохраняются человеческие жертвоприношения. Изменился лишь выбор жертв — современные кельты посылают на заклание не военнопленных, а преступников: «С завершением вашей цивилизации изменился предлог, но старую привычку вы сохранили: приносить жертвы вы стали теперь не богам, жаждущим человеческой крови, но законам (которые вы оттого и объявили мудрыми, что нашли в них благовидный повод предаваться своим старинным обычаям) и юридическим видимостям, по сути выражающим просто желание сохранить ужасные обычаи, от которых вы не могли отказаться» («Алина и Валькур», *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, 1976, р. 307—308).

⁴ У Цезаре Ломброзо в «Человеке-преступнике» (1875), а затем у Эмиля Золя в «Человеке-звере» склонность к преступлению представлена как архаическая черта, сохраняющаяся как атавизм. Ср.: Jean-Michel Labadie, «Le corps criminel: un

Эта внутренняя угроза, будучи осознана, требовала ответных мер. И, как и следовало ожидать, ответные меры не всегда выражались одними и теми же терминами. В своей простейшей форме они заключались в «реакции», то есть в защите священных ценностей христианской цивилизации всеми возможными средствами — ограждением, охраной порядка, воспитанием и пропагандой¹.

IX

Сколь бы сильно и стойко ни сакрализовалось слово «цивилизация», в эпоху Реставрации уже трудно было не признать, что сами опасности, грозящие цивилизации изнутри, представляют собой либо ее же продукты, либо пережитки дикой природы, которую так и не удалось извести. А потому приходилось осуждать некоторый аспект цивилизации за то самое, за что от имени цивилизации как ценности можно осуждать все отрицающее или компрометирующее ее. В цивилизации есть нечто такое, что работает против цивилизации. Бенжамен Констан в предисловии к своему труду «О религии» (1827) замечательным образом примиряет две, казалось бы, непримиримые позиции: с одной стороны, готовность верить в практически неограниченное совершенствование рода человеческого², а с другой стороны, суровую и обескураженную самокритику из-за крушения убеждений и нравственной стойкости, к чему неминуемо ведут утонченность и размягченность высокой цивилизации. Парадигматическим образцом является здесь роскошество Рима, которым было вызвано падение Империи. Защищая религию (вернее, религиозное чувство), Констан пишет:

Взгляните на человека, зависимого от своей чувственности, одолеваемого нуждами, размягченного цивилизацией и тем более рабски зависящего от наслаждений, что цивилизация делает их ему доступнее. Смотрите, как много возможностей он предоставляет для развращения. Подумайте о той гибкости языка, которая окружает его всевозможными извинениями и скрадывает стыд от собственного эгоизма [...]. Все системы сводятся к двум.

aujourd'hui dépassé», in *L'Archaïque, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 26, automne 1982, p. 121—134.

¹ Хороший очерк идей Ж. де Местра, Л. де Бональда и Балланша о *христианской цивилизации* можно найти в книге И. Мораса (*op. cit.*).

² В 1800 году в этом была убеждена и Жермена де Сталь. Для нее, как отмечает И. Морас, цивилизация составляет самый смысл истории: «Одна из главных известных нам конечных целей великих событий — это цивилизация мира» («О литературе»).

Одна объявляет нашим проводником интерес, а целью — благосостояние. Другая же предлагает считать целью совершенствование, а проводником — душевное чувство, самоотверженность и дух жертвенности¹.

Если мы примем «систему» интереса и благосостояния, то напрасно мы считаем человека «самым хитрым, ловким и проницательным из животных», напрасно помещаем его «на вершину материальной иерархии — он все равно будет оставаться ниже последней ступени в любой нравственной иерархии». И тогда бесполезно будет взывать к человеку... «Все ваши учреждения, усилия, проповеди сделаются ненужными; вы можете одолеть всех внешних врагов, и все же *враг внутренний* останется непобедимым». Далее упомянут упадок Римской империи, ускоренный царством эгоистического интереса: «Однажды род человеческий уже словно погрузился в бездну. В тот раз его также лишила сил длительная цивилизация». С христианством же возникло противоположное начало: «Мир был полон рабов, эксплуатировавших или же претерпевавших рабство. Появились христиане: они взяли себе внеэгоистическую точку опоры. Они не стали драться за материальный интерес, прикованный к материальной силе. Они не стали убивать — они стали умирать сами, и смертью своею они добились торжества»². К этому рассуждению, где религия как будто поставлена выше цивилизации, дается примечание, где надежды вновь возлагаются на прогресс, а понятие цивилизации вновь обретает достоинство, в котором ему чуть не отказали:

Действие цивилизации бывает двояким. С одной стороны, она умножает открытия, а каждое открытие — это сила. Тем самым она увеличивает массу средств, с помощью которых совершенствуется род человеческий. С другой же стороны, она делает доступнее и разнообразнее наслаждения, и по мере привыкания они становятся для человека потребностью, отвлекающей от всяких возвышенных и благородных мыслей. Вследствие этого всякий раз, как род человеческий достигает состояния исключительной цивилизации, он на несколько поколений оказывается в упадке. Далее он вновь восстает из преходящего упадка и, как бы вновь пустившись в путь, обогащенный новыми открытиями, достигает более высокой ступени совершенствования. Так, может статься, что мы, при всех оговорках, более развращены, чем римляне времен Диоклетиана; но наша развращенность не столь возмутительна, наши нравы мягче, наши пороки более скрыты, потому что у нас больше нет ставшего непристойным многобожия и всегда отвратительного рабства. Вместе с тем мы совершили громадные открытия. Другим, счастливейшим поколениям пойдут на пользу уничтожение

¹ В. Constant, *De la religion*, 5 vol., Paris, 1824—1831, t. I, p. XXXVIII—XL.

² *Op. cit.*, p. XLIII—XLIV.

злоупотреблений, от которых мы избавились, и выгоды, которые мы приобрели. Но для того чтобы эти поколения могли шествовать вперед по открытой перед ними дороге, им потребно будет то, чего недостает и должно доставать нам, — убежденность, энтузиазм и способность жертвовать своим интересом ради общественного мнения.

Отсюда следует, что цивилизация не виновата и что остановить ее ход и невозможно и недолжно. Это все равно что не давать ребенку расти из-за того, что причина его роста станет и причиной его старения. Нет, следует оценить эпоху, в которую живешь, разглядеть, что для тебя возможно, и, способствуя частичному благу, которое можно творить уже теперь, трудиться прежде всего ради основ будущего блага, которое встретит себе меньше препятствий и будет оплачено не так дорого, если будет должным образом подготовлено¹.

Неявным образом Констан призывает к появлению новых христиан, способных на жертвенность и «энтузиазм»². Другие, напротив, задолго до Рембо призывали новых варваров. В 1779 году Якоби еще не требовал от них привнести «новую кровь», «языческую кровь» (Рембо); он ограничивался тем, что ожидал от них благотворного прилива энергии: «Современное состояние общества являет мне одно лишь мертвое и застойное море, и поэтому я желаю, чтобы каким-нибудь наводнением, быть может и варварским, смыло эти зловонные болота и обнажило нетронутую почву»³. Сформулированная Констаном мечта о новом христианстве имела своим следствием и откликом мечту о новом варварстве — которая точно так же оправдывалась чувством утомления и оскудения жизненной силы и вдохновлялась интерпретативными мифами, проецируемыми на конец античности и начало христианской эры...

Таким образом, Констан (да и другие его современники) не может удержаться от критики цивилизации как современного *факта*, сохраняя в самой долговременной перспективе принцип цивилизации как *ценность*, связанную с эпифаниями религиозного чувства; ход прогресса представляется ему прерывистым, разделяемым долгими фазами моральной слабости и политического рабства. Сколь бы удручающим ни было настоящее, его сопоставление с древним прошлым позволяет верить в общий ход прогресса, который поддается констатации как очевидный факт. Современник Констана Сен-Симон усматривает в движе-

¹ *Op. cit.*, p. XLI—XLII.

² Это слово, сегодня утратившее свою призывную силу, являлось одним из лозунгов г-жи де Сталь и «группы Коппе». Оно позволяло осуществить синтез классических воспоминаний с идеей новой литературы, идущей с христианского Севера.

³ J.-H. Jacobi, *Woldemar* (1779), trad. Vandelbourg, 2 vol., Paris, 1796, t. I, p. 154—155.

нии исторического прогресса ритмическое чередование «органических» и «критических» периодов.

Как бы то ни было, в начале XIX века понятие цивилизации перестает подобно непроницаемому сосуду удерживать в себе сакральное. Сосуд дает течь. Невозможно без конца оберегать его от болезненных переживаний, иронии, неудовлетворенности. Понятие очень быстро становится одним из общих мест официальной риторики. (Наряду с прочими клише цивилизация пародийно воспевается и в «Госпоже Бовари», в достославный день сельскохозяйственной выставки.) Это означает, что для обоснования общественного строя приходится теперь собирать целый комплекс взаимодополнительных ценностей, которые поддерживают друг друга, но так и не образуют бесспорно авторитетного единства. Клод Лефор весьма справедливо отмечает: «Дискурс, который можно вменить буржуазной идеологии, формулировался в раннюю эпоху демократии, имея дело с угрозой разложения общества как такового. Провозглашаемые ценности — Собственность, Семья, Государство, Власть, Отечество, Культура — представлялись как оборонительные сооружения против варварства, против неведомых внешних сил, способных уничтожить Общество и Цивилизацию. Попытка сакрализации общественных институтов с помощью дискурса была ответом на субстанциальный, телесный упадок общества. Буржуазный культ порядка, получающий поддержку от утверждения власти, от ее многочисленных фигур, от составления правил, от разделения тех, кто занимает положение господ, собственников, образованных, нормальных, взрослых людей, и противостоящих им *прочих*, — весь этот культ свидетельствует о головокружительном зиянии, с которым столкнулось еще не сложившееся общество»¹.

Х

Мы только что заметили, что у Констанана «цивилизация» предстает как сложное понятие: в нем предполагается рост материальных ресурсов, безопасности, наслаждений и т. д. (что в *фактическом* плане соответствует образу жизни обеспеченных классов современного индустриального общества), но в нем предполагается также и внутреннее совершенствование индивида, развитие его душевных и умственных способностей, расширение и радостное углубление его отношений с другими, без чего немислима цивилизация как *ценность*. Эти две стороны, внешняя и внутренняя, как и ранее в случае с вежливостью и учтивостью, должны были

¹ Claude Lefort, *L'Invention démocratique*, Paris, 1981, p. 173.

бы исправно соответствовать одна другой, но на самом-то деле остаются противоречивыми и дурно согласованными, до тех пор пока накопление благ и сложный процесс развития законов и общественных установлений не пойдут рука об руку со справедливостью, свободой и нравственностью. Мы видели, как Гизо подчеркивал *двойственный* характер цивилизации: чтобы люди в полной мере отвечали требованиям цивилизованной жизни, недостаточно их *учить*, то есть развивать их инструментальные способности, но требуется также, в качестве необходимого дополнения, и *воспитывать* их, делать свободными и разумными, не подчиняющимися одним лишь заботам о материальном производстве. Между тем индустриальное общество все увеличивает разрыв между двумя составляющими идеальной цивилизации и усиливает неравенство между ними; поддерживать принцип внутренне бесконфликтной цивилизации становится все труднее... Чтобы осудить индустриально-демократическое общество, его начинают враждебно именовать «цивилизацией», характеризуя как «великое варварство с газовым освещением» (Бодлер)¹. Соответственно Бодлер может и петь хвалу американским дикарям, приписывая им те духовные качества, которые должна была бы поощрять цивилизация-ценность: «По своей природе и даже по необходимости [дикарь] обладает энциклопедическими знаниями, тогда как цивилизованный человек заключен в бесконечно узкие рамки своей специальности. Цивилизованный человек изобрел философию прогресса, чтобы утешиться в своей отверженности и упадке; тогда как дикий человек, которого боится и уважает супруга, который на войне принужден к личной храбрости, который в часы грусти, когда закат навевает ему песни о прошлом и предках, становится поэтом, — гораздо более приближается к идеалу. В каком упущении осмелимся мы его упрекнуть? В его обществе есть и жрец, и колдун, и врач. Да что там, в нем есть даже и денди — это высшее воплощение идеи прекрасного в материальной жизни...»² Нравственную силу и эстетическую утонченность, которые должны были бы дополнять собой материальную цивилизацию, приходится искать вне нашей цивилизации, у дикарей. Однако из перечисляемых Бодлером ценностей настолько четко вытекает понятие цивилизации (то есть одновременно и идеал цивилизованного человека, и идеальная цивилизация), что он может в другом месте употреблять этот термин уже не в уничижительном

¹ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, 2 vol., Paris, Pléiade, 1975—1976, «Edgar Poe, sa vie et ses œuvres», t. II, p. 297.

² «Notes nouvelles sur Edgar Poe», éd. cit., p. 325—326.

значении: «Возможно, Цивилизация укрылась в каком-нибудь еще не обнаруженном маленьком племени»; Франция же, как и Бельгия, объявлена чуть выше «страною сугубо варварской»¹.

Итак, слово «цивилизация» с трудом выдерживает раздвоение своих импликаций или же пресуппозиций: когда они не согласуются между собой, то это ведет к противоречивому употреблению одного и того же термина. Несогласованность факта с ценностью побуждает сохранять слово «цивилизация» только в применении к факту, а для ценности искать какой-то другой термин (точно так же как в предыдущем столетии пытались противопоставлять «учтивость» переставшей удовлетворять «вежливости»). Первым делом, конечно, обратились к эпитету, маркирующему подлинность, и стали говорить о «настоящей цивилизации». Но систематические умы искали более четко выраженной лексической опоры. Так, Шарль Фурье для обозначения усовершенствованного состояния общества избрал слово «гармония» и в своих утопических мечтах прилежно расписывал в подробностях ее функционирование, благодаря которому горести и несправедливости нынешней «цивилизации» будут победно преодолены. Тем самым нещадно обвиняемая цивилизация оттеняет собой предполагаемое блаженство «гармонийского» общества. В лексической паре «цивилизация — гармония» выводятся наружу и проецируются в иное пространство и в будущее время те внутренние напряжения, с которыми трудно справиться в рамках одного лишь понятия цивилизации. Эта новая оппозиция имела свои последствия: она ведь не только придает слову «цивилизация» уничижительное значение, она еще и отводит ему ограниченный период времени; цивилизация не совпадает со всей историей человечества, она представляет собой лишь ее текущую стадию, включая систему стеснений, которую она налагает на человеческие страсти (моногамия и т. д.). Так же обстоит дело и в лексике Энгельса. Опираясь на теории Льюиса Х.Моргана, он рассматривает цивилизацию как более позднее состояние, чем дикость и варварство; именно цивилизация изобрела государство, частную собственность, разделение труда, эксплуатацию низших классов. Следующий момент исторической диалектики наступит с уничтожением этого типа социальной организации: бесклассовое общество, где отомрет государство, устранив все недуги цивилизации и вновь придет, на новом высшем уровне, к общности имущества, которая имела место в доцивилизированном челове-

¹ «Pauvre Belgique», éd. cit., p. 820.

честве¹. Такое фуьеристское, в общем, употребление слова «цивилизация» не обрело преобладающего положения в марксистской литературе XX века.

В германских странах гораздо больший размах, притом без прямых политико-революционных импликаций, получило еще с дискуссий XIX века другое слово-соперник «цивилизации» — «культура» (*die Kultur*). Именно здесь выступает на свет и становится темой долгих споров, в форме конфликта конкурирующих и по-разному называемых понятий, та внутренняя оппозиция, которую Констан и Гизо пытались удержать в рамках единого понятия цивилизации, — оппозиция его взаимодополнительных составляющих². Ницше вступил в этот спор уже не первым, но благодаря своему гению дал антистетичным терминам особо резкое выражение: цивилизация — всего лишь дрессировка, подавление, сужение индивида; напротив того, культура может сочетаться с общественным упадком, ибо заключается в расцвете индивидуальной энергии:

Культура contra цивилизация. Высшие точки подъема культуры и цивилизации не совпадают: не следует обманываться в вопросе о глубочайшем антагонизме между культурой и цивилизацией. Великие моменты культуры всегда были, морально говоря, эпохами испорченности; и с другой стороны, эпохи преднамеренного и насильственного *укрощения зверя-человека* (цивилизации) были временами нетерпимости по отношению к наиболее духовным и наиболее смелым натурам. Цивилизация желает чего-то другого, чем культура: быть может, даже чего-то прямо противоположного³.

¹ F. Engels, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) («Происхождение семьи, частной собственности и государства»).

² В итальянском языке эта оппозиция основана на контрасте старинного слова *civiltà* и новообразованного *civilizzazione*, которое своим недавним и французским происхождением легче отделяется от первого слова, как это сделал Леопарди в примечаниях к своему «Zibaldone» [«Разговорам»]. Слово *cultura*, как и *culture* во французском языке, дает еще и третий вариант, в котором нередко различимо влияние немецких понятий *Kultur* и *Bildung*.

³ F. Nietzsche, «Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre», in *Werke*, éd. Schlechta, 4 vol., München, 1956, t. III, p. 837 [Ф. Ницше, *Воля к власти*, REFL-book, 1994, с. 97].

Томас Манн писал в 1914 году: «Немецкая душа слишком глубока, чтобы высшим, даже просто самым высоким понятием была для нее *цивилизация*. Испорченность и беспорядочное обуржуазивание вызывают у нее смех и отвращение». И еще: «Политика — достояние рассудка, демократии и цивилизации; зато мораль — достояние культуры и души» («Gedanken im Kriege», in *Die neue Rundschau* 25, 1914, II, S. 1478, 1474). В 1929 году Э. Р. Курциус (см. прим. к с. 132) выражал желание окончательно закрыть эту дискуссию. Как известно, ее по-своему вновь начал Хайдеггер.

Оставаясь в рамках чистой истории терминов, отметим такой значимый факт: когда Фрейд заявляет о своем нежелании различать понятия культуры и цивилизации, то при этом он выявляет внутри единой области культуры (которая означает, стало быть, также и цивилизацию) внутреннюю угрозу, которая возникает из конфликта *двух* начал — с одной стороны, эротического инстинкта, стремящегося к расширению общности, к укреплению связей, а с другой стороны, агрессивного влечения, связанного с инстинктом смерти¹. У Фрейда отмена антитезы «культура — цивилизация» приводит к восстановлению антитетического отношения уже не в открытой форме, а в форме неизбежного столкновения двух динамических принципов внутри психики, которым все труднее ужиться друг с другом в условиях современного быта, — притом что от их сосуществования зависит наше выживание. Собственно, Фрейду и не нужна двойственность «культуры — цивилизации», раз у него есть пара «эрос — танатос». Устраненная было из ставшего банальным терминологического регистра, антиномия возрождается в форме понятийного нововведения, прилагаемого к уровню «метапсихологии».

XI

Сегодня слово «цивилизация» имеет хождение в ряде значений; одни из них параллельны, другие взаимно противоречивы, но все одинаково привычны и избиты. Износ термина очевиден. Однако слово далеко еще не вышло из употребления, и по его поводу следует поставить еще несколько вопросов. Стерлись ли в современном употреблении те внутренние или внешние антиномии, которые мы отмечали, прослеживая семантическую историю слова «цивилизация»? Да, конечно, различие культуры и цивилизации утратило свою остроту. Но оно по-прежнему существует. «Культурами» называют то некоторые ограниченные социальные образования, внутренне связанные, но лишенные монументальных свершений и не достигшие размаха великой цивилизации, то дифференциальные подгруппы ценностей и типов поведения, способных сосущество-

Антитеза «культура — цивилизация» играет капитальную роль в книге Освальда Шпенглера «Закат Европы». Ср. статью Жака Бувересса в сборнике: *Le Temps de la Réflexion, IV*, Paris, Gallimard, 1983, p. 369.

¹ См. в особенности: «Будущее одной иллюзии» (1927), гл. I, и «Неудобства культуры» (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930). Фрейдовские представления о цивилизации, требующей от человека жертвовать своими влечениями, уже не раз комментировались. См., в частности: Eugène Enriquez, *De la horde a l'Etat: essai de psychanalyse du lien social*, Gallimard, 1983.

зовать в рамках одной и той же цивилизации: народная культура, ученая культура, городская культура, даже «контркультура» и т. д. В предельном случае признается, что цивилизация может вбирать в себя довольно большое число микрокультур...¹ В релятивистском значении, принятом в этнологии, цивилизация делится на различные цивилизации, каждая из которых обладает своей собственной легитимностью; дело науки — определить их сферу распространения, отличительные признаки, даты возникновения и крушения. В таком почти картографическом перечне цивилизаций главное — проводить их подвижные границы и выделять присущие им ценности, а вовсе не выносить о них оценочные суждения, наивно прилагая к ним ценности нашей цивилизации. Цивилизации отличаются одна от другой наподобие организмов, вступая в отношения то соседства, то конкуренции, то конфликта. Ни одну из них нельзя считать ни высшей, ни низшей — можно только констатировать факт успеха одной или неудачи другой; при познании причин их появления и исчезновения мы движимы лишь *научным* интересом². В своей добросовестности мы признаем, не кичась этим, что «наша» цивилизация — единственная, которая относится с таким интересом к другим цивилизациям, и даже каемся в том, что зачастую наносили им ущерб, когда они препятствовали нашим властным аппетитам...

Чувство нечистой совести, которым как-то непоследовательно сопровождается наш культурный релятивизм, свидетельствует о том, что понятие цивилизации по-прежнему влечет за собой шлейф антиномий. Антиномия проявляется в форме угрозы, опасности, страха. Мы говорим о *вреде цивилизации* или же о *недугах цивилизации*, в двойном грамматическом смысле выражения *les maux de la civilisation*. В современном дискурсе цивилизация воспринимается то как источник зла, то как жертва недуга. Цивилизация (механическая, промышленная, западная и т. д.) нависает угрозой: над миром живой природы, над другими культурами и

¹ См.: Jean Molino, «Combien de cultures?» in *Les Intermédiaires culturels*, Actes du colloque du centre méditerranéen d'Histoire sociale, des Mentalités et des Cultures. Université de Provence et H. Champion, 1978, p. 631—640.

² См. у Марсея Мосса (*Œuvres*, t. II, éd. du Minuit, 1969, p. 451—487) заметку 1913 года, написанную в соавторстве с Эмилем Дюркгеймом, а также доклад Мосса «О цивилизациях», опубликованный в коллективном труде 1929 года, который указан в нашем примечании 1 к с. 110. Релятивизм и историзм, которые можно вывести из такой перспективы, служат основанием для отказа от этноцентризма. Однако отказ от этноцентризма предполагает применение некоторого критерия ценности, а тем самым и необщий характер релятивизма.

цивилизациями, над душами индивидов, которые пользуются ее благами или подчиняются ее требованиям... Аргументы экологического дискурса, обвинения в этноциде и т. д. всем достаточно известны, чтобы была необходимость их излагать. Можно лишь констатировать, что в них «нашей» цивилизации приписывается некий неотделимый от нее *hybris*¹, который следует любой ценой сдерживать и чьи тенденции нужно по возможности обратить вспять. Мысля цивилизацию как нечто *угрожающее*, мы встревоженным взором видим череду образов, являющих опустошительное действие цивилизованной техники на все, что она подчиняет своим нормам расчета, эффективности, производительности и т. д. Но нам случается также мыслить цивилизацию как нечто *угрожаемое*, и тогда нас беспокоят уже другие антиномии. При этом, конечно, угроза кажется нам происходящей скорее изнутри самой цивилизации — ведь промышленная цивилизация покрыла собой всю землю и ей не может уже противостоять извне ничто *иное*. Мы переживаем чувство беспокойства при виде подъема диких субкультур, оживления магического мышления, явлений интеллектуальной и нравственной регрессии, из-за чего орудия (и оружие) цивилизации оказываются в руках индивидов, неспособных с ними справиться, понять их смысл, осознать их историческую основу; видя, как исчезает целое измерение памяти, обеспечивавшей связь нынешнего мира с прошлым, мы боимся, что от этого под угрозой окажется и его продолжение в будущем. К тому же мы не уверены, что наши науки, искусства, философские системы все еще сохраняют сегодня ту изобретательность, без которой наша цивилизация перестала бы быть такой, как она сложилась, — сценой постоянного переноса власти, который в принципе, благодаря сделанному нами выбору в пользу автономии разума, воплощается в демократических институтах. Таковы лишь два настоятельно заявляющие о себе мотива, сами по себе антитетичные и взятые из ряда других. Угрожающая *или* угрожаемая — или же, в силу схождения противоположностей, угрожающая *и* угрожаемая, одновременно и жертва и преследователь — цивилизация больше не образует безопасного места для живущих под ее крышей. В статье Чеслава Милоша о разочарованности польских художников последнего поколения я читаю: «Все наследие европейской культуры стало объектом недоверия и насмешек. Поэтому через несколько лет после войны пьеса Станислава Выспянского “Акрополь”, написанная в 1904 году, была поставлена Ежи Гротовским совершенно необычным образом. Пьеса состоит из сцен,

¹ [Гордыня (*греч.*.)]

взятых из Гомера и Библии, то есть резюмирующих собой главные составляющие западной культуры. У Гротовского эти сцены разыгрывают узники Освенцима в полосатой форме, а диалог сопровождается пытками. Реальны только эти пытки, а возвышенный язык произносимых актерами стихов тем самым окрашивается по контрасту»¹.

Как мы помним, уже маркиз де Мирабо, изобретатель термина, говорил о «варварстве наших цивилизаций»; говорил он и о «лжецивилизации». В самый момент своего появления этот термин уже имел по крайней мере два разных смысла, и в обоих смыслах он связан с деятельностью критики.

Будучи признана как ценность, цивилизация образует политикоморальную норму: это критерий, позволяющий судить и осуждать нецивилизацию, варварство. Напротив того, обозначая наличное состояние индустриального общества, слово «цивилизация» оказывается всего лишь синтетическим термином, обозначающим некоторый коллективный факт, о котором предстоит судить по каким-то иным критериям. На сей раз слово «цивилизация» уже не служит концептуальным орудием критической мысли, а обозначает ту данность, которая подлежит критике: для цивилизации недостаточно быть просто цивилизацией, нужно еще быть *настоящей* цивилизацией; здесь к цивилизации применяется критерий истины или лжи. Критерий обязательно должен браться из какой-то другой области, и мы видели, как в тексте Мирабо, цитируемом иезуитами в словаре Треву, необходимым условием цивилизации объявлена религия. Но тот же Мирабо, не слишком заботясь о логике, использовал *нормативную* оппозицию «цивилизация — варварство» и в качестве критерия цивилизации как *факта* — мысль описывает порочный круг. Наша цивилизация заслуживает осуждения, потому что она «варварская», то есть потому, что она не является Цивилизацией.

Расщепление слова «цивилизация» на два значения — «де-юре» и «де-факто», — позволяющее «благородному сознанию» опираться на первое значение против второго, подпадает под анализ Гегеля из «Феноменологии духа», посвященный понятию Bildung и философии Просвещения². Известен сформулированный Гегелем вывод: *истину* данного мо-

¹ «Ruins and Poetry», in *The New York Review of Books*, vol. XXX, n° 4, 17 mars 1983, p. 20.

² Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, VI, В (Der sich entfremdete Geist, die Bildung [Отчужденный от себя дух; Образованность]), I и II. О понятиях Bildung и

мента образует *действительная* цивилизация, включая все то в ней, что кажется «варварским» нравственному сознанию (той абстрактной нравственности, защитником которой служит «философ» из «Племянника Рамо»).

Исторический момент, когда возникает слово «цивилизация», отмечен вступлением на сцену саморефлексии, появлением сознания, притягивающего знать, как устроена его собственная деятельность, как развивается общественная реальность и как следует ее регулировать. Эта саморефлексия не поглощена лишь собой: как только западная цивилизация стала рефлексивно воспринимать себя, она увидела себя в ряду других цивилизаций. На стадии самосознания «цивилизация» сразу же открывает и «цивилизации». Отныне критика уже не ограничивается сравнением нашего времени (*nostra tempora*) с временами древними (*pristina tempora*); она отводит человеческим сообществам ту или иную историческую миссию, за собой же оставляет право их рассматривать, одобрять, осуждать или ставить наравне с собой, в зависимости от требований просвещенного разума. Для критической мысли ничто данное традицией более не обладает обязательным характером в силу одной лишь своей старинности. Критическая мысль судит об этом по своим собственным критериям. Не будет особенным парадоксом сказать, что появление слова «цивилизация» (в поздний период развития того, что мы еще и сегодня называем западной цивилизацией) отнюдь не закрепляет собой конститутивный строй цивилизованного общества, но знаменует начало его *кризиса*. Распад институционального сакрального, неспособность теологического дискурса и далее значить нечто «конкретно-абсолютное» (Эрик Вейль)¹ заставляют большинство мыслящих людей срочно искать другие, запасные абсолюты. И вот тогда-то им предлагает свои услуги понятие «цивилизации». Но так как оно тут же разламывается и расщепляется на ценность (отсутствующую) и факт (трудно приемлемый), то ему не удается выполнить функцию, ранее отводившуюся теологическому абсолюту. Выходит, понятие цивилизации возникает на закате самой цивилизации, возвещая о смерти того, что им именуется? Ответу противоположным утверждением: раз критический разум сумел признать себя самого продуктом цивилизации, против которой направлена его полемика, раз он

Bildungsroman см. статью Антуана Бермана в сб.: *Le Temps de la Réflexion*, IV, Paris, Gallimard, 1983, p. 141.

¹ Eric Weil, *Essais et conférences*, 2 vol., Paris, 1970; см. особенно т. I, гл. XII, «Наука и современная цивилизация, или Смысл бессмысленности» (с. 268—296).

согласен, что цивилизация как ценность может быть сформулирована только на наличном языке цивилизации как факта, то следует изобрести какую-то новую концептуальную модель, которая не сводилась бы к альтернативе однозначного абсолюта и культурного релятивизма; в этой модели должно установиться взаимодополнительное отношение между критическим разумом, реальной цивилизацией (одновременно угрожаемой и угрожающей) и цивилизацией как ценностью, которую еще «предстоит реализовать». Позволительно сказать, что такая троичная модель схематически описывает собой рамки, в которые заключены все споры вокруг цивилизации начиная с эпохи Просвещения. Можно также утверждать, что эта модель, если ее в полной мере признать и принять, как раз и образует ту цивилизацию-ценность, которую еще предстоит выдвинуть, — цивилизацию, переживающую в себе свой перманентный кризис, включающую в себя высшую бдительность и свободу критики, высшую независимость разума, которые признают породивший их реальный мир, то есть цивилизацию как свершившийся факт, но вместе с тем полемически противопоставляют ей проект иной цивилизации, лучше отвечающей требованию универсализма, на который опирается критический разум в своей работе... Замечаю, что, начавши с истории слова, я сам начал теоретизировать, да еще и отнюдь не наивно; но это дает повод к последнему замечанию, которое вернет нас на уровень лексики. Слово «цивилизация» — великий стимулятор теорий. Я далеко не первый, кто поддался его влиянию. В своем реальном обороте это слово носит разные, противоречивые значения, требуя уточняющих эпитетов (цивилизация христианская, западная, механическая, материальная, промышленная и т. д.). Но ведь очевидно, что при всей своей неточности этот термин обозначает собой ту человеческую среду, в которой мы движемся и воздухом которой дышим каждый день: *in eo movemur et sumus*¹. Как же не попытаться прояснить ее, разработав некую теорию цивилизации, а тем самым и зафиксировав некую философию истории?²

¹ [См. прим. 1 к с. 54.]

² Среди множества теорий, сформулированных в наше время, есть и такие, которые свидетельствуют о стремлении к логической стройности и побуждают к обсуждению. Наиболее известные из них: А. Тойнби, *Civilization on Trial*, Oxford, 1948; N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, 1936, 2^e éd., Francke, Bern—München, 1969 (переведено на французский П. Камнитцером в 1975—1976 гг. под тремя названиями: «Цивилизация нравов», «Придворное общество» и «Динамика Запада»). Невозможно перечислить все сборники статей, посвященные данной теме. Укажем лишь, чтобы отметить этапы дискуссий в период после 1945 года: «Цивилизация», специальный номер

XII

Увлечься теориями — это, конечно, ловушка. Лучше рассказать притчу. В «Истории воина и пленницы» Х. Л. Борхес излагает две истории: воина-варвара Дроктульфта, оставившего своих товарищей и вставшего на защиту города Равенны, который они штурмовали; и англичанки, похищенной южноамериканскими индейцами и бесповоротно принявшей «дикие» нравы своих похитителей¹.

Дроктульфта привлекли и сделали перебежчиком стройность города, *гладкость* мрамора — те самые ценности, которые мы перечисляли, анализируя понятия «обходительности» [urbanitas, букв. «городские манеры»] и «учтивости»:

Он явился из непроглядных чащ кабана и зубра, был светловолос, храбр, простодушен, беспощаден и признавал не какую-то вселенную, а своего вождя и свое племя. Война привела его в Равенну, где он увидел то, чего никогда не видел раньше или видел, но не замечал. Он увидел свет, кипарисы и мрамор. Увидел строй целого — разнообразие без сумятицы; увидел город в живом единстве его статуй, храмов, садов, зданий, ступеней, чаш, капителей, очерченных и распаханых пространств. [...] Может быть, ему хватило одной-единственной арки с неведомой надписью вечными римскими литерами. И тут его вдруг ослепило и снова вернуло к жизни откровение по имени Город. Он понял, что будет тут хуже последней собаки или несмышленного малолетка, что не приблизится к разгадке даже ни на шаг, но понял и другое: этот город сильнее его богов, верности вождю и всех топей Германии. И тогда Дроктульфт покидает своих и переходит на сторону Равенны².

Этой истории Борхес противопоставляет рассказ своей «бабушки-англичанки». Та встретила однажды другую англичанку, которую увели с собой индейцы «во время налета». Похищенная женщина стала женой вождя, «которому родила двух сыновей и который очень храбр»:

[...] За словами вставала жестокая жизнь: хижины из лошадиных шкур, кизяковый костер, пиры с обгорелым мясом и сырыми потрохами, тайные вылазки поутру; набег на загоны для скота, ор и разбой, схватка, богатая конская сбруя, уносимая с хуторов полуголыми всадниками, многоженст-

журнала *Chemins du monde*, Paris, s.d. [1947]; *La culture est-elle en péril?* Rencontres internationales de Genève, La Baconnière, 1955; *Où va la civilisation?* Rencontres internationales de Genève, La Baconnière, 1971; «Неудобства культуры?», *Le Débat*, Paris, n° 23 (janvier 1983) et 24 (mars 1983).

¹ Jorge Luis Borges, *Labyrinthes*, trad. Roger Caillois, Paris, 1953, p. 67—79.

² [Хорхе Луис Борхес. Новые расследования. СПб., Амфора, 2000, с. 239.]

во, смрад, колдовство. И в это варварское существование ввергнута англичанка!¹

Оба персонажа стали перебежчиками, они в противоположных направлениях пересекли разграничительную линию, оставив варварство или же возвратившись к нему. Заключительный вывод Борхеса поразителен:

Тысяча триста лет и два океана разделяют судьбу пленницы и Дрокульфта. Оба остались в невозвратимом прошлом. Образ варвара, принявшего сторону Равенны, и образ европейки, выбравшей дикую глушь, могут показаться противоположностями. И все же ими двигал один тайный порыв, порыв сильнее любых доводов, и оба покорились этому порыву, разумных объяснений которому не было. Не исключаю, что обе пересказанные истории на самом деле одна. Орел и решка этой монеты для Господа неотличимы².

Эти строки производят смущающее впечатление: тождественным в них предстает иррациональный порыв по ту сторону черты, движение к *иному*. А в результате и сами варварство и цивилизация предстают тождественными в глазах Бога. Внутреннее и внешнее все время *обозначали* друг друга, причем в обоих направлениях. Конечно, ныне за городской стеной, в лесу, степи или пампе уже нет варваров и дикарей. Не случайно ведь сказано, что судьба этих двух людей осталась «в невозвратимом прошлом». О зеркальном взаимоотражении варварства и цивилизации нам поведано как о делах былых времен, сохранившихся в памяти писателя и в божественном сознании. Значит ли это, что цивилизация выиграла борьбу, что отныне у медали больше нет обратной стороны? Отнюдь. Смущающее нас удивление вызвано именно открытием, что переход от варварства к цивилизации и от цивилизации к варварству вовсе не требует столь милой сердцу историков «долгой временной протяженности» и порой для него довольно *одного шага*. И хотя в рассказанной здесь истории речь идет лишь о людях прошлого, но ее заключительный вывод имеет более широкое значение и может быть распространен на всех людей и на все времена. Борхес слишком цивилизован и слишком искусен в умолчаниях, чтобы добавлять к этому что-либо еще. Он просто напоминает о непрочности границ, о том, что обратиться в высшую веру и впасть в низшую — одинаково легко. Оппозиция цивилизации и варварства замирает в вопросительном равновесии. Это означает не отрицание цивилизации, но признание, что она неотъемлема от своей оборотной стороны.

¹ [Там же, с. 241.]

² [Там же.]

О лести

Классическая доктрина учтивости [civilité], в том виде, в котором она была выработана итальянской придворной культурой XVI века и парижскими салонами XVII века, основывается на идее о том, что взаимные связи, в которые ежедневно приходится вступать людям, при определенных условиях могут не только быть избавлены от насилия над личностью, но и явиться источником удовольствия. В результате специального воспитания правила этого сложного *искусства* (относящегося по преимуществу к языковой сфере, но распространяющегося и на жестикуляцию, манеры и одежду) должны составить единое целое с *природой*, при этом вовсе не заглушая и не искажая ее. Естество, таким образом «облагороженное» [urbanisé], «сглаженное» [poli], становится совместимым с учтивостью и более не таит в себе элементов той агрессивности, представление о которой неразрывно связано с представлением о человеке «сельском» (в противоположность «столичному» [urbain]) и «неотесанном» (в противоположность «благовоспитанному» [poli]). Что же касается удовольствия, то достигается оно, в значительной степени, благодаря обоюдному, *условному* отказу от той подспудной враждебности, которая естественно заложена во всех человеческих отношениях. Таким образом создается замкнутое, защищенное пространство игры, участники которой отказываются от каких-либо взаимных нападков и интриг — как в бытовом общении, так и в любовной сфере. Пользуясь терминологией другой эпохи, главную идею следовало бы сформулировать именно как *максимизацию удовольствия*. Согласно теории порядочности [honnêteté], умаление, которому подвергается любовное влечение в результате вытеснения и сублимации, компенсируется эротизацией повседневного общения, разговора или переписки. Доктрина порядочности эстетизирует «отказ от влечения». Таким образом Эрос «цивилизуется», зато все «цивильные» отношения эротизируются и становятся объектом тщательной разработки. Говоря о чьих-нибудь «приятных манерах», мы эстетизируем и самого человека, его «личные качества». В этом сразу же заметен весьма существенный нарциссический компонент, связанный с процессом *выделения*

человека из общей массы и его дальнейшего отнесения к избранному обществу. Понятие «приличного общества» и «хорошей компании», достигшее своего апогея в *прециозных кружках*, помогает характеризовать тот культурный феномен, который в наше время назвали бы «групповым нарциссизмом». Вероятно, неслучайно именно в этом обществе и именно в этот исторический момент мужские украшения так сблизились с женской модой. Объемные парики, ленты, драгоценности, туфли на изогнутых каблуках — наиболее яркий тому пример. Неслучаен и тот факт, что жанр литературного портрета, а особенно автопортрета, также вырастает на этой почве.

Разум, суждение, достоинство

Согласно кавалеру де Мере, наука порядочности «есть наука о самом человеке, ибо она в том и состоит, чтобы жить и общаться друг с другом человеком и разумно»¹. Таким образом, в первую очередь здесь постулируется рациональная природа человеческих отношений. Решающий голос отдается суждению. У Лабрюйера четко сформулирован перенос на суждение о людях общих правил, прилагавшихся Декартом к мысленным объектам — «истинам»: «Декарт советует судить о предмете лишь после тщательного и досконального его изучения; это правило настолько прекрасно и верно, что его следует применять и к нашим суждениям о людях»². Между двумя индивидами, один из которых претендует на то, чтобы о нем судили положительно, а другой считает себя вправе выступить в роли судьи, должно установиться взаимное отношение. Идеалом порядочности является абсолютная взаимность: человек, желающий обратить на себя внимание, демонстрирует свои *достоинства*, а ясная «способность суждения» того, кого он призывает в свидетели, умеет ценить чужие достоинства. Однако такое отношение обратимо: человек, выставивший себя на чужой суд, сам становится судьей, когда оценивает пронизательность и справедливость вынесенного ему приговора как достоинство судьи. Роли то и дело меняются, в результате чего между двумя индивидами устанавливается своеобразное равенство, каждый по очереди предстает то выносящим суждение *субъектом*, то *объектом*, подлежащим оценке. Соответственно Мере, преподающий науку порядочности, в этой своей высокой педагогике рассуждает то об искусстве *опознавать*

¹ «Об истинной порядочности», in *Œuvres complètes*, Paris, 1930, t. III, p. 72.

² La Bruyère, *Les Caractères*, «О суждениях», 42. [Жан де Лабрюйер, *Характеры, или Нравы нынешнего века*, М.; Л., 1964, с. 286. — Прим. ред.]

достоинство, то о добродетелях, которые, собственно, это достоинство и составляют. Поскольку и само достоинство, и суждение о нем принадлежат к категориям рациональным, то в принципе они обладают универсальной применимостью: с одной стороны, достоинство всегда и всюду может быть распознано здравым смыслом, с другой стороны, проницательный рассудок сумеет разгадать истинное достоинство, под какими бы одеждами оно ни скрывалось. «Порядочный человек с широкими взглядами на мир так мало зависит от предрассудков, что если бы, например, индеец, обладающий редкими достоинствами, вдруг появился при французском дворе и смог объясниться, то наибольшее благоприятствование было бы немедленно ему обеспечено, ибо стоит истине заявить о себе, как здравомыслящий человек с радостью и не колеблясь узнает ее»¹.

Базовая структура, которая, в соответствии с классической схемой, связывает одного человека с другим через акт суждения, предстает в нескольких стилистических разновидностях. Эти отношения описываются то с точки зрения того, кто демонстрирует собственную прозорливость, то с точки зрения того, кто служит предметом его чувства. Один наблюдает, другой предстает перед взором. Хорошим судьей считается тот, кто «всему знает цену», кто умеет «оценить по достоинству» и «одобрить хорошее»; порядочный же человек, представ чужим глазам, сумеет «заслужить уважение» и «похвалу». Таким образом, ясный свет рационального суждения распространяется, казалось бы, на все светское обращение. Все может быть оценено по заслугам, любой жест и любое слово получают должную квалификацию в соответствии с существующей в обществе шкалой ценностей. В отношениях этого типа вполне соблюдается бескорыстная искренность. Стоит человеку «высказаться», а окружающим его понять, как оценивающее суждение сразу же начинает действовать, устанавливая между ними отношения соответствия или несоответствия, где сами люди играют менее важную роль, чем знаки, которыми они обмениваются.

Но ограничиться этим невозможно. Расстановка сил изменяется в тот момент, когда в моральную оценку привносится оттенок эстетического суждения и когда выражения вроде «заслуживать уважения» сменяются выражениями особой приязни между порядочным человеком и свидетелем, перед которым он предстает, — такими, как «нравиться», «быть приятным». Казалось бы, эстетическое суждение всего лишь переориентирует оценку с одной жизненной сферы на другую — речь идет уже не

¹ Méreé, *op. cit.*, p. 73.

только о «добрых качествах», но и о «приятных манерах». Однако подобный сдвиг, восходящий к античному представлению о «калокагатии» (καλοκάγαθία), идет еще дальше: речь ведь о людях, и тот, кто умеет «нравиться», немедленно объявляется «любезным». Человеческие отношения более не исчерпываются суждением (даже смешанным суждением одновременно и о «добродетелях» человека, и о его «привлекательности»). Суждение сопровождается актом приглашения и приятия, будь то принятие в свой круг или любовная приязнь. Здесь мы имеем дело с речевыми оборотами типа: «быть хорошо принятым», «быть повсюду желанным», — чему в сознании, выносящем оценку, соответствуют выражения «с любезностью принимать», «предпочитать», «быть благосклонным», «искать знакомства» и, наконец, слово «любить», в котором сконцентрировано и выражено открыто все то, чего недоговаривают условные формулы. Так сокращается та объективирующая дистанция, без которой не может обойтись ни одно оценочное суждение, — дистанция, строго соблюдаемая до тех самых пор, пока в дело не вмешиваются аффективные пристрастия. Конечно, — в теории по крайней мере, — в тот момент, когда о себе заявляет «вкус», это не значит, что прозорливая оценка достоинств вовсе забыта: именно под ее контролем находятся отношения любезности и приятия. Задача тут — сопрягать рациональное признание «достоинства», эстетический «вкус» к «приятным свойствам» и «предпочтение», отдаваемое «любезному» человеку. Подобным образом совмещенные, эти регистры едва ли способны сохранить самостоятельность, и легко увидеть, что ни одно оценочное суждение, сколь бы «незаинтересованным» оно ни было, изначально не свободно от аффективного элемента. Уже само по себе решение судить и быть судимым несет в себе возможность Желания. Признание чьих-либо добродетелей — это, допустим, чисто моральное суждение, но уже высказывание этого признания в форме похвалы или публичных знаков уважения служит, на языке нашего столетия, «нарциссическим удовлетворением» и дает «нарциссический выигрыш» тому, о ком судят.

Что же теперь происходит с равновесием, с абсолютной взаимностью, с обратимостью ролей, которая, как казалось, обеспечивала рациональную безопасность оценочному суждению? Мы более не имеем дело с актом чисто интеллектуальным, основанным на представлении об универсальном характере разума. Элемент Желания, сколь бы «облагорожен» и сублимирован он ни был, нарушает процесс суждения, вводя цель иного рода — удовольствие.

Природа этого удовольствия, на мой взгляд, еще подчеркивает асим-

метрию ролей. Выражения вроде «быть хорошо принятым» относятся исключительно к индивиду; в то время как «любезно принимать», «предпочитать», «искать знакомства» хотя и могут быть сказаны об одном человеке, но чаще подразумевают определенный «круг», «избранное общество». Человек находится в положении просителя и ждет, чтобы его «одобрили», допустили... Удовольствие, как можно догадаться, связано не столько с самими людьми, на чью благосклонность рассчитывает проситель, сколько с их словами, с их признанием, с тем уважением, которое он отныне может по праву относить к самому себе. Это удовольствие от того, что тебя «отличили», признали достойным войти в «круг». С другой стороны, те, кто «принимает», «ищет знакомства» и «предпочитает», наслаждаются собственным правом выбора, возможностью отказа в доступе, наконец, своим обращением к критериям сходства, которые заставляют «просителя» всем своим существом и каждым поступком подтверждать собственное соответствие некоторому идеальному образу — коллективному автопортрету самих представителей «круга»: они примут только похожего на самих себя человека, чьи достоинства и приятность являют им отражение их собственной ценности. Общество превращается в «избранное» в процессе формирования и отбора собственных членов. Удовольствие опять-таки зависит не столько от реальных отношений с человеком (от «объектных» отношений), сколько от вольной игры с собственным приукрашенным отражением. Моделью здесь служит ритуал, регламентирующий взаимоотношения действительных членов Академий с новыми кандидатами.

«Взаимоотношения», которые завязываются таким образом, суть отношения с самим собой. Существующие различия не становятся теперь причиной конфликтов, а превращают людей в сообщников. Сообщничество это не терпит не только представителей «дурной компании», но и некоторых тем в разговоре (здесь, например, не станут говорить ни о деньгах, ни о женах), а также «подозрительных» слов и «низких» выражений. Итак, принцип отбора основывается на «правиле» и «правильном употреблении»: одних людей предпочитают другим в зависимости от того, насколько «элегантен» и «деликатен» их язык: употребление ими изысканных слов сразу обращает на них внимание «высшего света». «Чистый», «отточенный» слог указывает на добродетели его носителя¹.

¹ С точки зрения лингвистического анализа подобный критерий отбора аналогичен тому, который формирует «специальные языки». Этот отбор на словесном уровне соответствует моральному отбору, когда допускаются «законные» страсти и предпри-

Язык, таким образом *маркированный*, вовсе не лишается своей референциальной функции, но приобретает, в дополнение к ней, еще и способность определенным образом характеризовать своих носителей, делать их представителями некоего условного мира, где каждый должен заботиться о том, чтобы проявлять себя лишь с лучших своих сторон. Человека может с успехом заменить текст. Так, например, письмо может мыслиться заместителем своего автора и объектом удовольствия, что не замедлит ощутить и сам автор: письмо заставит заговорить о нем.

Именно в этот момент обе роли (и того, кто выставляется на чужой суд, и тех, кто обладает прерогативой суждения) в наибольшей степени демонстрируют свою театральность. Если можно укрыться за писанным словом, то почему бы не прятаться и за словом сказанным, подобно актеру, превосходно играющему свою роль? Послушаем, что говорит по этому поводу Мере: «Быть в жизни хорошим Актером — редчайший талант: чтобы достичь в нем совершенства, надобны ум и верное чутье [...]: всегда поступать как следует, всегда находить верный тон, исполнять свою роль так, чтобы она производила точно то впечатление, какое должно, — вот истинный шедевр [...]. Я убежден в том, что во многих случаях небесполезно было бы представлять свое поведение своего рода Комедией и воображать, будто ты играешь на театре. Такой взгляд не позволяет ничего принимать слишком близко к сердцу и дает нам ту свободу действий и выражений, которой мы лишены, пока находимся в плену у страха и беспокойства»¹. Здесь мы вновь сталкиваемся с желанием устранить всякое лобовое столкновение: ничего не принимать «слишком близко к сердцу», избегать «страха» и «беспокойства» — значит обезопасить себя от ран, которые наносит нам реальность, воспринятая всерьез. Уклонение от реальности избавляет хорошего актера от любых оскорблений и обид. Маска, под которой он скрывается, позволяет ему чувствовать себя неуязвимым, в безопасности. Подобный механизм самозащиты проповедовали еще стоики, считавшие его искусством «быть на высоте» перед

сывается подавлять «постыдные». Для людей соблюдение вербального кодекса и соответствующих ему эстетических приличий дает гарантию принадлежности к элите — гарантию, впрочем, ненадежную, которая подвержена подозрениям и все время требует доказательств.

¹ Méré, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, 1930, p. 157 — 158. Это высказывание Мере нередко рассматривалось как параллель к мысли Грасиана. Аналогичные соображения мы находим и у Торквато Ачетто, теоретика «честной скрытности». См.: T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, ed. critica a cura di Salvatore S. Nigro. Presentazione di Giorgio Manganelli, Genova, Costa e Nolan, 1983.

лицом любых ударов судьбы. Согласно их учению, человек должен играть роль, назначенную ему провидением, и быть выше незаслуженных горестей, принимая их без возмущения. Немилости судьбы при этом избежишь — напротив, ее должно встречать согласием и чуть ли не самому ее искать, ведь она дает возможность сыграть роль героя, безразличного к напастям, стойкого и мудрого. Что же касается Мере, то проповедуемый им тип поведения заключается в попытке укрыться в вымысле, в эстетическом бегстве и подмене себя образом, дающим дополнительную степень свободы: это тактика уклонения от реальности, стремящаяся сглаживать ее шероховатости, создавая псевдореальность, которая будет не столь опасной или, по крайней мере, более подвластной человеку. В эпоху, когда основным назначением театра было именно создание иллюзий, совет быть «хорошим актером» означал поддержку сознательного притворства.

Мы все больше и больше отдаляемся от ситуации оценочного суждения, с которой начали и которая предполагала, с одной стороны, пронизательность оценивающего и, с другой, неподдельность оцениваемых достоинств. Конечно, и понятие достоинства уже в первом своем определении включало в себя деланные элементы, заимствованные добродетели и сознательно сконструированные черты. Оно вырабатывалось путем воспитания или самовоспитания. Но все же представление о нем сливалось с представлением об «истине» человека: в достоинстве не было ни показных усилий, ни самозащитного лицемерия. Оно честно выставляло себя на суд, а суждение, со своей стороны, могло вполне довериться очевидному, не подозревая в нем обманчивую видимость.

Ситуация усложняется с того момента, когда стремление избежать огорчений (имевшее место с самого начала) по мере своего развития начинает поощрять игровую самозащиту. Пронизательный ум вовсе не умалется. Просто по молчаливому согласию он внешне принимает приятную видимость партнера, на самом деле не обольщаясь ею. Если все отдадут себе отчет, что имеют дело с фикцией, то обман практически исключается: все становятся сообщниками и уже никто не может оказаться в положении одураченного¹. Одному иллюзорному образу отвечает другой иллюзорный образ, и всеми владеет убеждение, что человек ничего не должен принимать «слишком близко к сердцу», если он хочет сохра-

¹ Таким образом, здесь устанавливается своеобразное равновесие, когда все пользуются общим метафорическим кодом и стараются одинаково далеко отступать от буквального смысла слов.

нить саму возможность «приятных взаимоотношений». Если же в этом случае слишком придирчивое оценочное суждение не находит себе достойного объекта, то его носителю не остается ничего, кроме как расслабиться: моральная ответственность за признание истинных достоинств того или иного человека, лежавшая на нем прежде, исчезает. В силе остается лишь эстетическое суждение, которое оценивают «внешность» и «манеры», констатирует удовольствие от внешности и подкрепляет самодовольное согласие каждого со своим собственным вымышленным образом. Отношения взаимности, которые, как нам казалось вначале, основывались на интеллектуальном акте признания «реальных» достоинств, превращаются здесь в своего рода сделку, где вымышленные совершенства гарантируют друг другу право на существование и каждому участнику в равной мере предоставляется испытывать нарциссическое удовлетворение.

Тот, кто хочет вполне сохранять бдительность, выйдет из этой игры и будет осуждать ее с позиции «моралиста»; и ту, и другую сторону он изобличит в непростительном самоослеплении, говоря о том, сколько зла приносят тщеславие и себялюбие. В классической антропологии понятие *себялюбия* [amour-propre] покрывает значительную часть семантического поля, отводимого в научно-мифологическом языке психоанализа «нарциссизму». Выражение «la blessure de l'amour-propre» представляет собой, под другим названием, классический эквивалент «нарциссической травмы» [«blessure narcissique»]. В данном случае, имея в виду тот же самый образ нанесенного извне оскорбления, но стремясь казаться более научным, язык психоанализа «гиперклассически» апеллирует к мифу о Нарциссе.

С точки зрения моралиста, себялюбие — это сила иллюзии: корни его лежат во грехе, творении величайшего из фокусников — Дьявола. Впрочем, себялюбие как таковое иллюзией не является: оно является скрытой «реальностью», которая способствует расцвету иллюзий и ими питается. Таким образом, понятием «себялюбие» иллюзиям приписывается некоторое *происхождение*, некоторый источник, а вместе с тем и *назначение*. Иллюзии рождаются из себялюбия и для себялюбия.

Никто лучше Ларошфуко не выразил роль *сделки* в межличностных взаимоотношениях, в которых царит себялюбие: «Как правило, мы хвалим лишь затем, чтобы похвалили нас» (Максима 146); «Отказ от похвал есть не что иное, как желание быть похваленным дважды» (Максима 149); «Как бы хорошо ни говорили о нас люди, они все равно не скажут нам ничего нового» (Максима 303). Обмен похвалами лишь подтверждает самомнение каждого из участников. Услуга за услугу: таковы, в основе

своей, правила игры, где оказываемая услуга — самое легковесное и вместе самое драгоценное — «похвала», приукрашенная объективация образа собеседника, «нарциссическое удовлетворение». В самом деле, хвалебная речь никогда не имела бы над нами той власти, если бы не подкрепляла собой ту речь, которую себялюбие произносит внутри каждого из нас. «Себялюбие — величайший из льстецов» (Максима 2): это утверждение стоит на втором, почетном, месте во всех изданиях Ларошфуко, тем самым выделяясь на фоне всех остальных максим. В душе каждого из нас себялюбие обладает правом первого голоса¹. И лишь через его посредничество достигают нашего сознания все те слова, которые произносятся другими. Ларошфуко полагает внутреннюю лесть основой любого удовольствия: «Никогда себе не льстя, человек не может получить истинного удовольствия» (Максима 123). В максимально резкой форме моралист объявляет удовольствие источником зла: сделка, которую до этого момента (т.е. до обмена взаимными комплиментами) мы могли считать совершенно обоюдной и равной, на самом деле убыточна, наносит нам ущерб: «Если мы не льстим себе сами, то и лесть других не способна повредить нам» (Максима 152). «Лесть есть фальшивая монета, которая имеет хождение лишь при содействии нашего тщеславия» (Максима 158). Это фальшивомонетничество, о котором впоследствии вспомнит Андре Жид, совершается в глубине самого затаенного нашего порока. Иначе почему бы с такой радостью мы шли на сделку, которая в итоге всегда нам в убыток? Тут уже ничего не остается от идеальной симметрии, честной обратимости, которая преобладала в суждении взаимной оценки; ничего не остается и от взаимного подтверждения достоинств.

Слово «льстить»

Слово «льстить» [*flatter*] подразумевает такой тип обмена, при котором то, что мы отдаем, и то, что получаем взамен, различны по природе.

¹ К этой теме обращались и проповедники: «Не станем больше говорить о тех льстецах, которые окружают нас извне, поговорим о том, который живет внутри нас, позволяя высказываться остальным. Льстивы наши чувства и наши наслаждения: наше себялюбие — вот главный льстец, который беспрестанно рукоплещет нам изнутри, и пока мы прислушиваемся к этим рукоплесканиям, мы никогда не пропустим мимо и чужих. Ибо внешним льстецам, людям низкой и продажной души, хорошо известно могущество этой внутренней лести. Вот почему они действуют сообща, в согласии и тайном сговоре с нею. Они так ловко проникают в мир наших чувств, в тайную интригу нашего сердца, в самодовольство нашего себялюбия, что вынуждают нас соглашаться со всем, что они говорят» (Bossuet, *Sur la charité fraternelle*).

Теперь это уже не уважение за уважение, не похвала за похвалу, не метафора за метафору, не образ за образ, не иллюзия за иллюзию. Теперь это слова в обмен на милости. Поддерживать видимость равенства во всеобщем нарциссическом опьянении было утопией аристократических салонов, где вследствие сложной системы правил допуска все обладали примерно одинаковым социальным статусом, а с другой стороны, как ни трудно было поддерживать эту фикцию, плотское соединение в любви бесконечно откладывалось, а сама любовь должна была служить для чудесного преобразования «любовницы» и «любовника», связанных одними лишь словами и взглядами. Разрушение грозило этому мифу тогда, когда в дело вмешивались различия между званиями и состояниями или действительная разница полов¹. Когда дарование монарших милостей или знаков женской благосклонности может быть достигнуто красноречием, возникает асимметрия, равенство исчезает и принцип «интереса» замещает собою принцип удовольствия или, по крайней мере, добавляется к нему.

Этим и объясняется исключительная важность понятия лести: в классической системе понятий именно в этой точке психология себялюбия смыкается с критикой распределения власти и материальных благ. Как мы видим, двойная функция понятия «лесть» позволяет объяснять некоторые явления социальной жизни общества с психологической точки зрения и, наоборот, под социологическим углом зрения рассматривать некоторые аспекты человеческой психологии. Лесть одновременно характеризует и тип дискурса, и способ обращения богатств. Это понятие действует повсюду, где человек, наделенный властью, богатством или каким-то другим превосходством, окружает себя «двором», который притягивает к себе приживалов и просителей.

Античные модели важны и здесь. «Избыток [прикрас], в том случае, когда за ним не стоит никакой личной заинтересованности, называется

¹ О двойной сфере влияния лести, которая распространяется на политику и эротику, свидетельствует и двоякое понимание слова «*courtiser*» [«обхаживать» (влиятельное лицо) / «ухаживать» (с эротическими намерениями)]. Тому есть много текстуальных подтверждений: «Лесть, как правило, бывает обращена к двум разрядам людей — они никогда не испытывают нехватки в тех, кто готов наградить их этим товаром, и они всегда легко поддаются его обаянию — речь идет о правителях, доверие которых завоевывают таким образом дурные люди, и о женщинах, поскольку нет более легкого и обыкновенного способа подкупить женское целомудрие, чем питать его похвалами» (Pierre Charron, *De la sagesse*, livre III, chap. X). Что же касается родства этих отношений со сделкой, лучшее тому подтверждение — используемое здесь слово «товар».

желанием нравиться; когда же говорящим руководит надежда на скорую выгоду, он зовется лестью», — читаем мы у Аристотеля¹. Вырисовывается пара «богач — паразит»; чтобы увидеть античного льстеца в действии, достаточно открыть «Характеры» Теофраста: «Лесть можно определить как недостойное обхождение, выгодное льстецу. Идя с кем-либо, он говорит спутнику: «Обрати внимание, как все глядят на тебя и дивятся. Ни на кого ведь больше не смотрят так, как на тебя. Вчера о тебе говорили, и не было конца хвалам»». Начиная с внешности хвалимого и его доброго имени, лесть распространяется на все: на его прическу, речь, детей, кухню и вино в его доме, на сам дом и висящие на его стенах портреты. Ничто в личности и владениях «хозяина» не может укрыться от похвалы. Безыскусно-точный текст Теофраста не пропускает ничего, что в человеке постоянно ждет себе «нарциссического усиления». Важно и то, что льстец начинает с уверений «хозяина» в том, что все вокруг только на него и *смотрят*, причем смотрят одобрительно; только о нем и *говорят*, причем говорят только хорошее. Таким образом, хозяин должен убедиться в том, что возносимые ему хвалы суть не только личное мнение льстеца, но и общее суждение всего света: он оказывается наделен некоей персональной «сущностью». Соглашаясь с лестью и принимая ее за чистую монету, он неудержимо устремляется по пути слепой *переоценки себя*. Текст Теофраста, в котором ничего не говорится об ответной реакции хвалимого, ограничивается демонстрацией той легкости, с которой воздействует хвалебная речь на своего адресата, и тем самым подразумевает ее успех: тот, кому льстят, кажется себе моложе, красивей и могущественнее, чем он есть на самом деле. За обретенные таким образом иллюзии он готов отдать значительную часть своих богатств и материальных удовольствий: так, например, льстец становится его сотрапезником. В экономических условиях античного города подобная сделка сводится к чисто пищевой выгоде льстеца. Льстец есть рот — говорящий и прожорливый. Успех тунейдца, приживала при богаче, стал впоследствии одной из классических тем критики богатства. Если богач так легко дает себя одурачить, значит, богатство не приносит счастья, значит, деньги — всего лишь средство овладеть самым сомнительным из благ — чужим мнением и, как следствие, иллюзорным самомнением. Но и обладая всеми этими сокровищами, богач не испытывает удовлетворения до тех пор, пока не может окончательно понравиться сам себе. Со всей возможной убедительностью льстец обещает устранить и то последнее препятствие,

¹ «Никомахова этика», II, VII, 13.

которое ставит на его пути природа физическая (непослушное тело) или социальная (суждение окружающих) и над которым сам он не властен. Богач попадает на крючок собственного образа, творимого и превозносимого льстецом, а льстец, пришедший из кругов куда менее знатных, вполне удовлетворяется прямой реальностью пирушки. Если в доме богача теснятся льстецы, то дом этот будет вскоре разорен. «Тимоны» Лукиана и Шекспира — обостренное выражение этого правила. Роскошь, став жертвой иллюзий из-за сопровождающей ее неудовлетворенности, в конце концов сама рассеивается подобно иллюзии.

Моралистический дискурс в классической традиции обнаруживает аналогичное соответствие, если даже не ярче выраженное, когда речь идет не просто о богаче, но о тиране или властителе. В сделке, заключаемой между льстецом и правителем, ставки выше и проигрыш опасней: дело касается власти как таковой, а дарованные милости исчисляются уже действительно огромными суммами¹. Лесть дает волю своей любимой риторической фигуре — гиперболе. Она обожествляет властителя, удовлетворяя все его желания и устраняя все препятствия, которые стремится поставить им добродетель. В то же время лесть выдает «хозяину» всех тех, кто осмелится ему противоречить: льстец и доносчик суть одно и то же. Благодаря льстецам — сенаторам и вольноотпущенникам — садизм Нерона, с его характерно нарциссическими и инфантильными чертами, полагает весь мир своей игрушкой. Хотя дистанция между низким положением льстеца и обожествленным правителем кажется поначалу огромной, она совершенно рассеивается в процессе постепенной «бестиализации» правителя. Бесконечное самоублажение, на которое толкает человека лесть; равносильно победе животного начала. Власть правителя, поначалу почти безграничная, со временем все больше и больше сводится к удовлетворению «низменных» желаний: доведенная до своего логического конца история — такая, какой мыслит ее Тацит, — доказывает нам, что нет человека менее свободного, чем этот бог. Расин замечательно передал эту тацитовскую психологию, когда, чтобы показать процесс рождения монстра, отдал Нерона (вопреки историческому правдоподобию) во власть лживых речей того, кого так метко назвал Нарциссом:

¹ Идеальный образец такого рода отношений мы находим у Тацита. Ср.: A. de Houssaye, *Le Morale de Tacite: de la flatterie*, Paris, 1686. Не менее важной представляется и греческая традиция. Как известно, в «Горгии» устанавливается соответствие между риторическим искусством софистов, лестью и кулинарным искусством.

Желаний собственных вы потеряли след,
И к самому себе у вас доверья нет?¹

В несколько ином стиле, но на том же языке уловок и хитростей, анимализация хвалимого замечательно продемонстрирована в стихах Лафонтена:

Мечтой напрасной королей маните,
Прельщайте разум их, притворствуйте и льстите.
Пусть отвратителен их сердцу льстивый вздор,
Наживку заглотнут, и выйдет вам фавор².

Слово «наживка» возвращает нас к пищевой тематике; правда, на этот раз она служит метафорической характеристикой того, чем питаются иллюзии купающихся в лести царей: непобедимую склонность правителя доверять обожествляющим его речам Лафонтен передает словом «аппетит». В «Похоронах львицы», последнюю строфу которых мы только что процитировали, олень-льстец уверяет, что сам видел, как воскресшая львица «явилась меж богов».

Быстрый взгляд за кулисы этимологии показывает нам, что животное начало ассоциируется как с поведением льстеца, так и с самой природой того, к кому обращена лесть.

Взять, например, слово *adulagi*, постоянно употребляемое по-латыни для обозначения лести. «По-видимому, этот глагол изначально имел конкретное значение, аналогичное греческому *σαίνω*, и употреблялся по отношению к животным, особенно собакам, которые, чтобы выразить свою радость и подольститься к хозяину, приближались к нему (*ad-*), виляя хвостом»³.

Что касается самого слова «льстить» [*flatter*], ложная этимология (которая, возможно, сделала его более приемлемым для многих), производила его от «мягкого и плавного звука *fl*, используемого для обозначения предметов приятных и отличающихся своей легкостью, прежде всего дыхания. Отсюда — латинские *flo, flare, flatum* [...]. Таким образом, глагол этот буквально означает нашептывать на ухо хвалы, раздувающие тщеславие и волнующие себялюбие»⁴. Современные этимологи возводят

¹ *Britanicus*, acte IV, scène IV. [Здесь и далее в этой главе стихотворные цитаты, кроме особо оговоренных случаев, в переводе М. Неклюдовой. — *Прим. ред.*] Cf. La Bruyère, *Les Caractères*, «О монархе, или О государстве», 28. Те же максимы вложены в уста Матфана в «Гофолии», III, III.

² *Fables*, VIII, XIV.

³ A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1939, p. 15.

⁴ [Guizot], *Dictionnaire universel des synonymes* [...], Paris, Penard, s. d., p. 138.

flatter вовсе не к «легкому дыханию», но к франкскому корню *flat* — «плоский». (Следовательно, слово flatter имеет то же происхождение, что французский охотничий термин «se flâtrer» — «прижаться к земле», «съежиться» и глагол «flétrir» — «наложить клеймо».) Первое, буквальное значение flatter — «caresser avec le plat de la main» [«гладить ладонью»], «passer le plat de la main» [«проводить ладонью»]¹. Таким образом, первоначально этот глагол означал телесный контакт, ласку, легкое прикосновение (еще более «животная» версия этого контакта зафиксирована в обобщающей формуле взаимной похвалы: *asinus asinum fricat*)². Значит, льстецом становится тот, кто переносит в сферу языка способность человеческой руки исследовать тело, делая его приятным себе самому. Но, заменяя буквальный смысл прямого телесного воздействия смыслом *фигуральным*, лесь переносит удовольствие с самого тела на его языковой образ, в зеркале которого адресат должен узнать себя: в постоянной жажде самоидентификации, человеческое «эго» ищет свою полную или хотя бы частичную идентичность в словах другого. Адресат лести точно так же овладевает своим образом, как прежде овладевал собственным телом, — через ласкающее открытие. Художник, пишущий «льстивый» портрет, всего лишь переносит в визуальную сферу те семантические категории, которые, как мы могли только что наблюдать, перешли из сферы тактильных ощущений в сферу языковых значений. Если лесь-ласка открывала для тела возможность быть «самому себе объектом», то лесь-речь облакает свой объект славой имени, *репутации*³. И лишь затем этот образ окончательно воплощается в кривом зеркале портрета или бюста. Так осуществляется постепенный переход от элементарного удовольствия к смертельно опасной ловушке — переход, основные этапы которого зафиксированы в разных значениях слов flatter и flatteur. «Льстить чувствам» [«flatter les sens»] вовсе не значит обманывать, но быть приятным, обаятельным. Обман и иллюзия начинаются тогда, когда ласка утрачива-

¹ O. Bloch et W. v. Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, 1968, p. 265. См. также: W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, XV, II, p. 139—141.

² Буквально: «осел трется об осла» (*лат.*). — *Прим. ред.*

³ Интересным примером усовершенствования, «оттачивания» собственного стиля служит исправление, внесенное Корнелем в стих: «Nous aurons tout loisir de *baiser* nos maîtresses» [«И можно будет всласть нам милых *целовать*»] («Комическая иллюзия», IV, IX). После 1660 года он заменяет *baiser* на flatter: им руководит желание сгладить впечатление «низкого» телесного контакта. Flatter означает малейший из возможных контактов, если не полное его отсутствие, словесную сублимацию ласки.

ет свою непосредственность и когда сознание того, кому льстят, начинает искать встречи с самим собой, старается узреть себя в образе, отождествиться с ним¹. Образ, предлагаемый для такой иллюзорной идентификации, выражается метафорами наживки, приманки, сетей — западни, в которую попадает животное, увлекаемое инстинктом поглощения. «Пожирая» предложенный ему образ, хвалимый сам становится «добычей» льстеца. Пройденный нами путь семантических ассоциаций ведет от поверхностного и приятного «эпидермического» контакта к ловушке, в которую попадает обманутое животное, набросившись на пищу и не заметив в ней подвоха.

Как только глагол *flatter* начинает распространяться на представление, доступное сознанию, он получает возвратную, «рефлексивную» форму. Двусмысленное *se flatter* обозначает одновременно и ошибку, и искреннюю надежду. Этот глагол может подразумевать как реальный замысел, так и отношения с ложным представлением о самом себе и о собственных возможностях. Если верить лексикографам, впервые возвратная форма появляется у Корнеля, который использует ее как обозначения героической решимости, так и для осуждения самообольщения лжецов и фанфаронов. Получается так, будто человеку, чтобы кем-то назваться или за что-то взяться, необходимо сказать себе некоторую речь, — но был ли этот внутренний монолог «искренним» или лживым, покажет только результат дела. Интериоризированная лесть может быть понята как рефлексивная форма «желания» — намерения, движимого образом будущего совершенства и славы. Выражение «*se flatter de*»

¹ При всем своем схематизме текст Теофраста ничего не оставляет без внимания: в нем говорится и о ласке, и о портрете. Доказательство тому — перевод Лабрюйера, подчеркивающий и развивающий многие смыслы, подспудно присутствующие в тексте оригинала: «Если случайно соломинку занесет ветром в твою бороду или волосы, он заботливо снимет ее [...]. Накупив фруктов [...], он угощает детей [гражданина]; целует и ласкает их [...]. Если же вдруг он увидит где-либо льстящий внешности хозяина портрет, он будет тронут сходством и станет восхищаться им, как шедевром». Более близкий к нам по времени Поль Валери так заостряет, резюмируя, многовековой урок: «Человек словно расцветает от похвал. На глазах раскрывается этот гнусный цветок, дрожат его листья. Это такая глубинная щекотка, некоторыми с легкостью используемая [...]. Тому, кто понимает происходящее, претит быть объектом манипуляции и предаваться этому наслаждению, как тело поддается медлительным ласкам опытной куртизанки. Но само это возмущение есть всего лишь мягкий протест гордости, вызванный чувством, что на самом деле ты заслуживаешь куда большей похвалы. Таким образом, любовь к себе всего лишь меняет одну форму на другую» (*Œuvres*, Paris, Pléiade, t. II, 1960, p. 648).

[«льстить себя надеждой»] дает нарциссизму шанс, оставляя событию («исходу дела») решить, что же в столь соблазнительном образе, созданном самообольщением, было «обоснованным», а что — «напрасным». Если успех не достигнут — иными словами, если выход в окружающую действительность не осуществлен, — то возвратное действие «*se flatter*» остается в плену у самого себя, замыкаясь в собственном удовольствии, — это, собственно, и называется «тешить себя иллюзиями»:

Из всех живых существ, что населяют мир,
 [...]
 Мне зверя не найти глупее человека.
 [...]
 Взгляните, упоен всегда самим собою,
 Себя баюкает химерою пустою:
 Венец природы он и чудо из чудес,
 И только для него сияет свод небес¹.

Неудивительно, что эти строки Буало появляются в той сатире, где развивается топос превосходства животного над человеком.

Тем более не кажется удивительным, что типичная для льстеца речь вложена поэтом в уста лиса и адресована ворону. Будучи поэтом враждебных отношений (а потому поэтом почти открыто политическим), Лафонтен избирает в качестве инструмента басню: животное начало в ней символизирует мир, где правят вожделиние и уловки, с помощью которых каждый надеется одержать верх над другими. В этой басне² все на

¹ Boileau, *Satire VIII*.

² Вот полный текст басни:

Maître corbeau, sur un arbre perché,
 Tenait en son bec un fromage.
 Maître renard, par l'odeur alléché,
 Lui tint à peu près ce langage:
 «Et bonjour, Monsieur du Corbeau.
 Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau!
 Sans mentir, si votre ramage
 Se rapporte à votre plumage,
 Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois».
 A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie;
 Et pour montrer sa belle voix,
 Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
 Le renard s'en saisit, et dit: «Mon bon monsieur,
 Apprenez que tout flatteur
 Vit au dépens de celui qui l'écoute.

редкость точно выверено, все замечательно сочленено — начиная от высоты дерева, на которое «взгромоздился» ворон, и самого имени птицы — *corbeau*, подготавливающего точную рифму с *beau* [«прекрасный»] (созвучие на фонетическом уровне и иронию на уровне смысловом), до тщательно продуманного словаря хвалебной речи лиса, изменяющего *joli* [«хорошенький, симпатичный»] на *beau* [«прекрасный»], начинающего с фамильярного обращения («*Et bonjour*») с тем, чтобы закончить обращением прециозно-гиперболическим («*le phénix des hôtes de ces bois*»). Обратимся, к примеру, к рифмам на *-age*. Первая их пара появляется во вводной, нарративной части стихотворения: поэт помещает нас в план «реально происходящего», — и реальным оказывается соответствие между *fromage* [«сыром»] и *langage* [«языком»]. Материальная добыча, таким образом, противопоставляется могуществу языка (дистанция, разделяющая их, находит свое материальное воплощение в стихе, разделяющем рифмующиеся строки), носитель которого, находясь *внизу*, сразу же одерживает *верх* над ее находящимся *наверху* владельцем. Вторая пара рифм, *gamage—plumage* [«щебет» — «оперение»], появляется уже в середине льстивой речи. Члены этой точной рифмы не противопоставляются друг другу, но смотрятся друг в друга, как в зеркало: совершенство ворона не сводится к его пению («*votre gamage*»), но дополняется представлением о присущей ему натуре гармонии («*se rapporte*», «соответствует»). Иллюзия строится на предположении о удвоении очевидных телесных характеристик и достигает своего апогея в заверениях в уникальности и полном превосходстве ворона над всеми остальными. «Льстивый» образ создан и разработан; объекту лесты остается лишь на самом деле *вселиться* в него. Эта метаморфоза, это воображаемое превращение предполагают момент головокружения, внезапной потери чувства адекватности собственному телу и сознанию. Как нам кажется, Лафонтен замечательно точно передает это ощущение в строке, подхватывающей наррацию:

A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie¹.

Cette leçon vaut bien un fromage sans doute».

Le corbeau honteux et confus,

Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

[Басня известна в русских переводах И. А. Крылова «Ворона и лисица» и М. Л. Гаспарова «Ворон и лис» (в кн.: *Классическая басня*, М., Московский рабочий, 1981, с. 118—119). — *Прим. ред.*]

¹ В переводе И. Крылова: «Вещунына с похвал вскружилась голова...» — *Прим. ред.*

Иллюзорная убежденность в красоте собственного голоса уже родилась, и теперь ей нужно лишь обрести силу действительности, сделать так, чтобы сущность совместилась с образом, нарисованным льстивой речью¹. «Ouvrir un large bec» [«разинуть клюв»] не значит запеть, этими словами изображается *животное* расширение ротового отверстия. В обреченной на неудачу попытке сублимации пения («щебета») тело являет себя во всем уродстве своей телесной буквальности. Слово *proie* [«добыча»], заключающее собой серию из четырех рифм на *-ois* и *-oie*, фонетически ассоциируется со звуком «реального» вороньего крика, а семантически служит для обозначения «реальной» ставки в этой игре, падающей прямо в лапы льстеца. Знаменитая мораль:

Запомните: всякий льстец
Кормится от тех, кто его слушает²,

не сводится к обнаружению экономического (пищевого) интереса, изначально скрытого под маской сугубо эстетического одобрения. Она не ограничивается разоблачением материальной «инфраструктуры», продуктом которой является красноречивое коварство комплимента. Не сводится она и к восстановлению справедливости путем замены лживой похвалы подлинным и полезным *уроком*, который «вполне стоит сыра». Признавая агрессивность своей лести, торжествующий лис еще больше берет нанесенную ворону рану: он открывает глаза тому, кого только что сам морочил, и, таким образом, делает его унижение еще более чувствительным.

Обратная агрессия

С настойчивостью возвращаясь к теме вреда, наносимого лестью, дискурс классической эпохи прекрасно различает в ней имплицитную агрессивную составляющую. Льстец, не довольствуясь выклянчиванием милостей, спекулирует на глупости своего адресата, который совершенно добровольно позволяет себя обобрать. Льстец несвободен от презрения к тем, кого он может одурачить; много примеров рассуждений на эту тему

¹ Лафонтен отвергает и опасное стремление быть не тем, кто ты есть на самом деле («Лягушка, которая хочет быть такой же большой, как бык»), и самообольщение собственным образом («Портрет еще ни в чем меня не упрекал» — *Fables*, I, VII, «Сума»). Общим знаменателем в обонх случаях остается показное совершенство.

² Перевод М. А. Гаспарова. — *Прим. ред.*

мы находим у Лабрюйера: «Занимать высокую должность и надеяться, что ваша зауценная любезность и долгие, но холодные объятия произведут впечатление на людей, — значит быть о них очень дурного мнения и все-таки хорошо их знать»¹ или «Льстец равно невысокого мнения и о себе, и о других»². Льстец, умеющий своей речью «превознести до небес», чувствует себя униженным необходимостью «пресмыкаться» и мстит, извлекая выгоду из чужих «слабостей». Если жертва это заметит, если льстец окажется неловким или чересчур велеречивым, то он сам вызовет к себе презрение, агрессия обратится против него и будет тем более опасной, что исходить она будет от власть имущего. Если жертва лести не может принять собственный приукрашенный образ и отождествлять себя с ним, то пусть же льстец умолкнет! И вот в басне Лафонтена «Двор Льва» (VII, VII) царь приговаривает к смерти сначала «оратора слишком откровенного», а затем и «бездарного льстеца»³.

Итак, неравномерное распределение власти, гонка за милостями и богатствами приводят к тому, что на сцену вновь выходит насилие, в подавлении которого заключалась главная цель учения об учтивости. Когда красноречие и изысканность языка используются, чтобы кому-то польстить и что-то урвать, то они ведут к плутовству: агрессия, которую учтивость так стремилась изгнать, возвращается — на этот раз под маской самой же учтивости. Все удваивается — и опасность, и недоверие, и презрение. Люди воюют друг с другом в обличье куртуазных манер: «С какой чудовищной быстротой поддаемся мы нашей склонности осмеивать, чернить и презирать окружающих и в то же время гневаться на тех, кто осмеивает, чернит и презирает нас самих»⁴. Моралисту, знающему, чего стоит удовлетворение себялюбия, известно как удовольствие, которое «мы» испытываем, нанося рану другому, так и боль, которую чувствуем, когда ранят нас и когда остается либо терпеть роль одураченного, либо контратаковать презрением. Высокопоставленное лицо, погоня за милостями которого напоминает погоню за зверем на охоте, может не попасться в приготовленную для него ловушку и парировать шуткой: «Нет сомнений, что фаворит, наделенный известной

¹ *Les Caractères*, «О вельможах», 48 [Жан де Лабрюйер, *Характеры*, с. 203. — Прим. ред.].

² «О суждениях», 90 [Жан де Лабрюйер, *Характеры*, с. 238. — Прим. ред.].

³ Эта басня может служить ироническим комментарием к XXIII главе «Государя» Макиавелли.

⁴ La Bruyère, *Les Caractères*, «О человеке», 78 [Жан де Лабрюйер, *Характеры*, с. 249. — Прим. ред.].

силой и высотой духа, часто испытывает смущение и замешательство, видя, насколько низки, мелочны, льстивы, угодливы и притворно внимательны к нему люди, заискивающие в нем, окружающие его и бегущие за ним, как лакеи; оставаясь с ними наедине, он платит им за раболепие презрением и насмешкой¹.

Поэтому столь затруднительным оказывается положение поэта в условиях политического и социального строя, при котором благосостояние писателя в значительной степени еще зависит от благосклонности власть имущих. Он должен хвалить и вместе с тем защищаться от обвинений в лести; должен уверять своего адресата, что последний слишком проницателен для того, чтобы ему льстили. Именно в рамках этой системы *отрицаний* вынужден лавировать Буало, пытающийся предотвратить то, что мы назвали «обратной агрессией», с помощью постоянных деклараций о своей приверженности «одной лишь правде»², исключающей любое злоупотребление гиперболой. Похвала занимается самоуничижением для того, чтобы вызвать доверие. С предосторожностью, поистине риторической, она объявляет себя не способной ни исказить истину, ни просить о милостях:

Великий государь, я не умею льстить:
Я карлу никогда не назову Титаном,
А труса — воином, отважным в деле бранном.
Вельможам я перо на откуп не отдам,
Земным богам курить не буду фимиам.
И даже пред тобой не стану я лукавить,
Скрывая мысль свою, чтобы тебя восславить;
Безмерна власть твоя, но сколь ты ни велик,
Лишь сердце говорить заставит мой язык,
Ни милость, ни расчет, ни сила убеждения
Не вырвут у меня вовек стихотворенья³.

Идеал «естественности», общий для Буало и теоретиков «порядочности», ведет к декларированию своей абсолютной искренности⁴. Но и это убеждение подтачивает изнутри червь сомнения, перерастающего в самообвинение, которое, в свою очередь, незамедлительно превращается в обвинение обобщающее:

¹ La Bruyère, *Les Caractères*, «О монархе, или О государстве», 19 [Жан де Лабрюйер, *Характеры*, с. 217. — Прим. ред.].

² «Прекрасна правда лишь, лишь истина любезна» (*Épîtres*, IX).

³ Voileau, *Discours au roi*.

⁴ «Стремится мысль моя предстать в дневном сияньи» (*Épîtres*, IX).

Но может, Сеньелэ, я увлечен мечтою
 И не могу судить с обычной прямоюю.
 Не стоит льстить себе. Ума такого нет,
 Где плутней, низкой лжи не проступал бы след.
 Мы все равно спешим под маскою укрыться,
 В природной нагоде боимся появиться¹.

Признание такого рода способно обезоружить любую презрительную отповедь: тот, к кому обращены эпистола и содержащаяся в ней похвала, становится единомышленником поэта и вместе с ним не доверяет людским хитростям. Так достигается компромисс, перемирие, позволяющее лести сложить оружие и тем самым избежать контратаки. Параллельно этому и в эстетической сфере зарождается теория разумного компромисса, признающая право на существование иллюзий и вымысла, но мечтающая соединить их с «правдой» и тем самым свести на нет их пагубное влияние:

Прекрасна правда лишь, лишь истина любезна,
 И царствовать должна в искусстве повсеместно:
 Рой смелых вымыслов, искусных ряд прикрас —
 Сиянье истины раскроет он для глаз. [...] Умелая хвала одушевляет стих.
 Но знаю твердо я, ей нужно быть правдивой².

Вымысел не искажающий, а лишь слегка приукрашивающий правду: вот возможное оправдание «эпистолярной» поэзии, стремящейся к тому, чтобы ее адресат внимал ей без недоверия, и претендующей на непричастность к коварству хвалебного «красноречия». В поисках новой цели подавленная агрессивная энергия обращается на весь свет, от которого отказывается поэт. Теперь его агрессивность вызвана зрелищем льстецов и их жертв, лжецов и их незаслуженного успеха. Сам поэт, вместе со своим адресатом, исключен из их числа и с высоты наблюдает за гнусной комедией, разворачивающейся внизу. Сатира высмеивает фальшивое великолепие, блистательную глупость, лживые румяна. Именно к «истине» лица, открывающегося за сорванной маской, стремится Буало, а с ним и многие другие:

Напрасно гнусный шут болтает всякий вздор,
 Чтобы развлечь гостей и их потешить взор:

¹ *Épîtres*, IX.

² *Ibid.*

Не так уж он смешон без краски и известки,
Коль пестрый снят наряд и убраны подмостки,
В чертах его видна лишь низости печать,
И гаже подлеца вовек не отыскать¹.

Бесстрашное срывание масок — новая форма, которую принимает акт суждения. Однако, хотя автор эпистолы как будто и в согласии с ее адресатом, суждение здесь предстает актом одинокого сознания, отвергающего свет, где более не находит взаимности, порывающего с окружающей суетой и ищущего убежища в собственных убеждениях. Показательно, что вслед за критикой лживых характеров Буало помещает длинное рассуждение (восходящее к Ювеналу и предвосхищающее первое рассуждение Руссо), в котором критика роскоши и цивилизации сопровождается ностальгией по «первобытности»:

Когда-то человек был занят лишь трудом,
Подвохов не страшась, с обманом не знаком.

Досада, звучащая в этих словах и продиктованная, возможно, традицией «общего места», направлена на существующий жизненный уклад. Поэт берет на себя роль негодующего свидетеля:

Везде наживы дух, и правды в людях нет.
Душевных чувств давно уже не знает свет.
Повсюду ложь, обман с коварством гнусным вместе,
Повсюду слышен глас бесстыдной, низкой лести².

Поэт, умеющий различать истину и ложь, добро и зло, осознает, что добродетелей, которыми он дорожил, нет на свете. Для него это достаточная причина, чтобы если и не полностью удалиться от света, то, по крайней мере отстраниться от него и говорить издали или свысока. Акт суждения, который более не рассчитывает на вознаграждение, теперь совершается не затем, чтобы скрепить собою узы взаимного уважения, но затем, чтобы «энергично характеризовать разлад между реальным миром и принципами абстрактной морали» (Гегель). Впрочем, у Буало достаточно игривой любезности, чтобы сатира оставалась в рамках литературного упражнения, жанра, где «печаль» и «горечь» должны быть смешаны со «смехом»: он старается знать меру и никогда не переставать «нравить-

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* См. замечательные страницы «Эстетики» Гегеля, где он определяет сатиру как переходную форму от искусства классического к искусству романтическому, характеризующуюся бесконечной субъективностью.

ся». Если нужно, он всегда сумеет «дезавуировать» сатиру или, обращаясь к Людовику, «научиться восхвалять в сатире»¹. Враг масок и вредных иллюзий обустроивает свою нишу в реальном мире. Фактически он всего лишь противопоставляет одному общему месту — другое: вместо всеобщего притворства — неминуемую победу истины над показными и скрытными маневрами лжи:

Мне кажется, наш свет сравнить с театром можно,
 Где на глазах у всех, притворство полюбя,
 Мы все играем роль, чужую для себя.
 Вот неуч, первый он учености радетель,
 А самый низкий плут возносит добродетель.
 День всякий видим мы безумцев и глупцов,
 Что тшатся нацепить личину мудрецов.
 Но зря гордыня их баюкает надеждой,
 Себя не изменить заемною одеждой.
 Чужой наряд хорош, но дайте только срок,
 И публика найдет скрываемый порок,
 Безжалостно разя его холодным взглядом².

Так поэт (или сатирик) примиряется со светом, с «публикой», и обретает себе назначение в мировом устройстве — теперь он должен выступать в качестве реактива, вызывающего разрушение иллюзий и возврат к истине и разуму. И за исполнение сей нравственной роли он ожидает себе благодарности.

Впрочем, намечается и более существенный разрыв, еще более безжалостная атака на лжецов, а потому — еще более безысходное одиночество того, кто судит и разоблачает. Сатира становится «человеконенавистнической». Мизантропия распространяет возмущение «грехами современности» на весь «род человеческий». Наблюдая за *сегодняшними* человеческими отношениями, за тем, как ныне люди живут «в своем кругу», она выдвигает обвинения против «человеческой природы» как таковой. В отличие от произведений Буало, которых давно никто не читает, «Мизантроп» Мольера слишком хорошо известен, чтобы приводить из него стихи, где выражаются страсть к демистификации и ненависть к притворству. В самом деле, Альцест говорит на языке сатиры, и содержание его речей, в которых изобличаются расчетливость и жажда наживы, рядящиеся в одежды велеречивой учтивости, уже нам знакомо.

¹ *Épîtres*, VIII.

² *Satires*, XI.

Он говорит о том, что вежливость отнюдь не свидетельствует об уважении к ближнему, это лишь наигранная ласка; что лесть, порождаемая одними, в совершенстве сочетается с тщеславием других, которому нужно постоянно питаться иллюзиями; что щедрые дары, продвижения по службе и выгодные посты неизменно достаются замаскированным мерзавцам. Альцест — негодующий свидетель спектакля, где люди попадают на уловки мошенников, потому что сами строят иллюзии на свой счет.

Но не в этом дело: носителем комического начала в пьесе Мольера является сам «разоблачитель», главный поборник искренности. Руссо, начавший свою интеллектуальную карьеру с разоблачения агрессивности, скрывающейся под маской куртуазных манер, прекрасно чувствовал это; он полностью отдавал себе отчет в том, кто именно выведен Мольером в образе Альцеста. Для внимательного читателя «урок» «Мизантропа» таков: в любой попытке разоблачения кроется подвох. Мольер обнажает те незаметные противоречия, которые превращают непримиримого обличителя в невольного соучастника разоблачаемого им света. Проповедуя бескорыстную любовь к истине и витийствуя против льстивых объятий и знаков почтения, в которых себялюбие находит пищу для своих иллюзий, Альцест постоянно сам демонстрирует себялюбие, только более подозрительное и несговорчивое: «Я хочу, чтобы меня отличали от других». Неумолимый критик на поверку оказывается всего лишь разочарованным Нарциссом. У Мольера он не менее надменен, чем все остальные¹. Да и какое ослепление заставляет этого злейшего врага притворства полюбить самую отъявленную притворщицу? В образе этого человека, не желающего поддаваться никаким иллюзиям, Мольер рисует разрушительные противоречия между реальным поведением и произносимыми сентенциями. Решительный разрыв с миром и бегство в «пустыню» — вот единственный способ прийти к согласию с собственными принципами. Впрочем, подозрение вызывает уже запальчивость, с которой эти принципы декларируются. Мольер дает понять, что они — результат не беспристрастного суждения, но лишь разлития желчи, а точнее — черной желчи: Альцест со своим «мрачным нравом» [*humeur noire*], буквально «черная телесная влага»]² являет собой меланхолика в

¹ Об этом писали Жак Гишарно (см.: Jacques Guicharnaud, *Molière*, Paris, Gallimard, 1963, p. 510—517) и Лакан (см.: Jacques Lacan, *Écrits*, 1966, p. 173—175).

² *Le Misanthrope*, I, 1.

самом точном, для медицины своего времени, смысле слова. Мольер награждает своего героя тем темпераментом, который Буало приписывал себе самому, полагая его неременной принадлежностью сатиры как института¹: черная меланхолия и желание писать суть одно и то же:

...С тех самых пор как это иступление
Объяло темным сном мое воображенье...²

Конечно, современники Мольера и Буало верили в существование и благородной меланхолии, связанной с созерцательным, восторженным взглядом на мир и с поэтическим вдохновением. Как известно, гуморальная медицина признавала целый спектр промежуточных ступеней между переизбытком в организме черной желчи и ее счастливым смешением с кровью, желтой желчью и флегмой. Если черная желчь вследствие «внутреннего возмущения» доминирует над остальными жидкостями в организме, то она может быть холодной или горячей, вызывая томление или ярость, причем в каждом из этих состояний есть еще целый ряд промежуточных. В своей «черной печали» Альцест переходит от уныния и подавленности к вспыльчивости. Его меланхолия борется с судьбой в салонных декорациях, а не в бескрайней мировой тьме, как меланхолия Гамлета и Дон Кихота. Но, будучи заточен Мольером в мире состоятельной буржуазии, Альцест воюет с самим собой и с окружающими, воюет жестоко, так что его одиночество в финале несет отпечаток поражения, которое мы можем интерпретировать трагически. Альцест не делается от этого менее смешным, ведь от начала и до конца он был игрушкой собственного «темперамента».

Зрителю «Мизантропа» предлагается думать, что причина «критического» протеста против современных нравов, против общественной развращенности, против чисто животного интереса, скрытого в сделках лести, кроется в физическом, телесном расстройстве, а не в акте морального суждения. Альцест исповедует бескорыстную любовь к истине, страстно желает искренности, но страсть эта разрушается изнутри под неотвратимым воздействием *нрава* [*humeur*]. И даже противопоставив себя обычному ходу вещей, мятежная субъективность не способна обрести независимость: она остается в подчинении у физической необходимости. Объект атаки, предпринятой Альцестом, — в нем самом. Не поддавшись на ил-

¹ Boileau, *Épîtres*, VIII. У Горация, Ювенала, Буало и Альцеста мы встретим те же сожаления о первобытном времени, о всаках добродетелн.

² *Satires*, II, à Molière.

люзию лживой благопристойности, Альцест впадает в иную иллюзию — ту, которую Гегель впоследствии назовет «абстрактной моралью».

Конечно, мы можем усмотреть здесь «консервативную» стратегию, призванную опозорить и обезвредить слишком резкую критику, которая направлена против удачливых подлецов и против той политической системы, которая их успеху потворствует. В таком случае самая едкая сатира может подать голос, даже быть услышанной, — и в конечном итоге ничего не стоит: ведь тот, кто ее изрекает, просто жертва собственной гуморальной неуравновешенности. Он сам всего лишь «смешон». Этот прием (*argumentum a persona*) хорошо известен в риторике: лучший способ дискредитировать опасную идею — во всеуслышанье объявить, что ее носитель «не в себе». По мнению некоторых активистов, так же действует и психоанализ, который дискредитирует бунт, называя его неврозом, и объявляет патологическим то «неумение приспособляться», которое, наоборот, следовало бы приветствовать как порыв к свободе... К кому бы ни были обращены подобные упреки — к Мольеру или к психоанализу, — они по сути своей теологичны, так как подразумевают, что зло, творящееся в мире, делает святой любую попытку неподчинения ему, а любая критика этой попытки способствует торжеству зла.

Движет ли заклятым врагом льстецов и притворщиков нарциссическое самолюбие, или приступ «черной меланхолии», или и то и другое одновременно, — классический дискурс заставляет нас задуматься о том, не питается ли сама энергия «демистификации» из «мистифицирующих» источников. Он предлагает усомниться: ведь тот, кто *говорит* об искренности, сам не избавлен от ошибок. Тот, кто смеется над светом, полным плутовских ловушек и приманок, может и сам клюнуть на какую-нибудь приманку либо вне, либо внутри себя. Ни отрекаясь, ни удаляясь от света, человеческое сознание не может найти безопасного места, где оно было бы совершенно недоступно действию страстей, ошибок и иллюзий. Над ним всегда нависает угроза быть застигнутым врасплох, тем более страшная, что само оно искренне полагает себя освободившимся от ложных чар, которым подвержены обычные люди. Альцест без труда распознает жажду власти, ненависть, тщеславие, скрытые за изысканными манерами. Но чтобы противостоять иллюзорной учтивости, которая прикрывает агрессию, вместо того чтобы ее подавлять, Альцест сам делается агрессивным и вследствие этого «неуживчивым». Итак, все нужно начать сначала. Заново создать общество. Или же — допускать иллюзию, принимать ее, овладевать ею, по возможности избавляться от нее и созна-

тельно поддерживать в кругу должным образом предупрежденных людей малоискренние отношения; в этом есть, конечно, слабость и взаимное потакание, но все-таки это лучше разрыва всех общественных связей¹.

¹ Неудивительно, что в эпоху Великой французской революции Фабр д'Эглантин в черных красках описывал Филинта. В данном исследовании мы ограничились обзором французских «классиков» XVII века. Он мог бы быть распространен на другие литературы, на другие века. Достаточно напомнить о «Племяннике Рамо» Дидро и о замечательном к нему комментарии у Гегеля в «Феноменологии духа». После «Племянника Рамо» я не могу назвать ни одного значительного текста, посвященного лести, хотя и ныне в каждом обществе бывают богатые и бедные, могущественные и тщеславные люди. Вероятно, изменились сами условия обмена, правила совершения сделки. Придворный льстец мог рассчитывать на щедроты и снисходительность в обмен на «нарциссическое удовлетворение», которое он обеспечивал правителю. В современном мире счет ведется иначе, богатству и властным привилегиям присваивается другая меновая стоимость. Заметим, однако, что после Французской революции антидемагогическая критика изобличала «льстецов народа». С тех пор как народ занял место монарха, ему, разумеется, тоже стали угрожать интриги притворства. Отныне само представление о лести стало выглядеть старомодным, а льстец, представитель архаичного жизненного уклада, уступил место своему весьма активному преемнику — соблазнителю.

О Корнеле

Посвящается Жоржу Блену

Стоит Мелите показаться в окне, и Тирсис, позабыв об исповедуемых принципах — бесстрастность и независимость, — мгновенно покорен. Он никогда не допускал, что станет жертвой «столь мимолетного сияния румянца»¹, но уступает единственно красоте лица. Он стремился уйти из-под власти обманчивой видимости; и, забавляясь, иногда обманывал сам, но никогда не был обманут. Не придавая значения любви и красоте, ибо они непостоянны, он играл с любовью, ища лишь перемен. Всерьез его занимали более основательные вещи: следует держаться за то, что может длиться, а богатство более надежно, не так иллюзорно... И вдруг его мир разрушен: «Я сам не знаю, что я видел»². Откровение явлено; Тирсис, во мгновение ока, обращен в иную веру, порывает со своим прошлым и отрекается от прежних убеждений. Отныне все подчинено новой очевидности.

Эта торжествующая очевидность не требует дополнительных доказательств: достаточно простого присутствия личности, которая излучает абсолютную власть. Это просветление столь молниеносно, что мысль не успевает противопоставить сущность и видимость: сущность явлена, истинная суть раскрыта в видимости. Эффект присутствия сродни чуду, где сверхъестественное смешано с естественным. Это всего лишь явление объекта, но он столь блистателен, что невольно задаешься вопросом, не чистое ли это свойство, обретшее видимые очертания.

Изобрел ли эту мифологию действительного присутствия Корнель? Конечно, нет. Это излюбленный мотив любовной риторики того времени, которая сама унаследовала его от долгой предшествующей традиции. Избранница поэта покоряет вселенную блеском красоты, при виде которой бледнеет утренняя заря (мотив «Утренней красавицы») и распуска-

¹ «Мелита», I, 1.

² «Мелита», I, 5.

ются цветы (чтобы попасть в «Гирлянду Юлии»¹). Это одно из общих мест не только прециозности, но всего барокко. Если человек достоин восхищения, то он немедленно становится центром вселенной: вся природа оживает и изменяется под его взглядом, его воздействию нет пределов. У Корнеля этот эффект присутствия возникает как в любовной, так и в религиозной поэзии и даже может быть переведен в героическую модальность. Так ли это удивительно? Мы имеем дело с архаической формулой власти; с точки зрения магического сознания любой повелитель, будь то человек или бог, покоряет одним своим явлением. В этом и состоит всемогущество: простое присутствие обеспечивает повиновение. Столь частое повторяющееся у Корнеля слово «блеск» [éclat] прекрасно передает активное воздействие этого сияния, побеждающего неожиданно, покоряющего молниеносно, торжествующего без борьбы. Таковы победы Людовика XIV: «Лишь явится король»² — и рушатся стены, обращаются в бегство эскадроны, склоняются народы. Но даже личное присутствие не обязательно. Властитель может быть представлен одним словом — приказом, который избавит его от необходимости показываться самому:

Лишь он отдаст приказ, падут герои ваши³.

Магия присутствия легко преобразовывается в действие на расстоянии. Отданный приказ — простая «эманация» присутствия. В нем мгновенно и без усилия реализуется «я так хочу», в общем-то не требующее вербального оформления: «Лишь ты заговоришь...»⁴ Подчеркнем важность этого повторяющегося «лишь»: конечный результат абсолютно соответствует волеизъявлению. Действию не надо преодолевать препятствия или превозмогать сопротивление, чудо всемогущества вершится без расхода энергии. Здесь, как в метафизике Аристотеля, «перводвигатель» может сам оставаться неподвижным. Еще немного, и в магическом мире Корнеля послушание опередит приказ, победа предвосхитит ослепительное присутствие. Мир подчинится заранее, еще не узрев короля:

¹ [Сборник мадригалов в честь старшей дочери маркизы де Рамбуйе Жюли д'Анжен (в замужестве герцогини де Монтозьё), составленный в 1641 году. Считается, что в нем вместе с другими посетителями салона маркизы принимал участие Корнель. Выше упомянут один из текстов этого сборника, сонет Клода де Мальвиля (1597—1647) «Утренняя красавица».]

² *Œuvres complètes*, éd. Marty-Laveaux, t. X, p. 323 («На победы короля 1677 года»).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, t. X, p. 327 («Королю. На мир 1678 года»).

Подобные тебе, чтоб в схватке победить,
Должны на строй врагов лишь очи обратить¹.

Время и расстояние более не в счет. Очевидно, что эффект присутствия прототипически соприроден религиозному чувству и потому подразумевает вездесущность (иначе бы он был неполон).

Эта риторика черпает свою мощь из арсенала весьма архаических эмоций; ее основа — трепет перед священным сиянием, который на уровне поэтического вымысла предстает как притворство, изящная уловка, гиперболически выражающая преклонение перед великими мира сего. Обращение к гиперболе в середине XVII века в целом объясняется необходимостью поддержать слабеющую веру: поэтому подчинение кажется немедленным и иррациональным, а повиновение — следствием неожиданности. В этом есть некоторый элемент игры. Поскольку преклонение перед властью нельзя оправдать с точки зрения рассудка, приходится объяснять его наличием некой сверхъестественной силы, которая нас к этому принуждает, и льстиво убеждать особ королевской крови, что их явление нас зачаровывает, что мы беззащитны перед их показным блеском. И так как мы покорены с первого взгляда, нет нужды толковать об обоснованности власти: это данность.

Один взгляд на портрет, и Дорант уже страстно влюблен («Продолжение Лжеца»). При появлении картины, изображающей молодую королеву Марию-Терезию, все вокруг мгновенно расцветает от излучаемого ею сияния и «сцена преобразается в великолепный сад» («Золотое руно»). Властители могут быть представлены своими подобиями; их реальное присутствие невыносимо для восхищенного взгляда (это высшая степень преклонения). Их превосходство над нами — в божественном избытке бытия; довольно и их бледной тени, чтобы воздействовать на наш слабый мир.

Не будем забывать, мы имеем дело с эпохой, когда яды и лекарства могли действовать на расстоянии, посредством взгляда. Любить или умереть — значит быть жертвой взгляда, иногда одного и того же. Любовное очарование ощущается как действие неосязаемого яда. Нежно сетует Психея, жертва по доброй воле:

Не отводи очей, дай мне упиться ядом,
Пусть этот сладкий плен безумию сродни,
Смятение мое твоим открыто взглядам.

¹ *Œuvres complètes*, t. X, p. 324 («На победы короля 1677 года»).

Увы! чем более опасны их огни,
Тем более к себе влекут меня они¹.

Еще немного, и очарованное сознание будет поражено насмерть: достигнув апогея, сакральные силы просветляют и убивают. Поддавшийся ослеплению поглощен и разрушен светом. Кроме того, восторг может обратиться вспять и стать ужасом. Корнель нередко описывает это мгновенное колдовское действие, которое одновременно завораживает и губит. Гибельные чары ненависти имеют странное сходство с чарами обольщения. Ревнивица Медея преследует своих врагов взглядом вызванных ею чудовищ. Вслушаемся в стон околдованной:

А из-под век летят ужасные зарницы,
Мешаясь с светом убегающей денницы!²

Или же взгляд делает неподвижным и обращает в камень, как голова Медузы:

Другой хотел разить, но не нанес удара,
И в каменную плоть его одели чары³.

Так каменная ночь смыкается над теми, кто неосторожно обернулся к ужасному лику. Это уже не ослепление, а его прямая противоположность, «отрицательный полюс» той же силы — смертное помрачение.

Ослепление претит гордости. Тирсис — первый в череде корнелевских героев — отчасти стыдится случившегося: его покорила блеск видимости. Чтобы спасти репутацию, он пытается скрыть свою любовь. «Не буду я рабом прекрасного лица»⁴. Беспомощное обращение к долгу, который утратил безусловную силу закона... Дело в том, что Тирсис ослеплен наперекор самому себе и не может вернуть самообладание. Но и Мелита ослепительна помимо собственной воли; она не стремилась к этой власти, все совершается без ее ведома.

Однако в какой-то момент рассудок приходит в себя и начинает сопротивляться. Это внезапное потрясение недопустимо и опасно: постыдная слабость, отдающая беспомощную душу во власть ослепления. Но нелегко отказаться от наслаждения светом: так радостно быть просветленным красотой! и насколько радостнее быть источником света! Отсюда

¹ «Психея», III, 3.

² «Золотое руно», III, 5.

³ «Андромеда», V, 5.

⁴ «Мелита», II, 4.

поразительно амбивалентное отношение всех персонажей Корнеля к ослеплению. Они хотят быть околдованы — и сопротивляются этому; хотят восхищаться — и выступают против «лживого блеска»:

И внешности обман...
На время ослепил мой омраченный взгляд¹.

Им приходится обороняться, отстаивать свою независимость, как если бы ослепление могло ее поглотить. Но их неодолимо влечет блеск красоты и славы; они не в силах не восхищаться теми, от кого он исходит. Поэтому необходимы определенные правила, достаточные основания, которые не позволят заподозрить блеск в «лживости» или страшиться внешней обманчивости. Пусть истина и ослепление сольются воедино. Только возможно ли это? И не парадоксально ли преследовать подобную цель в условиях *сцены*? Все творчество Корнеля — последовательный поиск ответов на эти вопросы.

Герои «Мелиты» не имеют гарантии подлинности происходящего; их отношения носят чисто внешний характер: Мелита *увидена* Тирсисом, он ею *ослеплен*. Двойная пассивность. Ослепление случилось помимо чьей-либо воли: фатальное и непредвиденное магическое воздействие. Два взгляда нечаянно встретились, между ними возникло напряжение, благодаря которому разъединяющее / соединяющее их пространство становится удивительно осязаемым. Но внутренний мир героев остается загадкой или же просто отсутствует. Кто такая Мелита? Каковы ее добродетели? Способна ли она на любовь и верность? В это утро благодатного явления мы еще ничего не знаем. Тирсис влюблен в лицо, на мгновение показавшееся в оконной раме, — спектакль в спектакле. Для счастливой развязки требуется нечто большее, нежели просто ослепление: между Тирсисом и Мелитой должна *возникнуть* любовь, которая выдержит испытание разлукой и преодолет все недоразумения и сомнения. Здесь нет изначальной психологической глубины: ее замещает драматическое действие. Чтобы удостоверить искренность чувств, не делая ее предметом глубинного психологического анализа, комедия положений умножает число внешних перипетий. Неожиданные и несколько искусственные повороты интриги помогают быстро и зрелищно представить все символические эквиваленты «внутренней правды». Поэтому необходимы препятствия и ревнивые страдания — на них Корнель весьма щедр, — благодаря которым любовь торжествует и влюбленные наконец узнают

¹ «Золотое руно», V, 2.

друг друга. Но только готовность принять смерть ради любви можно рассматривать как решающее доказательство: когда Тирсис и Мелита разлучаются, им остается лишь умереть один ради другого. Эта притворная гибель — залог их воссоединения и дальнейшего безоблачного обладания друг другом. Мерило страсти — испытание¹. Теперь герои уже не просто влюблены, они удостоверились в своей любви. Только тогда их диалог завоевывает истинность, и они могут связать свои судьбы. Глубина отношений служит оправданием того молниеносного удара, с которого все началось. Случайное ослепление превращается в постоянную необходимость — и ведет к свадьбе.

Ослепление побеждает без доказательств; однако, чтобы продолжить существование, ему нужно доказать свою состоятельность. Ибо, согласно Корнелю, ослепленное сознание может постичь помрачение. Ослепительная очевидность явлена на мгновение и растворяется во мраке, который сменяет избыток света. А когда глаза откроются вновь, то их может настичь новое ослепление, вызванное встречей с другим «светилом»: так рождается искушение *перемены*:

Я вечно опьянен любви невинным ядом,
Завидя красоту, душа летит за взглядом;
Но пусть она была прекрасней во сто раз,
Забуду я ее, как скроется из глаз².

Свет полон бесчисленными сокровищами, перед нами постоянно предстают сияющие создания, и наша жизнь превращается в череду ослеплений, а сердце не может ни на чем задержаться. В барочной эстетике это один из привилегированных модусов бытия: стоит взгляду оторваться от блистательного существа, как эффект присутствия исчезает. Без вмешательства разума и воли магическое событие не имеет продолжения.

Этот акт воли принимает форму клятвы: только некоторое подобие религиозного пакта может преобразить мгновенное восхищение в постоянное служение. Клятва подтверждает, что возлюбленная должна быть единственной (гарантия длительности). Повинуясь закону взгляда, жизнь рассыпается на множество мимолетных ослеплений; поэтому необходим закон слова, который привязывает человека к самому себе и де-

¹ Эти наши замечания, конечно, касаются всей традиционной комедии, верность духу которой сохраняется в первых произведениях Корнеля.

² «Компаньонка», I, 3. См. также Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953, pp. 32—50, 204—228.

лает его средоточием постоянства. За измену данному слову расплачиваются позором, а тот, кто наперекор всем препятствиям и внешним соблазнам сумел его сдержать, обретает славу и всеобщее восхищение. Это один из главных принципов корнелевского дискурса: клятва бесконечно продлевает ослепление и наделяет сдержавшего ее способностью самому излучать сияние. Укрепившись в верности, ослепленный любовью становится сам ослепительным и достойным обладания своей любимой, которой он теперь ни в чем не уступает.

Непостоянство влюбленного — не единственная угроза господству первоначального ослепления. Не меньшую опасность таит в себе блеск любимой женщины, именно в силу своей интенсивности. Не освещает ли Мелита всю вселенную? Не все ли сердца подчинены ей? Перед таким сиянием Тирсис невольно чувствует себя в тени. Должно быть, и другие познали силу этих чар, и к ним она благосклонней. Ничто не уверяет его в решительном предпочтении, ничто не убеждает в том, что он любим. Ослепление сперва вызывает немотивированное и бездумное доверие, а когда его запас стремительно иссякает, на смену ему приходит подозрение. Ибо предмет восхищения завораживает, но не допускает обладания; он покоряет, не даваясь в руки. Соблазнительный образ открыт всем взглядам, но кажется недоступным из-за интенсивности своего блеска; он бежит любви, которую воспламеняет своим присутствием; расстояние усиливает и дразнит желание. Эта красота сияет в таинственной дали — своеобразный театр в театре, где влюбленному отдана роль зрителя; и вот он смущен и готов поверить, что оказался игрушкой иллюзии. Но сила страсти, безумства и подвиги в конце концов откроют путь к этим *вторым подмосткам*, где он воссоединится с той, чью красоту созерцал на расстоянии. Их сводят вместе невзгоды и испытания, которые должны были усугубить разлуку: например, козни соперников. Влюбленного легко ввести в заблуждение при помощи самых простых средств: клеветы, подложных писем, шитого белыми нитками обмана. Все кажется возможным, все умножает муки ревности — ведь видимость можно истолковать на любой лад. Мысль об измене, молниеносное подозрение поражают так же неожиданно, как и любовь. Ничто не позволяет надеяться, что это нечаянно вспыхнувшее пламя, которым был герой наш опьянен, вдруг не потухнет; наоборот, все противится продлению этой наивной радости, все омрачает ее подозрением.

Клятва поддерживает влюбленного, но он должен противостоять воздействию других слов — тех клеветнических слухов, с помощью которых свет пытается очернить его любовь. Вот где простор для деятельно-

сти недоброжелателей. Недоброе слово всегда правдоподобно: Тирсис мгновенно проникается убеждением, что Мелита его обманула. Благородный герой Корнеля нередко доверяет низким душам, главное развлечение которых — клевета. У них нет сил утвердиться с блеском, поэтому они пытаются поставить под сомнение само ослепление, омрачить его, обвинить в обмане и обличить его «лживый блеск». Послушать их, так все вокруг — игра масок, иллюзия, а за благородством всегда скрывается расчет. Эти сетования на всеобщее притворство — отравленное оружие, которым пользуются притворные друзья для достижения своих целей. А жертвами плутней дурных советчиков¹ нередко оказываются царственные натуры, пока они не придут в себя и не прислушаются вновь к голосу своей «благородной крови».

В конце «Мелиты» любовь побеждает обман, которому слишком легко поддался влюбленный. К развязке — внезапному «узнаванию» — ведут отрезвление и крушение иллюзий. Что же было иллюзией? — Подозрения, внушенные злонамеренным соперником, а отнюдь не начальное ослепление. Подчеркнем: крушение иллюзий у Корнеля — это не разрушение блеска, а уничтожение клеветнической тени, обретение более возвышенного сияния или, по крайней мере, менее хрупкого счастья. Ибо иллюзию нельзя считать недугом человеческого существования или метафизической преградой на пути к истине; скорее это сиюминутное заблуждение, которое обычно вызвано «интригами» недоброжелателей и не выдерживает сияния истины. Иллюзия может извратить поступки человека, но не способна подорвать идею реальности. Осуждая видимость, Корнель имеет в виду сознательную человеческую деятельность и не пытается обвинить весь внешний мир или роковую волю богов. Что показывает нам «Комическая иллюзия»? Могущество чародея, который может представить отчаявшемуся отцу точное изображение приключений блудного сына. Иначе говоря, иллюзия — не обман, а наоборот, верный взгляд, проникающий сквозь время и расстояние; подражание истине, а не ее искажение. Однако в какой-то момент отец попадает под власть заблуждения: он думает, что его сын ненадолго вознесен к царскому величию, а затем низвергнут в пучину смерти. На самом же деле все это — сюжет театральной пьесы: молодой человек стал актером. Трудно убедительнее доказать, что иллюзия — не фатальная сила заблуждения, заложенная в нашем рассудке, а результат сознательного действия — успешный вымысел, более или менее бескорыстная игра, которая соперничает

¹ Эвфорб в «Цинне», Гарибальд в «Пертарите».

с реальностью. Вместо того чтобы оплакивать бессилие обманутой души, Корнель радостно прославляет могущество иллюзионистов, волшебника Алькандра и комедианта Клиндора. Когда отец видит, как актеры после спектакля делят вырученные деньги, то все становится на свои места. Пусть его сын не достиг царских почестей, но по крайней мере он жив. Таким образом, разочарование не лишено оптимизма, оно не грозит катастрофой, в нем нет настоящей горечи (единственное исключение — крушение иллюзий, пережитое в «Горации» Камиллой). Заблуждение мимолетно, рассудок ни на секунду не утрачивает способности познавать истину. Недостающее слово найдено, незавершенное объяснение доведено до конца, и видение мира снова обретает радостную полноту и очевидность. Слепота героев Корнеля предстает не как заблуждение, но как временная помраченность знания, которое в мгновенном просветлении обретает прежнюю полноту. Это мимолетное затмение нерушимой очевидности. В «Гамлете» зловещая тень разъедает все, к чему прикасается, здесь же иллюзия оставляет мир нетронутым: это всего лишь нехватка света, тривиальный недостаток, нечаянная рассеянность взгляда. Достаточно легкого изменения освещения, усилия воли, стремления ясно видеть — и тогда все станет идеально ясным, заблуждения исчезнут. Конечно, иногда такое усиление света происходит благодаря божественному вмешательству: так, в «Полиевкте» чудо открывает глаза Паулине и Феликсу. Но чаще прозрение приходит без помощи извне, благодаря внутренним усилиям человека. Корнелевские «просветления» или «узнавания» обычно связаны со *способностью видеть*, которая скорее является результатом волевого усилия, чем даром свыше (хотя героям и случается взывать к небесам). Итак, справедливость торжествует: злодеи смущены, оклеветанная невинность получает воздаяние («Клитандр»); раскрыта тайна имени героя («Дон Санчо Арагонский», «Иракий»); герой предстает перед нами в день своего первого «подвига» («Сид», «Гораций»), в день, когда его слава проходит последнее испытание и навеки скрепляется милосердием («Цинна») или добровольной смертью («Серторий», «Помпей»). Действие неизбежно стремится к моменту истины, когда герои предстают в настоящем свете и сами лицезреют правду. Прозрение — кульминация действия: это новое, окутанное славой видение возникает по ту сторону трагических раздоров, как спектакль в спектакле, и именно там разрешаются все конфликты. Теперь вокруг одни лишь ослепленные светом взгляды. Это финальное ослепление безусловно отличается от начального, о котором мы говорили выше. Между ними пролегает действие: путь от соблазна к истине, от мгновенного трепета к бес-

смертной славе. Трагическое испытание имеет ритуальный характер конфирмации: этим объясняется триумфальная атмосфера, свойственная корнелевским развязкам.

Можно ли доверять лицу? Герои Корнеля часто обсуждают этот вопрос и не приходят к согласию. Одни говорят, что по лицу читают как по книге. Другие считают его притворной маской. Отсюда диалог между Дорантом и Клитоном в «Продолжении Лжеца»:

Дорант

Меж храбрыми людьми достаточно и взгляда,
И вмиг симпатии таинственная нить
Своими узами их может соединить;
Когда же на челе сияет благородство,
Легко к участию нас побуждает сходство.

Клитон

Вглядитесь, например, в черты сего лица:
Пол женский чтит во мне обличье храбреца¹.

Господин верит в истинность видимого, тогда как более искушенный в искусстве обмана слуга высмеивает благородные максимы молодого дворянина. Недоверчивость характеризует психологию слуги, доверие — психологию господина.

Здесь сказывается старый принцип рыцарской морали: благородные души, которым неведом обман, не подозревают его и в других людях. Истина откровенна и видна с первого взгляда. Для того чтобы выбрать между претендентами на руку Химены, отцу довольно взглянуть на их лица. Один взгляд — и решение принято, решение взвешенное и справедливое:

Хоть молоды они, у них сверкает взор
Отвагой дедовской, нетленной до сих пор.
Особенно черты Родриго непреклонны.
В них ясно виден дух, бесстрашьем закаленный².

Для колебаний нет места: благородство, отвага — все очевидно, и видимость не обманывает. По крайней мере, между господами, между равными, дружба и ненависть, сила и власть проявляются открыто и недвусмысленно.

Боязнь обмана и подозрительная критика видимости — спутники

¹ «Продолжение Лжеца», III, 1.

² «Сид», I, 1 [перевод Ю. Корнеева].

слабости, рабская философия слуг и вольноотпущенников, малодушие интриганов. Подозрение — излюбленное оружие женщин, одновременно оборонительное и наступательное. Что бы ни сулили им приятная внешность и льстивые речи, стыдливость и честь предписывают недоверие. Когда рассудительная Клариса излагает методическую основу сомнения, то говорит от лица многих:

Увижу внешность я приятную, возможно,
А что в душе его, узнать довольно сложно;
Не отражается душа в чертах лица,
Они обманчивы и могут подлеца
Скрывать под милою, приветливою маской¹.

Эта молодая особа страшится оказаться обманутой, но сама близка к тому, чтобы сделаться обманщицей. Если ее интересует повстречавшееся лицо, то она хочет «узнать его душу». Стремление раскрыть «суть», то, что скрывается за гладью «льстивых зеркал», становится частью сложной *аферы*: чтобы испытать слишком усердного поклонника, необходимо прибегнуть к притворству, обману, и тогда предполагаемый обманщик невольно выдаст себя. Никомед, который никогда «лица не прячет», с негодованием отвергает эти уловки женской слабости:

Лишь мелкая душа на хитрости способна,
К ним склонны женщины, когда их сердце злобно².

В своем презрении Корнель почти не делает различия между обманом низких душ и хитростью слабых, которые стремятся поймать в силки угаиваемую от них правду. Многие его героини соглашаются на притворство, на лицедейство, на приключения «под чужим именем» исключительно из страха поддаться «прекрасной видимости». Обман совершается ради обнаружения истины, ее поиск уводит в лабиринты лжи, где можно заблудиться и не успеть вовремя выбраться наружу. Из-за этих хитростей и уловок настоящих плутов легко спутать с теми, кто надевает маску, дабы противостоять обману. По сути, они ведут одну и ту же игру... Хитрость — оружие слабых и женщин. Однако Корнель допускает, что к ней незасорно прибегать даже самым справедливым монархам, если нужно проникнуть в тайну чужого сердца: так, при помощи ложного известия дон Фердинанд пытается принудить Химену сознаться в чувстве, которое она всеми силами скрывает.

¹ «Ажец», II, 2 [перевод М. Кудинова].

² «Никомед», IV, 2 [перевод М. Кудинова].

Взаимоисключающие качества — сила и слабость, искренность и притворство — сосуществуют в героях Корнеля. Они равно стремятся показать себя и скрыть свои чувства: в одном жесте сочетаются признание и репрессия. Ибо свободная воля по-настоящему проявляется лишь в отрицании или в постоянном преодолении как действительных, так и возможных слабостей. Власть над собой — это сознательная деятельность, при которой бытие расщепляется на повелевающую силу и принужденную к повиновению природу, или, если воспользоваться языком стоиков, на господствующее начало и подчиненные части. Эта господствующая сила не составляет всего существа; чтобы властвовать, она должна заставить замолчать другие силы или, по крайней мере, укрыть их от стороннего взгляда. То душевное движение, которое принуждает героя скрывать и обуздывать свои низменные желания, лежит в основе его внешне-го величия. Так поступают монархи, когда возникает противоречие между их чувствами и стремлением властвовать: если им не удастся задушить свою любовь, то они пытаются скрыть ее даже от тех, кому отдали сердце. Это общее правило героической морали, и хотя здесь его формулирует Аттила, в нем нет ни тени варварства:

О как мне горестно, что, позабыв о власти,
 Вы не скрываете чрезмерность вашей страсти.
 Для тех, кто царствует, нет худшего стыда,
 Их раны не должны быть зримы никогда.
 Любовь обычными сердцами управляет,
 Вы рождены среди тех, кто ей повелевает;
 И коль нельзя ее из сердца истребить,
 То эту смуту чувств вам подобает скрыть¹.

Этому же правилу следуют Химена и Родриго. Они преодолевают свою любовь и, зная, что ее не уничтожить (на это у них нет сил), надеются ее утаить и действовать так, как если бы ее не было. Очевидно, что мысль о славе, так же как и требования долга, заставляет человека разрываться между «внешним» и «внутренним», между тайным «я» и «я», открытым взглядом. Впрочем, еще до всех трагических событий Химена, как почтительная дочь, скрывает свою любовь от отца: пока не стала извест-

¹ «Аттила», III, 4. Медея сходным образом комментирует свое поведение:

...И пусть моя душа безудержно пылает,
 Позорного ярма никто не угадает;
 Его не различит и любопытный взгляд.

(«Золотое руно», IV, 2)

на родительская воля, дочерние признания не покидают женских покоев, а ее чувства «не знают сладостной свободы света дня».

Но внешняя, подчиняющаяся требованиям славы и долга жизнь не менее подлинна, чем жизнь эмоциональная, обреченная оставаться тайной. Ибо речь идет не об истинной сущности и обманчивой видимости, но о двух составляющих единого целого, одна из которых имеет право показаться на свет, а другая — нет. Обе равно обременены страстями. Просто «общественный контроль», то есть ценностный выбор, отводит им соответственные роли. Если бы не было ни конфликта ценностей, ни репрессивных ограничений, то человек постарался бы показать себя целиком, испытывая при этом наивное и гордое удовольствие. Это удовольствие, по-видимому, является одним из главных импульсов корнелевской души, которая по своей природе стремится не столько сомкнуться над «глубинами», сколько раскрыться и ослепительно воссиять перед взглядом вселенной.

В отсутствие препятствий и необходимости их преодолевать «внешнее» нельзя было бы отличить от «внутреннего». Тогда человек без промедления открывался бы взору мира (а не только наперсника), и не было бы ни изнанки видимости, ни оборотной стороны вещей. Мы бы имели дело с чистой волей, которая, как выхваченный из ножен клинок, разом обнаруживает всю себя — свой блеск, металл, острие (такую волю в корнелевском театре представляет Никомед). Но препятствия неизменно возникают: ход трагического действия принуждает героя сдерживаться или притворяться, а тем самым побуждает к осознанию собственного внутреннего мира, который словно и разверзается в нем в этот момент:

Пускай ничто в лице не говорит о буре,
В душе царит раздор и слышен голос фурий¹.

Действительно, способность к притворству и самоконтролю не свидетельствует об изначальной «глубине» корнелевской души. Напротив, у нее прибавляется тайное измерение лишь тогда, когда она начинает скрывать свои желания и со всей ясностью понимает, что может отбрасывать тень внутри самой себя. Знаменитый корнелевский «кризис» — это выбор в пользу того образа действий, который сулит наибольшую славу. Любое утверждение осуществляется через отрицание противоположной идеи или тенденции. Героическое «да» подразумевает реши-

¹ «Полиевкт», II, 2. См. также: Octave Nadal, *Le Sentiment de l'Amour dans l'Œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 201—214.

тельное и постоянно возобновляемое «нет»: с одной стороны — отрицание враждебной судьбы, с другой — отрицание и сознательное подавление того «я», которое могла бы смутить неудача.

В предельном случае это ведет к мученичеству: во имя торжества нерушимого «да» необходимо пожертвовать собственной жизнью. В конечном — но только в конечном — счете, маскирующее или подавляющее отрицание становится жертвенным. Словно героическая душа не может выдержать длительный антагонизм тайного и явного, словно для нее невыносима эта раздвоенность; словно ее усилия подавить все то, что не должно быть видимым, в итоге ведут к этому разрушительно-унифицирующему действию. Теперь, истребив в себе все постыдное, т. е. все чужеродное его высшему «я», герой может явить себя в новообретенной цельности. Внутренний героизм побеждает через самоуничтожение, полностью раскрываясь вовне. Сознание не может ограничиться тайными страданиями; оно приносит себя в жертву, предназначая это зрелище всему миру. В этом зрелище исчезает антитеза внутреннего и внешнего и окончательно примиряются сущность и видимость. Это — славное «узнавание», «анагноризис», который затрагивает не только личность героя, но самую его суть, спасенную и увековеченную за пределами трагического конфликта.

Неоднократно отмечалось, что движение, которым герой открывает себя взгляду мира, до некоторой степени чревато обманом. Были даже предложения рассматривать в качестве ключевых персонажей театра Корнеля Матамора и Лжеца. Его герои не столько раскрывают душу, сколько выдумывают самих себя, пытаясь добиться сходства с неким достойным восхищения образцом. Иначе говоря, корнелевский герой показывает себя не таким, каков он есть, но таким, каким стремится быть: это не искренность, а разновидность показного поведения. Герой носит двойную маску, которая что-то скрывает, а что-то изображает, одновременно затушевывая неблагоприятную реальность и представляя выгодный фасад.

Соблазнительно предположить, что он сам не знает своей истинной природы и приписывает себе воображаемую суть. Но что мы об этом знаем? Театральный персонаж состоит из слов и поступков, и если что-то остается невыраженным, то его просто нет. «Характер» неотделим от действия, поэтому бессмысленно спрашивать себя, чем бы он был и как бы поступал в других обстоятельствах: их не существует. Только оптическая иллюзия (которой, собственно, и должен стать спектакль) заставляет

нас поверить в «истинную природу», которая неведома самому герою или которой он сам изменяет на сцене. Он утаивает только то, о чем сам говорит, что хочет это скрыть; а с другой стороны, каким он показывает себя нам, таков он и есть. А показывает он себя не столько завершенным существом, сколько стремлением, волей к существованию. Его природа в том, чтобы изобретать себя.

Таким образом, видимость не является ни верным проявлением ранее существовавшей «природы», ни обманом (что также предполагает предварительное наличие истины); показное поведение есть что-то среднее между ложью и правдой и выступает как воля к бытию, как вымысел, который стремится стать реальностью. Герой являет себя во внезапном порыве, который прежде всего обретает языковое бытие. Столь частая у Корнеля нахальная похвальба — это попытка утвердить собственное превосходство еще до всякого испытания. Но вот вызов брошен, и тогда герой оказывается перед неизбежным выбором: начать действовать (то есть сдержать слово, показать себя) или же признать, что все это было пустой бравадой. Иначе говоря, он попадает в опасную зависимость от воображаемого «я», от лица которого был брошен вызов. Теперь ему придется доказывать своими подвигами, что он действительно тот, за кого себя выдает. В противном случае его ожидает не славное существование, но жалкое ничтожество: примером тому (в мифическом плане) фигура Матамора.

Выдумывая себя, корнелевский герой ставит во главу угла церемониал и риторику величия, обязуясь со временем подтвердить их действиями. Все начинается с вербального изобретения славного «я», т. е. видимость предваряет бытие, заранее предлагая ему форму осуществления, пробуждая его волю к жизни. Подчеркнем значимость приставок: в каком-то смысле корнелевский человек *предвосхищает* себя, *претендует* на себя, и эта претензия, предварительная тяга должна воплотиться в блистательном подвиге. Только тогда человек достигает полноты своего бытия; и, *открывая* себя взгляду мира, он более не рискует оказаться непонятым или комически не соответствующим созданному им образу.

Лжец — это персонаж, чьи действия никак не могут совпасть с воображаемым образом, в котором он неосмотрительно предстал перед свидетелями:

Чтоб вам понравиться, хотел он походить
Скорее на того, кем он стремится быть¹.

¹ «Лжец», III, 3.

А ведь еще немного, и Доранту, который умеет показать себя храбрым, поверили бы. Более того, его обман едва не обернулся правдой: надев личину солдата, он не ударил в грязь лицом, не пытался избежать дуэли и вел себя в высшей степени достойно. Тогда почему бы ему и не быть тем, за кого он себя выдает? Личная отвага — немалый капитал. Его соперник Альсип и прежде не подозревал обмана, а теперь склонен верить всему, полагаясь (на недостаточном основании) на феодальную и куртуазную максиму:

Отважный человек правдив и прям всегда¹.

Увы, обманы Доранта не столь абстрактны, он слишком много болтает о праздниках на воде — а их реальность не зависит от его отваги. Не хвастовство, а избыток воображения делает Доранта лжецом. Если бы он ограничился рассказами о собственной отваге, то его героическое поведение убедило бы нас, что этот молодой человек может стать тем, кем хочет. Пусть он никогда не держал в руках шпаги, но удачный исход дуэли делает из него настоящего, а не воображаемого воина... Даже тогда, когда корнелевский герой лжет, он остается «человеком слова»: сказанное слово заставляет его превзойти самого себя, направить все силы и волю на то, чтобы стать тем, кого оно предвосхитило. Он радостно устремляется навстречу опасностям и верной смерти, чтобы воссоединиться с этим запущенным в пустоту вербальным творением. Он спешит подкрепить видимость действием, то есть соединить их и тем самым создать собственную сущность. Только так он сможет заполнить тот образ, который неосторожно создал вне себя, но от которого зависит вся его судьба. Идея славы сперва помогает ему отстраниться от собственной жизни, а затем, благодаря силе воли, становится истинным прообразом того «я», которое реализуется, превосходя само себя.

Современная психология справедливо, хотя и не договаривая эту мысль до конца, утверждает, что речь здесь идет о создании *сверх-я* и о тех силах, которые подталкивают душу к отождествлению с ним, к действиям, приближающим воплощение совершенства. Андре Жид писал: «Французский герой, каким его изображает Корнель, ставит перед собой идеальный образ, которым является он же сам, но такой, каким ему хотелось бы быть, каким он силится быть, а отнюдь не такой, каков он от природы, каким он был бы, предоставленный самому себе. Внутренняя борьба, которую рисует нам Корнель, — это борьба между существом

¹ «Лжец», III, 2 [перевод М. Кудинова].

идеальным, образцовым, и существом естественным, от которого герой пытается отступить. В общем, мне кажется, мы здесь не очень далеки от того, что г. Жюль де Готье называет *боваризмом* — слово, которым он, по имени флюберовской героини, обозначает существующую у некоторых людей склонность удваивать свою жизнь, дополняя ее жизнью воображаемой, переставая быть тем, чем являешься на самом деле, чтобы стать тем, чем считаешь себя, чем хочешь быть»¹.

Но каково это «естественное существо»? Мы не знаем и не должны стремиться это узнать. Театральная иллюзия убеждает нас, что оно существует; Жид в это верил. На самом деле естественное существо необходимо только для того, чтобы от него отказаться: герой Корнеля создает себя этим отрицанием; естественное существо существует лишь постольку, поскольку силы отрицания ищут себе внутри «я» точку отталкивания. Без сомнения, нам заметят, что *сверх-я* мобилизует энергию души лишь благодаря тому, что предварительно существовало исходное «я», которое выдумало себе «сверх-я» и само стало его жертвой. Нужно иметь в виду отправную ситуацию, когда мучимый неудовлетворенностью человек стремится превзойти самого себя и намечает контур более великой судьбы... Но что можно сказать об этом первичном персонаже? Он уже исчез, чтобы уступить место существу более сильному и славному, поскольку его предназначение состояло в том, чтобы немедленно обнаружить свои слабости и захотеть их преодолеть: его усилиями создается (отправляясь от личных стремлений и общественного идеала) героический образ — вторичный персонаж, в котором он растворяется и навеки исчезает. Действительно, обретая новое языковое существование, которое поддерживают героические деяния, первичный персонаж не просто отходит в тень: успех самосоздания означает полное забвение исходной личности, ее тотальное уничтожение, смертный приговор. Существо эмпирическое поддается во имя существа идеального. Корнелевский персонаж устремляется к единственному важному для него воплощению — воплощению более совершенному, к которому он придет, поскольку уже говорит его языком и совершает его поступки. Этот блеск затмевает изначальное, естественное существо, и оно исчезает навеки, а существо «идеальное» выдает себя за всегда существовавшее. Тогда возникает иллюзия, что герой исполняет свое природное предназначение. И можно поверить, что он делает это сам, путем свободного самоутверждения. *Деяния и сущность* сходятся в одном двустишии:

¹ [Андре Жид, «Достоевский», в кн.: Андре Жид, *Собрание сочинений в 4 т.*, т. 2, Ленинград, 1935, с. 416—417].

Великими делами
Себя вы миру показали сами¹.

Тут уже нельзя выделить последовательные фазы: герой одним жестом и создает себя, и испытывает, и утверждает. Когда он подвергается самым грозным опасностям и *открывается* максимальному числу взглядов, он *становится* тем, кем был всегда и быть не перестанет. Славный подвиг освящает его рождение и кладет начало человеческой власти, стремящейся к неизменности и не признающей ограничений.

Если в ранних произведениях Корнеля герой ослеплен, то в зрелых он хочет сам ослеплять, стремится быть не просто зрителем блистательного явления, но источником блеска — показывать себя, быть зрелищем и созерцать собственную славу. Главное теперь — не видеть, а заставить на себя смотреть. Теперь интересен не безвинный страдалец («Клитандр»), который нетерпеливо ждет в своей темнице, что его узнают, а герой, который за это готов сражаться.

Эволюция от первых комедий к великим трагедиям — это не только переосмысление роли свободы и воли, но и присвоение самим корнелевским героем той завораживающей видимости, под властью которой он сперва находился. Чтобы ослеплять, он должен отринуть пережитое ослепление. Воля сопротивляется этому сиянию, явившемуся как следствие простого присутствия, как беспричинное чудо, и заявляет на него свои права. Блеск перестает быть необъяснимой привилегией красоты, теперь его излучают деяния и решения. Ранее ослепление было пассивным, теперь ему предшествует активное «я так хочу». В каком-то смысле оно утрачивает таинственность, у него появляется рациональная мотивировка: его порождает не чье-то неожиданное и бескорыстное явление, но деятельность сознания. Но следы магического происхождения по-прежнему очевидны. В великих трагедиях Корнеля действие воли подобно взмаху волшебной палочки (которая реально присутствует в «Медее» и в «Иллюзии») или молниеносному эффекту явления Мелиты: благодаря ему внезапно возникает новый порядок вещей, почти что новый вид бытия. Отныне магическое влияние сосредоточено не на внешних и временных связях между людьми, а в душе героя; его цель — обдуманное самовоздействие, которое лишь косвенно отражается на других.

Это внутреннее просветление сродни божественной радости самосозерцания. Наслаждение сопутствует высшей форме деятельности, увен-

¹ «Серторий», I, 3.

чивая ее счастливой душевной тишиной. Воспевая прославленного властителя Версаля, Корнель сравнивает его с Богом, который

...на небесах со славой восседает,
А всю вселенную грозюю наполняет¹.

И нигде не проявляется лучше эта поэзия просветленно-просветляющего героя:

Средь тысячи огней, что очи ослепляют,
Величие души его сильней сияет².

Недостаточно быть источником света, нужно оком раскрыться ему навстречу, соединить счастливую способность ослеплять с состоянием просветления, видеть и быть увиденным и заставлять видеть, не имея другого предмета, кроме самого себя.

Избегнув пассивного ослепления, оказываешься вне власти времени, ибо за внезапным и кратким ослеплением обязательно следует падение в темную длительность. Любой блеск мимолетен. Поддаваясь притяжению красоты, примиряешься с неизбежностью непостоянства: мгновение быстрое, а время чревато обманом. Алидор — первый из своевольных героев Корнеля — отвергает брак: ему заранее видится увядание красоты и смерть желания. Чтобы разрушить магию ослепления и удержать то, что обладает длительностью, он готов пустить в ход любые, даже бесчестные средства:

Супружеских цепей не буду я влачить;
Сегодня, как весна, прекрасна Анжелика,
Но эта красота живет не дольше мига³.

Гордость Алидора, который отказывается подчиняться и выдвигает идеал полного и свободного самообладания, — это в первую очередь протест против «времени, меняющего все», страстное желание вырваться из этого разрушительного потока. Он не желает меняться, вернее, он хо-

¹ *Œuvres complètes*, t. X, p. 305.

² *Ibid.*, t. X, p. 306. В конце «Андромеды» Корнель может свободно предаться «звездным мечтаниям»:

Когда нечаянно на покрывале ночи
Созвездья новые свои откроют очи,
То смертный мир, увидев их сиянье,
Поймет, что этот свет достоин почитанья.

(«Андромеда», V, 8)

³ «Королевская площадь», I, 4.

чет, чтобы постоянная — вневременная — свобода стала его сутью и позволила ему управлять собственными изменениями, быть единственным источником действия и объектом восхищения.

Когда ослепление становится волей к ослеплению, корнелевский индивидуум надеется, что его слава воссияет за пределом времени и утвердится навеки. Но сколь бы ни был блестящим его высокий подвиг, победа оказывается слишком краткой — столь краткой, что ее нужно постоянно возобновлять и подтверждать. Течение времени угрожает и блеску воли, противостоять ему можно лишь беспрестанным повторением. Герой должен уметь без усталости казаться великим. Необходимо все время возобновлять героический жест: этим объясняется умножение перипетий и подвигов (в «сложных» пьесах), и беспрестанная похвальба корнелевских персонажей своим происхождением или отвагой. Самохвальство — вербальный эквивалент повторения славных подвигов: герой переживает прошлые триумфы и предвкушает будущие победы. Когда нет немедленной возможности отличиться, он действует на словах. Ибо перестать ослеплять — значит сгнуться во мраке. Чтобы сохранить свою сущность, герой вынужден все время проявлять инициативу, вновь и вновь добиваться признания, вновь и вновь являясь в своем могуществе. Надо непрерывно побеждать мрак и время, возрождаясь в свете и возрождая его.

В литературном плане Корнель походил на собственных героев. Создатель театра восхищения, он стремился представить каждое свое произведение как потрясающий подвиг. Возвышенные герои и сюжеты были призваны делать его самого достойным величия и восхищения. Молниеносный успех его ранних трагедий, его первые триумфы должны были постоянно возобновляться, тем самым осуществляя бесконечное возвращение к блистательной точке отсчета, к первой пробе, которая оказалась вершиной мастерства. Каждая новая пьеса обязана была подтверждать, что Корнель по-прежнему Корнель, а значит способен превзойти самого себя. (В предисловиях автор не упускает случая об этом объявить.) Альтернатива «ослеплять или оставаться во мраке» остается непреложным законом: блеск — это отрицание темного существования; перестав вызывать восхищение, возвращаешься в ледяной мрак безымянного небытия. В «Обращении к королю» 1676 года мы читаем:

Последний, слабый всплеск неверного огня
Уже почти потух, и пламя догорает,
Но яркой вспышкой внезапно ослепляет¹.

¹ *Œuvres complètes*, t. X, p. 313.

Очевидно, что стареющий поэт стремится ослеплять до последнего и признает сумерки своей жизни лишь затем, чтоб, умирая, осветить их. Свет нуждается в ночном мраке, ему необходимо темное небо, на фоне которого он может вспыхнуть заревом. Здесь трудно не вспомнить о версальских празднествах короля-солнца: ночь превращалась в день, ночь делалась светлее дня от непрерывных вспышек ракет. Одно из лучших стихотворений Корнеля, поэта ослепления, воспевает «сияющий парк, прекрасные ночи без мрака». И Дорант в «Лжеце» тоже описывает, чтобы набить себе цену, чудесный фейерверк — в высшей степени корнелевский праздник:

Окончен пышный пир, и вот огней колонны,
Взвиваясь к небесам то прямо, то наклонно,
Создали новый день...¹

Новый день, сотканный из вспышек множества ракет. Задержимся на этом символе: в нем точно отражено соотношение между непрерывностью и прерывностью, характерное для корнелевской психологии. Поскольку герой являет себя и ослепляет мир лишь в миг волевого свершения, он существует в состоянии «непрерывного творчества» самого себя: принятое решение все время возобновляется и вновь утверждает ослепительное «я» как некое абсолютное начало, как если бы оно рождалось *сейчас* свободной волей. Слияние этих бесконечно повторяемых усилий образует «новый день» — сплошную вспышку, блистательную непрерывность. Время, сперва разложенное на точечные действия, обретает массивную длительность, ибо такова воля героя:

Прекрасно завершить как было начато²

или:

Я та же, что была, и буду впредь такою³.

«Историческую» перманентность прославленного человека образует череда мгновенных усилий, источником которых служит стремящееся к победе над временем сознание. Мы уже видели, что оно отрицает пассивное ослепление и источает вневременное сияние; оно вновь и вновь погружается во временной поток, но лишь для того, чтобы победно ему противостоять. Ибо когда честолюбивая душа корнелевского героя по-

¹ «Лжец», I, 5.

² «Отон», II, 1.

³ «Цинна», I, 2 [перевод Вс. Рождественского].

беждает время, она не выходит за пределы исторической длительности, но утверждает свое бессмертие в самой смертной длительности, навечно оставаясь в истории, равная самой себе и превосходящая всех.

Таким образом, слава — это вторая жизнь, это непрерывность, сотворенная из прерывности. Вот на что направлена воля корнелевской души: она создает себе постоянную сущность и замыкается в неодолимом постоянстве. Другой она не может предстать перед взглядом света. Но этот дивный блеск, который она пытается выдать за свою изначальную природу, ей свойствен лишь потому, что она не перестает его воспевать, выдумывать и узаконивать:

Я такова, как есть, какую быть желаю¹.

Как «новый день» представляет собой собирательный эффект множества ракет («прямых или наклонных»), так и цельность человека определяется не его последовательными действиями, но тем расплывчатым сиянием, которое образуют его зачастую противоречивые поступки. Корнелевские герои нередко изменяют намерения, чтобы сохранить верность собственной славе. Самые диковинные повороты отнюдь не угрожают их внутренней целостности, но лишь подтверждают их царственное превосходство. Если противоречие подразумевает дополнительные усилия, то оно становится достоинством: пойти наперекор самому себе значит победить себя. У Расина противоречие свидетельствует о трагической непоследовательности «я»; у Корнеля, наоборот, им устанавливается безусловная власть всемогущей воли.

Слава воплощается в *Имени*: рассекая время и сопротивляясь ему, оно поддерживает перманентность героического бытия. Человек нерушимо сохраняет себя в историческом потоке и наделяет свое героическое существование постоянной идентичностью, в которой растворяются все мимолетные волевые действия. Имя является носителем «нового дня», оно придает целостность «второй жизни», в нем смешиваются и превращаются в единый сияющий всплеск прерывистые вспышки воли. Вместилище душевной энергии, оно обладает тем же достоинством, что и лицо. В нем запечатлен образ героического сверх-я. Поэтому достаточно его произнести, чтобы возник эффект присутствия; сразу появляется носитель имени:

Граф

Ты знаешь, кто я?

¹ «Софонисба», II, 4.

Дон Родриго

Да. Твой меч неотразим.

Любого сверг бы в дрожь ты именем своим¹.

У Корнеля похвальба и вызов нередко представлены как демонстрация имени. Герою довольно подтвердить свое имя и верность ему — и он «полностью откроется» взгляду всего света. Когда он объявляет, что равен своему имени, то при помощи этой тавтологии устанавливает связь со своим прошлым, происхождением, безусловным долгом; он выступает обремененный всем грузом своей истории, остановленной длительности, застывший, массивный, внушительный, как статуя, опасный, как маска:

Я лишь напоминаю,

Что я — Корнелия и слово «страх» не знаю².

Маска? — Да, но благодаря ей становится очевидным сияние истины и может быть сделано главное признание: если человек не являет себя, то у него нет прав на существование. «Я — Корнелия»: имя — абсолютно внешняя реальность — исполняется таким внутренним содержанием, на какое только способна душа. Так тайное согласие с самим собой преобразуется в публичное действие, одновременно высокомерное и наивное. Кажется, что корнелевский герой — это всего лишь определенный способ самоутверждения, как в собственных глазах, так и в глазах посторонних.

Но далеко не всегда у Корнеля мы обнаруживаем полное совпадение сущности и видимости, действия и Имени, внешнего и внутреннего человека. Оно является результатом волевого стремления и всегда требует некоторого усилия. Отсутствие такового порождает ложь, когда Имя обретает самостоятельное, не подкрепленное делами бытие: Матамор и Лжец опьяняют себя раскатами пустых речей, созданная ими слава целиком остается в слове — вербальный вызов не находит отклика в действии. Есть только бесконечное словесное самовозвеличивание, воображаемое творение славного «я», которому никогда не увидеть света дня. Когда Корнель пытается насмешить, то источником комического неизменно оказывается разрыв между словом и делом.

С одной стороны — совпадение внутренней реальности и имени; с другой — конфликт между сущностью и видимостью: такова тема всего творчества Корнеля, и ее двойственный характер отражается не только в превалировании героического или комического элемента. Здесь сказы-

¹ «Сид», II, 2 [перевод Ю. Корнеева].

² «Помпей», III, 4 [перевод Ю. Корнеева].

вается глубинный конфликт, неразрешимое противоречие, раскалывающее весь его театр: конфликт созданной поэтом психологии и усвоенной им идеологии...

Мы уже видели, что, согласно психологии Корнеля, «великое имя» зависит от поступков: слава героя создана его высокими деяниями. Славное имя — это вершина, где сходятся траектории многих разрозненных подвигов. Таким образом, блеску имени предшествует порыв воли; а наслаждение собственной способностью ослеплять зависит от сознания этого усилия. Все завершается славой, но все начинается с усилия воли. Однако Корнелю была близка идеология благородного сословия — его лучшей публики, — согласно которой все начинается с великого имени, а уж великие деяния следуют сами собой. По сравнению с корнелевской психологией здесь все наоборот: имя заранее гарантирует подвиги, поэтому достаточно быть властителем или высокородным. Величие и благородство, которыми отличен тот или иной род, являются наследственным достоянием. Таким образом, всем движет имя, и можно сказать, что героическая сущность, чей источник теряется в незапамятном прошлом, предшествует существованию наподобие платоновской идеи: ее не завоевывают, а наследуют. Поэтому ни один поступок не становится началом, так как отвага — это не первичный акт свободной воли, но подтверждение непрерывной родовой преемственности, которая передается вместе с кровью. Поэтому герой не выбирает судьбу, а избран ею: его судьба заранее предопределена родовым гербом, что предполагает высшую степень ответственности и в то же время полную безответственность. Имея перед глазами подобную идеологию с ее типично феодальной структурой, логично предположить, что корнелевская психология, напротив, передает устремления крупной буржуазии, которая *делала себе имя*, служа королю и Франции. Она не собиралась отказываться от аристократической идеи славы, ее единственная амбиция — добиться славы как награды за свои заслуги. Не будем забывать, что род Корнеля горячо, нетерпеливо стремился из буржуазной темноты к дворянству. Здесь не было открытого противостояния феодальной идеологии, ее очарование вызывало скорее зависть. Буржуа хотел иметь свою долю славы: он тоже собирался увековечить свое имя и просуществовать в нем долее, чем это позволяют установленные пределы человеческой жизни; иначе говоря, вне всякой меры продлить силу действительного присутствия. Подобная вечность завоевана героем-одиночкой Серторием, «выслужившимся» полководцем, а посему его возлюбленная может сказать:

Блеск славы вековой кончина не остудит,
И даже тень его защитницей мне будет¹.

Мифология жизни после смерти предстает здесь как точка пересечения буржуазных амбиций и феодальной идеологии — что не отменяет их противостояния. С одной стороны, феодальная идеология предполагает презрение к низкому рождению, с другой стороны, в своей «борьбе за признание» буржуазная психология идет на острую критику блистательной наследственности. Эта критика стремится доказать, что, несмотря на разницу происхождения, недворянский героизм в не меньшей мере заслуживает восхищения, имеет свое достоинство и вполне законную природу. Критика направлена против феодального представления, что величие имени предшествует подвигам, а героическая судьба определяется благородством крови. Но, оспаривая предшествование славы реальным делам, буржуазия не замечает, что тем самым она отрицает и мифическую жизнь имени после смерти своего носителя. Изобличая аристократическое суеверие, она выносит приговор собственному честолюбию, которое заставляет ее добиваться положения в аристократическом мире. И всякая попытка сделать себе имя более великое, нежели жизнь, оказывается смешной и пустой. Истинными остаются только усилие и действие в момент его свершения.

Идеальной иллюстрацией этого конфликта между идеологией и психологией является пьеса «Дон Санчо Арагонский»: победоносный полководец дон Карлос, любимый двумя принцессами, считает себя человеком темного происхождения. Бросая вызов благородным соперникам, он превозносит свое недворянское происхождение: своими победами он обязан исключительно самому себе. Он готов доказать свою доблесть любому, кто попытается оспорить его первенство. Он согласен на любые поединки и будет сражаться всякий раз, когда придется защищать блеск своего — не наследственного, но завоеванного — имени:

Кто пожелает, пусть свой восхваляет род,
Кичится предками. Я не ценю почет,
Который прадеды потомкам оставляют.
Пусть мой безвестен род, зато меня все знают.
Но все же на вопрос хочу я дать ответ.
Узнайте же, сеньор, кто я: я — сын побед,
Мой брат — булатный меч, моя сестра — отвага².

¹ «Серторий», II, 1.

² «Дон Санчо Арагонский», I, 3 [перевод М. Донского].

Однако, произнося эти слова, Дон Карлос не знает своей истинной природы: ему еще неизвестно, что в его жилах течет королевская кровь, что он — арагонский принц. Его подвиги свидетельствуют о благородстве, его гордость имеет законное основание, он требует того, что причитается ему по праву; поэтому любовь к нему двух принцесс — не слепое влечение, но инстинктивная прозорливость. Хотя дон Карлос не знает своего настоящего имени, его действия тем не менее предопределены его происхождением. Так спасен феодальный принцип, хоть он и подвергся резкой критике максималистами буржуазного индивидуализма. Пусть на мгновение, но злоупотребление престижем имени все-таки было подвергнуто сомнению и осуждено, источник этой власти отныне оспаривается. Хотя пьеса завершается победой монархического духа, в ней есть и страстное утверждение иной истины: имя создается делами, все начинается с действия, воля творит все из ничего.

Если проследить динамику корнелевской психологии, то становится ясно, что блеск и сияние могут длиться лишь благодаря постоянному обращению к первоэнергии человеческого существа. Когда она иссякает, то вымысел «бессмертной славы» разрушается, гарантия длительного бытия исчезает. Для героя Корнеля достаточно момента усталости, и ему начинает казаться, что жизнь — череда отдельных мгновений, всегда мимолетное счастье. И тогда и все остальное — вплоть до горячо желаемой вечности — становится ложью:

Пусть все умрет со мной, в могиле не равно ли,
 Чьи ноги топчут прах покинутой юдоли?
 Деяньям правнуков дано ли превозмочь
 Великих пращуров вовек немую ночь?
 ...Пустые вымыслы, бесплодные надежды!
 Все кончится для нас, едва сомкнутся вежды.
 Стократно предпочту миг радости земной
 Подобной вечности, холодной и пустой!¹

Здесь побеждает слава наоборот: ночь, ее противница и соучастница. И кажется, что последняя истина скрыта не в ослеплении, но в ночных глубинах, на фоне которых оно возникает. Когда смолкают притворство и вымысел, когда воображаемое разоблачено, когда нет более абсолютных декретов воли, — тогда остается лишь эта смутная темнота и наступает смертельный холод. Кто хочет жить, тот должен вершить великие дела и утверждать их истинность. Иначе говоря, война с ночью пусто-

¹ «Сурена», I, 3 [перевод Э. Линецкой].

той не должна прекращаться, нужно все время лишать ее соблазнительной силы, преобразовывать ее в слепящее сияние. И этот блеск должен еще и найти поддержку и понимание в глазах народов и поколений, которые станут его свидетелями. Что бы ни делал индивидуум, он ничто без этого эха, которое доносит до него всеобщее восхищение. Если же ему отказано во внешнем одобрении, если помощь ослепленного зрителя иссякнет — тогда останется лишь тень, напрасно мечущаяся по подмосткам, где достоверна одна смерть.

Поэтика взгляда у Расина

Посвящается Жоржу Пуле

Корнелевский герой берет в свидетели весь мир. Он стремится предстать перед глазами всех времен и народов как сияющий пример для восхищения. Каждое его движение призвано *показать*, каков он есть: и выбор решения, и внутренняя борьба немедленно превращаются в зрелище. Даже принося в жертву любимое существо или собственную жизнь, корнелевский герой не может не выставить себя *напоказ*, чтобы в изумленном взгляде вселенной обрести иное, преображенное славой бытие. Этот взгляд вознаграждает его сторицей.

Корнелевское действие связано с утверждением верховенства: герой доказывает свою царственную природу и право властвовать. Открываясь, он учреждает собственное величие; быть увиденным — значит для него быть признанным как истинный повелитель. Практически все трагедии Корнеля завершаются этим мигом ослепительного «признания», в котором совпадают честолюбивые устремления индивидуума и интересы общества, чья жизнь и благосостояние зависят от сияющей славы правителя.

Итак, Корнель — поэт ослепительных видений, полная мощь которых, к счастью, скрыта их сиянием. Вместо того чтобы быть источником заблуждения, ослепление освящает сущность и истинную ценность героического персонажа. Ослепленное око становится свидетелем непревзойденного величия, почти непереносимого в своем сиянии. Малейшее увеличение сияния сделало бы ослепление болезненным, но Корнель никогда не переходит эту грань. У него царствует поддающаяся охвату очевидность; и являющий себя герой, и направленный на него взгляд достигают ожидаемого; самопоказ и восхищенное зрение взаимно удовлетворяют друг друга и уже больше не могут существовать по отдельности; ослепительное существо и ослепленный взгляд сливаются в почти любовном объятии. Восхищенные взгляды, устремленные на героя, преобразовываются во внешнее излучение, умножающее силу его воли: корнелевское *событие* возникает при их слиянии. Более того, герой в глуби-

не души знает, что его видят именно таким, каким он стремится себя показать, без искажений и уменьшений. Обращенные к нему взгляды служат подтверждением его бытия, всецело принимая и одобряя его. Ни внешняя видимость, ни зрительская субъективность не ставят под сомнение истину, недоразумения всегда благополучно разрешаются. Видимость дает героическому «я» недостающее — в отсутствие чужого взгляда — подтверждение. Ибо «я» достигает полноты бытия лишь *являя* себя. Вселенная ему свидетель, поскольку обретение им самосознания зависит от присутствия свидетеля, перед которым он может предстать.

У Расина взгляд не менее важен, хотя обладает иной ценностью и значимостью. Ему недостает не интенсивности, но полноты: он не в силах помешать своему объекту скрыться. Для Расина акт видения всегда чреват несчастьем. В корнелевском мире ослепленный взгляд переносится по ту сторону трагического: когда корнелевский герой становится предметом всеобщего восхищения, он уже преодолел трагическую раздвоенность и признан своими благородными соперниками и подданными. Напротив, взгляд у Расина выдает недовольство и неблагожелательство. Видеть — действие патетическое, неполное обладание желанным существом. Чужой взгляд несет не славу, а стыд. Когда одержимый страстью расиновский герой являет себя, то это не дает ему ни самоодобрения, ни признания соперников. Чаще всего он стремится скрыться от вселенского взгляда, в котором, как ему кажется, заранее читается осуждение. Но если бы он решился выдержать этот взгляд, то все равно не смог бы вполне ему открыться. За ясностью расиновской речи угадывается теневая психологическая основа, непроницаемая для взгляда: за видимым идет смутно предвидимое, а далее — слепое предчувствие. Эта затененная перспектива есть неотъемлемая часть того ощущения правды, которое дают нам расиновские герои. Они обладают «глубиной», во многом обусловленной отсутствием постоянной и до конца зримой природы; за ней стоит некоторое сочетание избытка и нехватки, благодаря которому герои ускользают от наших взглядов, представляя нам в самом ярком свете зрелище своих судеб.

Французский классический театр, особенно расиновский, почти лишен жестов. Считается, что они уступают место языку, можно добавить — и взгляду. Герои на подмостках не душат друг друга в объятиях и не обмениваются ударами кинжала: они друг на друга смотрят. Расиновские сцены — это *свидания*. Участники драмы беседуют, перебрасываясь

быстрыми взглядами, которые равноценны объятию или ране. Взгляд несет в себе все то, что способны выразить другие жесты, только он идет дальше, проникает глубже, затрагивает живей — он смущает душу.

Таким образом, эстетические ограничения оказываются средством трагической экспрессии. Стилистическая воля, благодаря которой язык превращается в поэтическую речь, возводит мимику и жест до уровня взгляда. Это результат того же преобразования или «сублимации», которая очищает устное слово и делает язык взглядов средоточием знаковой силы тела.

Взгляд вбирает в себя все жесты, подавленные по воле стиля, и представляет их символически, вместе с их напряжением и направленностью. Это, конечно, «одухотворение» выразительного действия, которое отвечает требованиям благопристойности и хороших манер: выражение страсти не нарушает приличий, оно целомудренно и не слишком телесно. Пока в дело не идет кинжал, персонажи противостоят друг другу лишь на расстоянии. Сценическая площадка почти пуста и целиком отдана пространству — замкнутому пространству: жертвы с самого начала в плену у этой в меру величавой, иногда не лишенной барочных излишеств, торжественной декорации (портики, колоннады, шпалеры). В его очерченных пределах возникает ничем не разбавленная пустота, которая существует для того, чтобы ее пронизывали взгляды. И тогда разделяющая героев дистанция позволяет осуществляться жестокости, которая полностью преобразуется во взгляд и поражает душу, отражающуюся во влюбленных или ненавидящих очах. Ибо — наперекор дистанции и отчасти благодаря ей — взгляд предполагает *контакт*. И раз мы приняли идею одухотворения физического жеста, который становится взглядом, то следует согласиться и с обратным, то есть допустить «материализацию» взгляда, отягощенного всеми телесными эффектами, всеми патетическими значениями, которые в него проникли. Эту плотскую тяжесть расиновского взгляда прекрасно передает знаменитый стих:

И пламя тайное ваш взор обременяет¹.

Перед нами уже не ясный и познающий взгляд, но желающий и страдающий. Расиновский взгляд, сначала представший как развоплощение патетического жеста, парадоксальным образом замутнен тяжестью плотского волнения. Разящий блеск, страстное волнение — противоположности здесь сосуществуют, и поэзия обретает себя в этой двойствен-

¹ «Федра» I, 1.

ности, в этом смешении чистого и нечистого. Продолжая стилистический анализ Лео Шпитцера¹, необходимо отметить, что, с одной стороны, глагол «видеть» у Расина нередко предполагает знание или понимание, то есть интеллектуальный — и часто ненадежный — взгляд на человеческие и божественные истины. С другой стороны, он может обозначать неконтролируемый эмоциональный порыв, вожделение, любовную ненасытность которого питает присутствие любимого существа; с этим соседствует мысль о неизбежном несчастье, предчувствие проклятия или наказания, которое повлечет за собой этот страстный *взгляд*. Глагол «видеть» у Расина подразумевает семантическую пульсацию, движение от волнения к ясности, от знания к заблуждению. Это результат глубинного обмена: насилие облегчается и оборачивается взглядом, в то время как рассудочное действие — взгляд — тяжелеет и становится проводником иррациональных сил.

Взгляд несомненно является частью *магии* расиновского текста, которую мы слишком привычно относим за счет музыки слова. Этот глагол «видеть», почти незаметный в силу своей моносиллабической краткости [voïr], направляет взгляд читателя на основной принцип взаимодействия персонажей, которых соединяет не слово, но обмен взглядами. Так устанавливается — не на сцене, а по другую сторону речи, позади вызвавших его к жизни вербальных структур, — некоторое пространство, существующее только во взгляде и для взгляда. Как явствует из расиновских экспозиций и рассказов, драма взглядов предшествует словесной драме: сперва герои видят друг друга, между ними возникает любовь или ненависть, и лишь затем они словесно изъясняют свои чувства. Но все, что они говорят, неизбежно связано со взглядом: они горят желанием «увидеться вновь», возможно им более не суждено «свидеться», они не терпят, когда их оскорбляют «в глаза». Кажется, что слово необходимо для того, чтобы сопровождать и продолжать интенции взгляда, являясь посредником между немотой первого взгляда и безмолвием последнего. В этом промежутке располагаются модуляции расиновского пения. Человек выпевает себя лишь в движении, которое наделяет его возможностью видеть или лишает оной. (Это движение происходит не только в пространстве, но и во времени. Герой *слова* видит и *предвидит*. В Астианаксе Андромаха вновь узрит Гектора, и прошлое станет настоящим. Гофолию во сне преследует видение, в котором ей одновременно являются прошлое — гибель Иезавели, и будущее — собственная смерть.) Таким

¹ Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton University Press, 1949.

образом, могущество взгляда сосредоточено в стихе, и с помощью языка оно создает линию горизонта, в котором растворяется слово. Но в этом и заключается торжество слова: благодаря ему обретает бытие то, что, казалось бы, его исключает, — молчание, пространство, и те аффективные связи, которые в молчании и в пространстве соединяют человеческие существа.

Меж тем поэзия Расина лишена образности. Никакие предметы, формы, цвета не задерживают взгляда. Не пытаясь исследовать мир и едва замечая природу, он ищет только чужие взгляды. Невнимание к предметам объясняется тем, что он исключительно обращен в сторону взгляда-сознания, который он ловит и вопрошает; он жаждет кем-нибудь завладеть и узнать, смотрят ли на него глаза, которые он ищет, или же нет. Поэтому здесь не следует ждать описания внешних деталей: оно было бы частью другого видения, не столь нетерпеливо стремящегося прикоснуться к бытию и душе героев. Расиновский взгляд всегда домогается полноты бытия, самой сути. Некогда нюансировать аспекты и прелести лица: взгляд их уже миновал в погоне за иной, нематериальной добычей.

Итак, почти полное отсутствие образов. Поскольку взгляд способен улавливать только самую суть вещей, он согласен видеть только самую суть мира. Обрисовано несколько стилизованных контуров — кони, леса, берега, паруса. В целом видимая сущность мира совсем проста и сводится к основополагающей оппозиции день/ночь, тень/свет. Почти абстрактная бинарность, где космическая реальность обретает человеческие черты благодаря наложению этических символов. Глубокая ночь несет в себе ужас (сон Гофолии), а дню принадлежит по праву чистота (последние слова Федры). Этический символ выступает как космическое измерение взгляда: свет и тень не только являются необходимой предпосылкой, обуславливающей возможность (или невозможность) зрения, но сами предстают как трансцендентный взгляд или слепота. В предельной ситуации они перестают быть объектами взгляда и обретают собственное зрение. Свет не просто делает зримыми вещи, он и сам — абсолютный Взор. Федра стыдится дня и Солнца, его осуждающего света. Она знает, что принадлежит ночи, то есть находится в поле действия ночного взгляда, исходящего из преисподней.

В одном из писем, относящихся к пребыванию молодого Расина в Юзесе, мы читаем: «Ходил смотреть на потешные огни, устроенные одним моим знакомым... Вокруг меня со всех сторон вспышки ракет высвечивали лица, перед которыми вам было бы столь же трудно устоять, как

и мне»¹. Лица, огнями выхваченные из ночного мрака, по-видимому, любимая тема расиновских мечтаний. Письмо из Юзеса представляет ситуацию, которая станет архетипической для Расина: первый взгляд на человека, чей образ высвечивается на ночном фоне... Но продолжим чтение письма. В нем мы обнаруживаем и второй типический элемент: сколь ни был бы шутив тон рассказа, все равно зрелище осуждается в силу своей запретности и греховности. С ним связано тревожное чувство, по крайней мере, ощущение неуверенности: «Что до меня, то я поостерегся от этого; я даже не мог взглянуть на них без опаски; поскольку меня сопровождал преподобный отец капитула, который мало расположен к веселию...» Вся сцена разворачивается под осуждающим взглядом священника, который следит за глазами Расина (ему не дозволено «без опаски» переглядываться со стоящими рядом женщинами). Нескромный взгляд власти встает между ним и объектами желания и в буквальном смысле лишает его удовольствия видеть: остается лишь чувство стыда за то, что решился поднять глаза. Этот мотив зримого зрителя с удивительным постоянством повторяется в расиновских трагедиях. Практически во всех случаях, когда глаза героев встречаются, над ними, издали или вблизи, господствует взгляд третьего персонажа. В одной из своих трагедий Расин делает местом действия константинопольский сераль: это — идеальная модель мира, где за каждым взглядом всегда следит другой:

Акомат

...влюбленная Роксана

Желала, чтоб пред ней явился брат султана.

Осмин

Но как они спаслись от неотступных глаз,

Во след им, что ни шаг, стремившихся тотчас?²

Конечно, письмо из Юзеса не является свидетельством какого-то поворотного события в биографии Расина. Но нельзя избавиться от ощущения, что поэт непрерывно вспоминает эту сцену, где перед ним вживе предстала тема, пришедшая из сокровенных глубин его воображения: его личный миф. Конечно, Расину было необязательно при свете потешных огней испытать искус и стыд ночного Взгляда — он бы и сам его придумал. И он преобразит потешные огни в трагическое пламя...

Примеры тому многочисленны: Андромахе не забыть глаз Пирра, в которых отражался пожар Трои. Нерон впервые видит Юнию при свете

¹ Письмо от 24 ноября 1661 г.

² «Баязет», I, I. [Перевод Л. Горнунга.]

факелов, когда она «воздела к небесам заплаканные очи». Другой «воспламененной ночью» Береника становится свидетельницей того, как все взоры обращаются к Титу, и именно они убеждают его в невозможности брака с чужеземною царицей. Каждый из этих ночных взглядов по сути является первособытием, вынесенным за пределы действия. Это момент истины, момент зарождения рока. Расиновскому герою прекрасно известно, что все начинается с ночной встречи. Когда он видит эти глаза, его судьба предопределена: ему более не расстаться с их образом.

Конечно, это общее место любовной риторики: страсть возникает с первого — единственного — взгляда. Влюбленный — пленник взгляда. Этот идеал не теряет актуальности и у Расина. Но насколько сложнее здесь магия взгляда! Он должен зародиться в ночи, при свете факелов, блеске оружия и зареве пожаров, — тогда он приобщится к роковым силам, тогда он станет судьбой. Даже если эта сцена не окутана ночным мраком, само событие — первый взгляд — несет в себе элемент священного или святотатственного насилия, поклонения или нарушения запрета. Посреди отданного на разграбление города взгляд победителя падает на пленницу (Андромаху), или же пленница (Эрифилла) поднимает глаза на окровавленного победителя: такими взглядами не должны обмениваться враги; так зарождается любовь, которая заставит позабыть о родине и предать ее. Лучше было бы не видеть: это *запретное* зрелище. По законам сераля Роксана не должна была видеть Баязета; она заслуживает смерти за один только взгляд. Несчастья Федры начинаются с того дня, когда перед ее очами впервые предстал Ипполит: первый же взгляд становится нарушением инцестуального запрета и супружеской изменой:

В Афинах предо мной предстал мой гордый враг.
Я, глядя на него, краснела и бледнела,
То пламень, то озноб мое терзали тело...¹

Взгляд Федры помрачается, в него входит ночь:

Покинули меня и зрение и речь...²

Так взгляд благодаря таящейся в нем разрушительной силе порождает ночь. Ночь перестает быть декорацией, на фоне которой разворачивается действие: она возникает в душе трагического героя. Образ горя-

¹ «Федра», I, 3. [Перевод М. Донского.] Боссюэ: «Не смотрите на то, что привлекает ваш взгляд, помните, что это погубило Давида» («Трактат о вожделинии», глава XXXI).

² «Федра», I, 3. [Перевод М. Донского.]

щих во тьме факелов, с которым мы столкнулись в «Андромaxe», «Британнике» и «Беренике», также переносится, в обращенном виде, во внутреннее пространство. На фоне солнечного дня страсть Федры подобна черному пламени:

Чтоб славу сохранить, хочу я умереть,
Пусть пламя черное навек сокроет твердь¹.

Это сумрачное пламя, эта тень на лице дня — это сама Федра, хотя она и ведет свой род от Солнца, а ее имя в переводе с греческого означает «светлая». Тьма наполняет взгляд Федры, как и видение Гофолии, — чтобы столкнуться с убийственным и очистительным светом.

Расиновскому взгляду свойственна губительная алчность. Он не знает удовлетворения и всегда остается неутоленным. Неслучайно Расин перенял у древних телесную метафору «насытиться столь сладострастным видом». Только насыщение невозможно. Глаза ловят другой взгляд, но даже если им дарован нежданный ответ, все равно этого недостаточно. Надо продолжать смотреть, вновь и вновь поглощать эту обманчивую пищу, гнаться за счастьем, которое никогда не покорится до конца. Влюбленные должны видаться вновь и вновь. Они становятся рабами *повторений*: бесконечного возобновления, хрупких уверений. Их счастье отчасти схоже с бесконечной агонией. Обессиленные, они повинуются страсти, и эта тяжкая усталость исполненного желанием взгляда сама превращается в новое оружие любви.

Мы только что сказали, что расиновский взгляд нацелен на единственную и глубинную сущность. Следует добавить, что ее можно угадывать и к ней стремиться, но достигнуть и обладать ею невозможно. Желанию отказано в том, к чему оно столь страстно стремится, — воссоединении с глубиной чужого взгляда; желание устремляется вслед за добычей, но наталкивается на страдание — собственное страдание, — возрастающее по мере его упорства; и тогда желание превращается в разрушительную ярость. В этот момент перед ним открывается прежде всего собственная потерянности в своей ускользающей глубине, отсутствие какой-либо внутренней опоры. И подобно тому как герой видит других, не соприкасаясь с ними, так же он смотрит на самого себя, себя не постигая. Он знает, что смущен, но не более того. Обращенный на себя, взгляд цепенеет: «Что вижу я?». Вопрос, конечно, остается без ответа. Именно

¹ «Федра», I, 3. Анализ конфликта света и тени см. в статье: Albert Béguin, «Phèdre nocturne», *Labyrinthe*, № 7, 15 avril 1945.

на этом этапе герой сталкивается с самым тяжелым испытанием, с чем-то чудовищным. Однако чудовищно не зрелище, которое открывается взгляду, оно не *перед ним*, а в самом взгляде, в его оцепенении, в этом тщетном вопрошании, когда в распахнутые глаза входит ужас, который ими же порожден (так взгляд Федыры наполняет ночь). Ужас, не имеющий обличия, но иногда преобразующийся в галлюцинацию. Охваченный безумием Орест видит Гермину и устрешен ее «ужасными взорами»: это заключительное видение предстает как обмен взглядами, завершая трагическую историю, которая началась с обмена взглядами между теми же людьми.

Перед тем как обратиться к самому себе, расиновский взгляд тревожно вопрошает чужие души. Любовь и ненависть у Расина равно выражаются в форме вопроса. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить несколько знаменитых сцен. Герои находятся в непрерывном противостоянии и взаимовопрошании: такова их манера искать и ранить друг друга (искать, чтобы ранить). Вопросы часто скрещиваются: ответом становится новый вопрос. Провокация за провокацию. Любимое орудие пресловутой расиновской жестокости — допрос. Герои буквально подвергают друг друга допросу с пристрастием. (В глазах Дандена из «Сутяг» попытка обладает некоторой привлекательностью: «Допрос случилось вам видать до сей поры?». На что Изабелла отвечает: «Чужих страданий вид кто может перенести?». Данден: «Все ж можно в том часок с приятностью провести»¹.)

Допрашивающий взгляд одушевлен двойным намерением: он хочет узнать правду и добиться любовного обладания. Эта двойная направленность воплощается в едином действии — причинить боль. Вызвать слезы на глазах желанного существа — значит познать его и овладеть им. Создается иллюзия, что таким образом можно уловить то, что упорно ускользало. Слезы свидетельствуют о страдании: если жертва не доступна любви, то по крайней мере доступна страданию. Становясь палачом, влюбленный наслаждается своим воздействием на чужой взгляд, который уже не может от него ускользнуть или его игнорировать. Вызванные им слезы доказывают, что он наконец замечен той, в кого влюблен. Так он обретает уверенность, которой не было ранее: но это уверенность в безусловном отказе. В этом, согласно Расину, судьба допрашивающего взгляда: он пытается завладеть человеком, пробиться к источнику его слез; но чем сильнее захватывает добычу исполненный желания взгляд,

¹ «Сутяги», III, 4. [Перевод М. Тумповской.]

тем больше сила отторжения. Он добивается искомого знания, которое, однако, оказывается невыносимым, ибо в нем кристаллизуются все страдания отщепенца, обреченного на горькое одиночество изгнанника. Самая мучительная боль выпадает на долю палача. Когда Нерон видит Юнию, которая «воздела к небесам заплаканные очи», то он страдает не меньше своей жертвы. Он причина этих слез, но взгляд Юнии обращен к небу. Гонителю известна собственная сила, но ему приходится убедиться в ее бесплодности; глаза, омытые слезами, разят в ответ еще сильнее, и попытка оборачивается против Нерона. Обвиняемый этим взглядом, Нерон может только прибегнуть к еще большему насилию, которое в конечном счете становится смертельным. По мере того как ожесточается его любовь, в нем словно по внешней воле рока рождается и растет чудовище. Ибо во взгляде жертвы есть нечто провоцирующее зло: сознательный вызов жестокости, который сам по себе является еще большей жестокостью, намек на тайную радость, что преследователь усугубляет свою вину и, подстрекаемый жертвой, умножает собственные страдания. Нерон должен совершать все более тяжкие преступления, которые неумолимо отдаляют его от желанного ответа. Даже во время бессонницы его преследует образ Юнии в слезах, и потому он стремится умертвить этот взгляд, одолеть этот блеск, которым не может обладать. В этом смысле знаменитой сцены, когда Нерон, смертоносный соглядатай, тайно наблюдает за встречей Юнии и Британика:

Увидишь ты его, а я увижу вас¹.

Это явное проявление садизма, который у Расина всегда связан с ситуацией господствующего взгляда. Под тайным надзором Нерона глаза Юнии не могут ничего сказать Британику. С помощью одного лишь взгляда Нерон умерщвляет обмен взглядами, которым жила их любовь. Он наслаждается этой странной диоптрикой страдания, лучи которого сходятся к его наблюдательному пункту. Невидимый соглядатай держит в своей власти счастье тех, кто вызывает его ревность, и превращает его в отчаяние. Но это отчаяние отражается и настигает его самого. Чем очевиднее вызванное им несчастье, тем больше убеждается Нерон в том, что он не любим. В той точке, где собираются эти лучи его взгляда, отразившись от уже умолкнувшего взгляда жертв, страдание соглядатая достигает своего апогея и разрушает его наслаждение.

¹ «Британик», I, 3. [Перевод Э. Линецкой.] На эту тему см.: Charles Mauron, *L'Inconscient dans la Vie et l'Œuvre de Racine*, Aix-en-Provence, 1957.

Хотя господствующий взгляд обладает жестокой действенностью, эта жестокость свидетельствует о его поражении. Он не может пробиться к желанной сути. Блеск вызванных им слез отражает жестокость с удвоенной силой. И вместо проникновения в чужое сознание и обладания им он познает собственный предел, ту грань, через которую ему не суждено перейти, преодолеть которую ему не поможет ни смерть, ни убийство.

Итак, теперь мы можем уточнить значение двух основных положений, характерных для расиновского человека: видеть и быть видимым. Направленный взгляд несет в себе поражение; человек наталкивается на какое-то темное сопротивление, обнаруживает свое бессилие. Нельзя сказать, что этому взгляду не свойственна ясность, но, в отличие от корнелевской, эта ясность не может стать твердой волей или действенным поступком. Расиновский взгляд никогда не бывает столь ослеплен, чтобы не заметить истины. Однако не быть ослепленным для него еще хуже: истины, открываемые его взглядом, всегда пагубны, исторгаемые им — с большим трудом — признания имеют убийственные последствия. Герои Расина в достаточной мере сохраняют ясность ума, чтобы даже в разрушительных порывах признать свою безусловную слабость. Они знают, что помимо воли вовлечены в движение, которое ведет к неотвратимой гибели. Бесполезная ясность знания, открывающая путь невыносимой смуте. Глубоко проникающий взгляд не препятствует заблуждению, но увеличивает его. Открытие истины никого не спасает: «Я вижу», — говорит Эрифила; но когда она узнает о себе все, это оказывается смертным приговором, и в неистовстве она накладывает на себя руки. Трудно найти более наглядный пример этой конфигурации, которая бесконечно повторяется в трагедиях Расина: преодолев иллюзию или ослепление, оказываешься лицом к лицу с убийственной правдой. Таким образом, движение к знанию совпадает с развитием трагической смуты.

Взгляд, при всей своей властности и насильственности, проникнут слабостью и сознанием слабости. Напротив, быть *объектом взгляда* — значит немедленно оказаться виновным в чужих глазах. Расиновский герой ждал ласкающего взгляда, нежного любовного плена; в действительности же ему открывается собственная вина. Вместо счастья быть увиденным — несчастье быть зримым в грехе. Это относится не только к Нерону или Пирру, которые, стремясь удержать ускользающее, превращаются в палачей: всякий направляемый желанием взгляд изначально предполагает нарушение запрета, несет в себе зерно преступления. Герой осознает это в тот момент, когда встречается с другим взглядом, и уже не

может избежать прегрешения; он в буквальном смысле *фиксируется* на своей вине.

И словно для того, чтобы подчеркнуть идею вины, Расин, поверх трагической схватки героев, вводит еще господствующий взгляд, который направлен на них свыше или издалека. Этой цели служат немногочисленные указания, рассыпанные по тексту: взгляд всей Греции обращен на ее посла Ореста и на царя Пирра («Андромаха»); Рим наблюдает за любовным увлечением Тита («Береника»); Федра знает, что на нее взирает Солнце; а сюжеты религиозных пьес разворачиваются перед божественным оком. Виновность героев каждый раз образуется под взором этого высшего свидетеля, вернее трансцендентного Судии. За обменом взглядами между людьми наблюдает осуждающий и непреклонный взгляд, который выносит им приговор. Стремясь к удовлетворению собственных страстей, они думали, что можно уйти от общества, от Солнца, от Бога, пытались избежать обвиняющего взгляда. Но рано или поздно все они оказываются в его власти. Тем, кого интересует анализ эволюции расиновского театра, стоит задаться вопросом: каким образом этот господствующий и обвиняющий взгляд, который в ранних произведениях принадлежал коллективу (народу, нации), приобретает религиозный характер: в более поздних пьесах над трагическим действием возвышаются и направляют его Бог, Солнце, силы абсолютные и надтрагические. Как бы там ни было, расиновский человек, за исключением тех случаев, когда он избран истолкователем божественного Взгляда (Калхас, Иодай), безжалостно отдан гневу Судии. Иногда этот гнев влечет за собой смертный приговор, но чаще он лишь устанавливает Грех и оставляет человека наедине с ним.

Слабость и грех: таковы постоянно присутствующие и почти сливающиеся значения, которые Расин связывает и с действием смотрящего, и с положением того, на кого смотрят. Единственный не знающий слабости взгляд — взгляд трансцендентного Судии — исходит из до- или сверхтрагического универсума, человеку же не дано выйти за пределы мира трагического — то есть за пределы своей слабости и вины. Ему неоткуда ждать помощи. И если он чувствует на себе господствующий взгляд Судии, то это не исцеляет его, а только увеличивает страдания. Нет покоя ни для того, чьи глаза открыты, ни для того, кто знает, что его видят.

Эта поэтика взгляда — слабости и греховности взгляда — без сомнения, рождается на пересечении греческой трагедии и янсенистской мысли. По крайней мере, расиновская поэтика взгляда находит опору в

идеологии Пор-Рояля и у Еврипида. Христианская трагедия Греха соединяется с античной трагедией Заблуждения; а карающий бог трагедий Еврипида сливается с Богом, под взглядом которого человек неизбежно признает себя грешником.

Но перед нами театр, а не божественное Судилище. Театр, само существование которого скандально, поскольку поэт и зрители присваивают себе господствующий взгляд Судии и сами главенствуют и судят. В этой странной визуальной конструкции, где взгляды нагромождены друг на друга, за поэтом остается последний, рациональный взгляд на иррациональную страсть, исполненный жалости взгляд на безжалостную судьбу. Высшее видение отдано поэзии, из нее все исходит, и к ней все возвращается. Но и в ней сохраняются волнение, неистребимая тоска. Для зрителя трагическое знание оборачивается странным удовольствием осознавать греховность и слабость человека. Последнее свидетельство разящей силы Взгляда: это удовольствие вызывает слезы — теперь уже никому не видимые.

(1954)

Интерпретатор: движение к успеху

В предлагаемой работе мы сначала разберем один эпизод из «Исповеди» Руссо, а затем выскажем некоторые соображения об общей теории интерпретации.

Вчитываясь в конкретный текст, мы одновременно излагаем нашу точку зрения на прочтение и разбор текстов в целом. Толкование текста, которое мы, руководствуясь нашими интересами, поначалу принимаем за цель, превращается, по окончании разбора, в средство для интерпретации и понимания самого нашего интереса к тексту. Иначе говоря, мы утверждаем, что существует неременная связь между интерпретацией предмета и интерпретацией себя, между речью о тексте и основаниями нашей собственной речи.

а) Стиль автобиографии

I. Биография некоего лица, написанная им самим: это определение автобиографии объясняет характер задачи, стоящей перед автором, и устанавливает общие (родовые) условия не определенного литературного жанра, а автобиографического письма в целом. Таких условий два: во-первых, тождество повествователя и героя повествования, а во-вторых, наличие в тексте не описания, а именно *повествования*. Биография — не портрет, а если кому-то угодно считать ее портретом, то в таком случае придется сказать, что это портрет, включающий в себя временную длительность и движение. Рассказ должен покрыть отрезок времени, достаточно длинный для того, чтобы запечатлеть линию целой жизни. Понятно, что сочинитель автобиографии может соблюсти эти условия, и если напишет одну-единственную страницу, и если создаст произведение, насчитывающее несколько томов; он может, как Шатобриан, соединить рассказ о своей жизни с рассказом о событиях, которым он был свидетелем или, по крайней мере, современником: в этом случае он оставит не только автобиографию, но и мемуары; сочинитель автобиографии может, опять-таки как Шатобриан, рассказать, как и когда он работал над ее текстом: в этом случае автобиографии передадутся некоторые свойства дневника. Очевидно, что автобиографиями могут оказаться весьма разные тексты, написанные в самых разных стилях. Поэтому бы-

ло бы неверно говорить о каком-либо одном стиле или одной форме, обязательных для автобиографии. В этом случае более, чем в каком-либо ином, стиль есть дело сугубо индивидуальное. Следует, однако, подчеркнуть, что тот или иной стиль может проявиться в автобиографии лишь при соблюдении условий, указанных выше: стиль — это тот частный способ, посредством которого сочинитель автобиографии соблюдает общие условия, условия этического и «реляционного» характера, а именно создает правдивое повествование о своей жизни; при этом модальность и тон рассказа, его ритм и объем зависят исключительно от воли писателя. Однако, поскольку предмет этого повествования — прошлое самого повествователя, индивидуальные особенности его стиля приобретают особую важность: если повествователь является явным референтом текста, то стиль его повествования выполняет скрытую автореференциальную функцию.

II. Стиль связан с настоящим временем, в котором пишется текст: он зависит от того, как пишущий¹ распоряжается той долей свободы, какую предоставляют ему язык и литературная условность. Таким образом, автореференциальная функция стиля отсылает к моменту написания автобиографии, к актуальному «я». Может показаться, что эта актуальная автореференциальность способна помешать верному и точному изображению прошедших событий. Критики, писавшие о Руссо или о Шатобриане, часто утверждали — вне зависимости от достоверности фактов, изложенных обоими писателями, — что совершенство стиля заставляет усомниться в правдивости рассказа, воздвигает перегородку между правдой прошлого и тем настоящим, в котором это прошлое описывается. Оригинальность стиля всегда предполагает избыточность и, как кажется, искажает смысл передаваемого сообщения... Между тем о прошлом нельзя рассказать иначе, как глядя на него из настоящего: «правда» прошедших дней предстает таковой лишь с точки зрения рассказчика, который, вызывая сегодня в памяти их образ, не может не навязывать им свою форму, свой стиль. Всякая автобиография — пусть даже она ограничивается простым перечислением фактов — есть не что иное, как автоинтерпретация. С одной стороны, стиль указывает на отношения между пишущим и его собственным прошлым, с другой — на то, каким пишущий намерен явить себя остальным людям в будущем.

¹ Мы называем так любого сочинителя автобиографии, независимо от того, является ли он писателем.

III. Недоразумение, которое мы только что упомянули, объясняется в большой степени распространенными представлениями относительно природы и функций стиля. В самом деле, если считать стиль не более чем «формой», добавляемой к «содержанию», то стилистическое совершенство автобиографии не может не вызывать подозрений. «Слишком красиво, чтобы быть правдой», — таков аргумент, который систематически выдвигается против автобиографий. Вдобавок, исходя из каждодневного опыта, мы знаем о постоянно грозящей каждому рассказчику опасности перейти от правды к выдумке. Мало того, что сочинитель автобиографии может лгать; за самой «автобиографической формой» может скрываться более чем вольный романический вымысел: авторы «псевдомемуаров», «псевдоавтобиографических повествований» рассказывают от первого лица истории сугубо вымышленные. За «я» этих повествований не стоит никакого реально существующего, «экзистенциального» лица; это «я», не имеющее референта, обозначает образ, выдуманный автором. Тем не менее отличить «я» художественного текста от «я» «настоящего» автобиографического повествования невозможно. Отсюда нередко делается вывод, что, как бы сочинитель автобиографии или исповеди ни стремился быть искренним, «содержание» рассказа может *улетучиться*, раствориться в вымысле, причем так, что ни один верный признак не укажет на этот переход от одного плана к другому. Оригинальность и совершенство стиля, подчеркивая важность *настоящего времени*, когда производится акт письма, увеличивают, кажется, не столько правдивость воспоминания, сколько произвол рассказчика. Совершенство стиля — это не только и не столько препятствие, преграда, сколько источник искажения и фальсификации.

Все сказанное вытекает из восприятия стиля как «формы» (или одежды, или украшения), прибавленной к «содержанию». Если, однако, мы откажемся от подобной точки зрения и будем рассматривать стиль как *отклонение*, тогда оригинальность автобиографического стиля не только не будет выглядеть в наших глазах подозрительной, но, напротив, превратится в стройную систему индикаторов и симптомов. Избыточность стиля индивидуализирует его: она сообщает ему неповторимость¹. Не случайно само понятие стилистического *отклонения* было выработано в связи с необходимостью исследовать психическое своеобразие писателей². Здесь впору вспомнить (слегка деформировав его смысл) знамени-

¹ Ср.: G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, 1968, p. 7—8.

² Мы, разумеется, имеем в виду концепцию стилистики, развиваемую в ранних работах Лео Шпитцера. Ср.: *Linguistics and Literary History*, New York, 1962, p. 11—14.

тое утверждение Бюффона, и тогда станет ясно, что стиль автобиографии бесспорно правдив — по крайней мере, *актуально* правдив. Как бы сомнительны ни были излагаемые факты, письмо непременно будет содержать в себе «достоверный» образ личности того, кто «взялся за перо».

Здесь нам придется сделать несколько общих замечаний относительно теории стиля. Если стиль — это «форма, прибавленная к содержанию», то он искажает, неточно воспроизводит *прошлую реальность*: «содержание» предшествует «форме», и аналогичным образом история из прошлого, являющаяся предметом повествования, предшествует акту повествования. Напротив, если стиль — это отклонение, то он *точно воспроизводит реальность настоящую*. В этом случае понятие стиля встраивается в систему органических метафор, согласно которой выражение вытекает из опыта *без какой бы то ни было прерывности*, так, как цветок увенчивает стебель, по которому восходят питательные токи; напротив, концепция «формы, прибавленной к содержанию», изначально предполагает прерывность, полностью противоположную органическому росту, — механическую операцию, инструментальное вмешательство в инородный материал. В первом случае речь идет о *руке*, которую приводит в движение внутренняя сила человека, во втором — о *стилете*, об остром клинке. (Разумеется, нужна такая концепция стиля, которая включала бы и стилет, и руку, — концепция стиля как стилета в человеческой руке.)

IV. В статье «Категории времени в системе французского глагола» Эмиль Бенвенист различает *исторический* план сообщения — «повествование о событиях прошлого» и *речь* — «высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом воздействовать на второго»¹. Если в историческом высказывании рассказ о свершившихся фактах ведется, как правило, в *passé simple* — абсолютном прошедшем времени (которое Бенвенист именует «аористом»), то речь в современном французском языке избегает этого времени и, как правило, прибегает к *passé composé* — относительному прошедшему времени, или перфекту. Тем не менее достаточно бросить хотя бы беглый взгляд на недавно созданные автобиографии (Мишеля Лейриса или Жан-Поля Сартра), чтобы убедиться, что в них признаки речи (авторское

¹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 242 [Э. Бенвенист, *Общая лингвистика*, Благовещенск, 1998, с. 271, 276]. Ср.: Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, p. 64; G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 61—69.

высказывание от первого лица) соседствуют с признаками истории (использование аориста). Что это — архаизм? А может быть, в автобиографии мы имеем дело со сложным конгломератом, который следовало бы назвать *речью-историей*? По всей вероятности, рассмотрения заслуживает именно эта гипотеза. Традиционная автобиография располагается между двумя крайностями: рассказом от третьего лица и чистым монологом. Известны и автобиографии, написанные от третьего лица, — «Записки» Цезаря или вторая часть «Мемуаров» Ларошфуко; повествование здесь формально ничем не отличается от исторического; только из постороннего источника можно узнать, что рассказчик и герой рассказа — одно и то же лицо. Обычно такой прием используется для описания целого ряда великих событий, в которых пишущий выступает как одно из главных действующих лиц. Рассказчик (превращающийся в безличного историка) отступает в этом случае на второй план, протагонист изображается объективно, в третьем лице¹, в результате чего основное внимание уделяется *событию*, а на протагониста бросают отблеск те деяния, к которым он причастен. Специфика автобиографического повествования от третьего лица (формы, на первый взгляд, весьма скромной) заключается в том, что здесь за героя, отказывающегося говорить от своего лица, говорят события. Интересы личности защищает здесь «он», обретающий опору в объективности. Полностью противоположным образом обстоит дело в чистом монологе, где основное внимание обращено не на событие, а на личность пишущего. В крайних формах монологического письма (которые, впрочем, применяются уже не столько в автобиографии, сколько в сюжетной лирике) событием становится не что иное, как само развертывание монолога, вне зависимости от излагаемых в нем «фактов», которые отступают на задний план. Здесь происходит процесс, обратный тому, который наблюдается в повествовании от третьего лица: на сей раз «я», играющее исключительную роль, защищает интересы «его», по видимости отсутствующего: безличное событие тайно паразитирует на монологическом «я», обесцвечивает и обезличивает его. Достаточно вспомнить хотя бы некоторые прозаические вещи Самюэля Беккета, чтобы понять, как постоянное употребление первого лица может в конце концов стать тождественным повествованию «от никакого лица».

¹ «Так как в повествовании сам рассказчик не выступает, то третье лицо не противопоставлено там никакому другому; оно есть, по существу, отсутствие лица» (Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 242 [Э. Бенвенист, *указ. соч.*, с. 277]).

V. Разумеется, автобиография — не «регулярный» жанр; тем не менее для ее существования требуются некоторые предпосылки, кажущиеся на первый взгляд сугубо идеологическими (или культурными): представление о том, что личный опыт обладает ценностью и что о нем уместно правдиво рассказывать другим людям¹. Этими предпосылками обосновывается законный статус человеческого «я» в повествовании и оправдывается выбор прошлой жизни рассказчика в качестве предмета рассказа. Больше того, присутствие «я» в качестве постоянного субъекта рассказа оправдывается и утверждается присутствием его коррелята — «ты», к которому этот рассказ обращен и наличием которого мотивирован. Возьмем, например, «Исповедь» блаженного Августина: здесь автор, намереваясь наставить своих читателей, обращается к Богу.

Бог — непосредственный адресат его речи, люди же, напротив, упоминаются здесь в третьем лице; хотя речь обращена не к ним, они становятся ее свидетелями и потому могут извлечь из нее пользу. Таким образом, автобиографический дискурс обретает свою форму благодаря наличию двух практически равноправных адресатов: к одному говорящий обращается напрямую, других косвенно призывает в свидетели. Но, быть может, обращение к Богу в данном случае не более чем риторическая фигура? Нисколько. Богу, разумеется, нет никакой нужды выслушивать рассказ о жизни Августина; ведь он всеведущ и объемлет взором все события жизни любого человека: к нему Августин обращает молитву и благодарность; рассказчик благодарит Бога за ниспосланную благодать, изменившую его судьбу. Августин обращает свой рассказ к Богу только потому, что в руках Бога находилась и вся предыдущая его жизнь: Бог подверг его испытаниям, избавил от заблуждений и с каждым разом все яснее являл ему свою силу. Открыто избирая себе в собеседники Бога, Августин тем самым обрекает себя на необходимость говорить абсолютную *правду*: как можно исказить или скрывать что бы то ни было перед лицом испытующего сердца и внутренности?² Таким образом, содержание речи обеспечено самым высоким поручителем. При подобном адресате та ложь, которой грешат обыкновенные рассказы, исповеди не грозят. Но какова в этом случае роль дополнительного адресата, косвенно упоминаемой человеческой аудитории? Ее предполагаемое присутствие призвано легитимировать само превращение исповеди в *речь*. Ведь рассказ,

¹ О роли автобиографии в истории культуры см.: Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Bern — Frankfurt am Main, 1949—1969, Bd. 1—8.

² [Откровение Иоанна Богослова, 2, 23.]

излагающий события в их временной последовательности одно за другим, необходим не Богу, а читателю-человеку.

Двойная адресация речи, обращенность ее и к Богу, и к человеческой аудитории, делает истину предметом речи, а речь — изложением истины. Бог познает все в одно мгновение, человеческому же уму необходим последовательный и развернутый рассказ о событиях; исповедь соответствует обоим этим адресатам. Учительская миссия сочетается в ней с трансцендентностью конечной цели: слово, обращенное к Богу, должно наставить на путь истинный и ободрить других людей.

Упомянем и еще одно обстоятельство: мотива для написания автобиографии не появилось бы, если бы в прошлой жизни рассказчика не произошло радикального изменения, преобразования — обращения в христианскую веру, вступления в новую жизнь, нисхождения Благодати. Если бы в существовании рассказчика не случилось этой перемены, ему было бы достаточно просто описать себя раз и навсегда и единственным предметом рассказа была бы в этом случае цепь происшествий, внешних по отношению к говорящему: тогда перед нами оказалось бы то, что Бенвенист называет историей, и не было бы даже особой нужды вести рассказ от первого лица. Напротив, внутреннее преобразование личности и образцовый характер этого преобразования создают предпосылки для повествования, где «я» выступает и в качестве субъекта, и в качестве «объекта».

Тут мы сталкиваемся с интересным фактом: прерогативы нынешнего «я» определяются его *несовпадением* с «я» прошлым. Рассказчик повествует не только о том, что случилось с ним в *другое* время, но, главное, о том, как из *другого*, каким он был когда-то, он сделался тем, каков он теперь. Речевой характер повествования обретает здесь новое оправдание, исходящее не от адресата, а от содержания: дело идет о том, чтобы восстановить генезис нынешнего положения дел, моменты, предшествовавшие времени, в которое эта речь ведется. Последовательность прожитых эпизодов образует дорогу, *путь* (подчас извилистый), который приводит к нынешнему состоянию, ко времени повторения и воспоминания.

Таким образом, автобиографический рассказ характеризуется двойным отклонением: он посвящен иному времени и иному состоянию личности. Однако на уровне языка это проявляется только в глагольных временах. Личность постоянно обозначается одинаково — местоимением первого лица, «я». Постоянство это обманчиво, поскольку прежде рассказчик был *не таким*, каков он ныне: но разве может он не узнать себя в том другом, прежнем? Разве может он не взять на себя ответственность

за грехи того, прежнего человека? Сочинитель повествования-исповеди, рассказывающий о происшедших с ним переменах, отрекается от прошлых заблуждений, но не снимает с себя ответственности за них: ведь субъект повествования остается одним и тем же. В постоянстве местоположения выражается постоянство ответственности: «первое лицо» — общий знаменатель нынешних размышлений рассказчика и многочисленных предшествующих его состояний. Перемены в состоянии личности маркируются лишь *глагольными* и *предикативными* элементами; еще более тонкий способ их выражения заключается в контаминации *речи* с *историей*, иначе говоря, с рассказом о первом лице как о третьем, при котором в ход идет *исторический аорист*. Глагол в аористе бросает на первое лицо некоторый отблеск инакости. Добавим, что в XVIII веке почти все еще придерживаются знаменитого «правила двадцати четырех часов»¹ и что рассказ об отдельных событиях давно прошедшего времени непременно требует употребления *passé simple* (которое можно кое-где заменять «историческим» настоящим). Наконец, дистанцирование рассказчика от его грехов, заблуждений, злоключений становится совершенно очевидным благодаря *тону* высказывания: здесь на помощь рассказчику приходят «фигуры» традиционной риторики (и в особенности те, которые Фонтанье называет «фигурами выражения от противного»²: умолчание, ирония и проч.), всякий раз придающие автобиографическому стилю особый колорит.

VI. Возьмем в качестве примера Жан-Жака Руссо.

Уже на самой первой странице «Исповеди» обращает на себя внимание присутствие в тексте воображаемого *адресата*:

...Кто бы вы ни были, — вы, кто волею судеб или моего доверия будут распорядиться этой тетрадью...³

Больше того, уже в третьем абзаце первой книги мы находим упоминание о двойной адресации «Исповеди» (Бог, люди), функцию которой мы постарались определить применительно к сочинению предшественника Руссо — Августина.

¹ Превосходный анализ этой проблемы см. в кн.: Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 247—253.

² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Introduction de Gérard Genette, Paris, 1968, p. 143 sq.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes [O.C.]*, Paris, 1959, t. I, p. 3 (Bibliothèque de la Pléiade).

Пусть трубный глас Страшного суда раздастся когда угодно — я предстану перед Верховным Судией с этой книгой в руках. [...] Я обнажил всю свою душу и показал ее такою, какою ты, Всемогущий, видел ее сам. Собери вокруг меня бесчисленную толпу мне подобных: пусть они слушают мою исповедь, пусть сокрушаются о моих низостях, пусть краснеют за мое ничтожество¹.

Чтобы гарантировать правдивость своих слов, Руссо, как и Августин, призывает в свидетели Господа. Однако, призвав его в самом начале рассказа, он в дальнейшем не обращается к Господу ни одного раза! Зато в тексте неявно, но постоянно заметно присутствие читателя (иногда Руссо затевает с ним воображаемый разговор) — возможного свидетеля, апелляции к которому чаще всего принимают форму безличных или неопределенно-личных конструкций: «Кто-нибудь может подумать, что...», «Можно было бы сказать, что...» Этому воображаемому собеседнику Руссо постоянно вкладывает в уста возражения, сделанные с позиции здравого смысла и общественных условностей². Этому же собеседнику Руссо приписывает подозрения, объектом которых он себя постоянно ощущает. Руссо старается убедить его в абсолютной правдивости своего рассказа, равно как и в неизменной чистоте своих помыслов. Разумеется, то обстоятельство, что Руссо, в отличие от Августина или Терезы Авильской, не сохраняет в тексте прямых обращений к Богу, не может не повлиять на сам статус *правдивости*. Первоначального обращения явно недостаточно: правдив должен быть каждый эпизод, а Руссо ведь не ссылается на Господа в рассказе о каждом эпизоде своей жизни. Некоторые функции, которые в традиционной теологии исполняет Бог, у Руссо отданы *внутреннему чувству, совести*. В этом случае правдивость рассказа удостоверяется внутренним чувством, непосредственностью запечатленной в тексте эмоции. На место обращения к трансцендентному адресату Руссо ставит верное выражение своих чувств; неудивительно поэтому, что он перенимает у Монтеня и латинских мастеров эпистолярного жанра принцип «quidquid in buccam venit»³, придавая ему значение почти онтологическое: непосредственность письма, призванная отразить непосредственность испытываемого автором чувства (старой эмоции, пережитой вновь с прежней силой), служит залогом абсолютной подлинности. Стиль, по словам самого Руссо, приобретает в этой связи особую важность: он не

¹ *Ibid.*, p. 7.

² Ср.: Jacques Voisine, «Le dialogue avec le lecteur dans *Les Confessions*», in *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre. Commémoration et colloque de Paris*, Paris, 1964, p. 23—32.

³ [Говорить], что придет в голову (*лат.*). — *Прим. ред.*

сводится отныне к простому использованию ресурсов языка, к поискам чисто технических эффектов; становясь подчеркнуто «автореференциальным», он претендует на совершенно точное воспроизведение «внутренней» правды автора. Утверждая, что он заново переживает старые чувства, Руссо хочет поставить настоящее время, когда он ведет рассказ, в непосредственную зависимость от «впечатлений» прошлого:

Для того, о чем я должен рассказать, следовало бы изобрести язык столь же новый, сколь нов мой замысел: ибо какой тон, какой стиль могу я избрать, чтобы разобраться в необъятном хаосе чувств, беспрестанно меня волновавших, — чувств столь различных, столь противоречивых, зачастую столь подлых, а порой столь возвышенных. [...] Поэтому касательно стиля, как и касательно вещей, мое решение принято. Я не буду стараться сообщить ему единообразие; буду писать в том стиле, в каком придется, буду, не обинуясь, изменять его в зависимости от перемен моего настроения, буду описывать всякую вещь так, как я ее чувствую, так, как я ее вижу, не заботясь об утонченности, не испытывая стеснения, не боясь пестроты. Отдаваясь воспоминаниям о впечатлениях, пережитых прежде, и чувствам, испытываемым теперь, я буду описывать состояние своей души и во время прошедших событий и в нынешнее время, когда я о них рассказываю: стиль мой, неровный и естественный, то быстрый, то многословный, то рассудительный, то сумасбродный, то серьезный, то веселый, сам станет частью моей истории¹.

VII. Среди тех разнообразных стилей, к которым прибегает Руссо, для наших целей особенно важны и значимы две «тональности»: элегический тон и тон плутовского романа.

Элегический тон (представленный, например, в знаменитых строках, открывающих книгу VI) выражает ощущение утраченного счастья: живя среди горестей и в ожидании еще худших бедствий, писатель ищет утешения в воспоминаниях о счастливых днях своей юности. Жизнь в Шарметтах становится предметом нежных сожалений: в воображении своем Руссо переносится в имение г-жи де Варанс и там вновь наслаждается исчезнувшими радостями. Таким образом он *фиксирует* на бумаге мгновения своей жизни, которые желал бы мысленно переживать сколько и когда угодно. Он убежден, что в реальной жизни такого счастья ему больше не испытать:

Воображение мое, которое в юности постоянно уносило меня вперед, а теперь возвращает назад, вознаграждает меня сладостными воспоминания-

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, 1959, t. I, p. 1153—1154.

ми за навсегда утраченные надежды. В будущем я не вижу больше ничего привлекательного: прельстить меня способны одни лишь воспоминания о прошедшей поре; живые и правдивые, воспоминания эти делают меня счастливым, несмотря на все мои несчастья¹.

Очевидно, что Руссо превозносит прошлое в ущерб настоящему. Время, когда он берется за перо, — время невзгод, а прежнее время, которое Руссо пытается восстановить на бумаге, — потерянный рай.

Напротив, в повествовании плутовского типа «слабым» временем оказывается именно прошлое — время слабостей, заблуждений, скитальчеств, унижений, ухищрений. Обычно плутовское повествование ведется от лица человека, который, достигнув некоторой состоятельности и «респектабельности», обращается к своему полному приключений прошлому и к своему маргинальному происхождению: *тогда* он еще не знал света, он был в нем чужаком и выкручивался как мог, с переменным успехом; он на своей шкуре познал все пороки, все утеснения, все бесстыдство сильных мира сего. Для рассказчика в плутовском повествовании настоящее время — пора наконец заработанного покоя, наконец завоеванного знания, удачной интеграции в общественную систему. Теперь он может посмеяться над тем безвестным бедняком, который слепо поддавался любимым иллюзиям. Поэтому о своем прошлом он будет рассказывать с иронией, снисходительностью, жалостью и даже со смехом. Такой тон нередко требует апелляции к воображаемому адресату, confidentу, которому отводится роль сообщника — невзыскательного и забавляющегося веселыми рассказами о самых гнусных проделках. (Ласарильо с Тормеса, прообраз всех повествователей плутовского типа, обращается к читателю, которого именует просто «*vuestra merced*» — ваша милость — и, шуточно переиначивая августиновскую исповедь, торжественно обещает «не быть святее моих соседей» — *confesando yo no ser mas sancto que mis vecinos...* Что же касается желаний Ласарильо непременно начать *por el principio* — с самого начала, то оно, пожалуй, предвещает методу Жан-Жака. Ибо Ласарильо намеревается также представить собственную личность как можно более полно: *por que se tenga entera noticia de mi persona* — дабы все о моей особе было известно².)

Между тем, если в первых шести книгах «Исповеди» весьма многочисленны чисто плутовские эпизоды, то не редкость там и эпизоды, в ко-

¹ *Ibid.*, p. 226.

² *La Vie de Lazarillo de Tormes*, éd. bilingue, Paris, 1958, p. 88 (Prólogo) [*Плутовской роман*, М., 1975, с. 23—24].

торых элегический и плутовской тон находятся в теснейшем соседстве и сменяют друг друга с поразительной быстротой. Не служит ли порядок, в котором Руссо рассказывает о событиях собственной жизни, отражением важного аспекта его «системы», его философии истории? Согласно концепции Руссо, первобытный человек был невинен и счастлив: по сравнению с этим изначальным блаженством настоящее есть время *упадка* и разложения. Но, с другой стороны, первобытный человек был «тварью», не ведающей «просвещения»: разум его еще не пробудился ото сна; по сравнению с этой изначальной дремучестью настоящее есть время *здорового размышления* и изострившегося ума. Таким образом, прошлое может быть предметом то ностальгии, то иронии; настоящее может переживаться то как состояние упадка (нравственного), то как состояние превосходства (интеллектуального)¹.

б) Обед в Турине

Ирония делает выбор между прошлым и настоящим в пользу настоящего: иронизирующий повествователь не хочет принадлежать своему прошлому. Ностальгия, напротив, выбирает прошлое: ностальгический повествователь не желает оставаться в плену у своего настоящего. Очевидно, что обращение к той или иной из этих двух повествовательных «тональностей» зависит от интерпретации (часто имплицитной), от того, как оценивает повествователь сравнительное достоинство настоящего и прошлого.

Фрагмент из третьей книги «Исповеди» поможет нам прояснить нашу мысль и пойти дальше:

Мадемуазель де Брей была юная особа почти моих лет, прекрасно сложенная, весьма красивая, очень белокожая и очень черноволосая, причем, несмотря на темные волосы, лицо ее имело то кроткое выражение, какое бывает у блондинок и против которого сердце мое ни разу не сумело устоять. Придворное платье, которое так идет юным особам, подчеркивало ее тонкую талию, открывало грудь и плечи, а траур, который в ту пору носили при дворе, лишь оттенял восхитительный цвет ее кожи. Скажут, что слуге замечать подобные вещи не пристало; пожалуй, я был не прав, однако я их замечал, да и не я один. Дворецкий и камердинеры порой произносили на сей счет во время обеда грубости, от которых я жестоко страдал. Впрочем, я не терял рассудка так сильно, чтобы влюбиться всерьез. Я не забывался, знал свое место и не давал воли своим желаниям. Мне нравилось смотреть

¹ См. прежде всего «Рассуждение о происхождении неравенства»; ср. предисловие и комментарий в кн.: Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Pléiade, 1964.

на мадемуазель де Брей, слушать, как она произносит фразы, обличающие острый ум, здравый смысл, благородство; честолюбие мое, ограничивавшееся удовольствием служить ей, не выходило за рамки моих прав. Во время трапез я старался не упустить случая ими воспользоваться. Стоило лакею, стоявшему за ее стулом, отлучиться на мгновение, как я тотчас занимал его место: в другое же время я стоял напротив нее; глядя ей в глаза, я старался угадать, чего она попросит, я подстерегал минуту, когда потребуется сменить ее тарелку. Чего бы я не сделал ради того, чтобы она соблаговолила приказать мне что-либо, взглянуть на меня, сказать мне хоть словечко; но увя. Я, на мою беду, не существовал для нее; она даже не замечала, здесь я или нет. Между тем, когда брат ее, который порой за столом заговаривал со мною, однажды сказал мне нечто неучтливое, я отвечал ему так тонко и так ловко, что мадемуазель де Брей обратила на это внимание и взглянула на меня. Хотя взгляд этот длился одно мгновение, он преисполнил меня восторгом. На следующий день мне представилась возможность еще раз обратиться на себя этот взгляд, и я ею воспользовался. В тот день давали парадный обед, во время которого я впервые в жизни с огромным удивлением увидел дворецкого, прислуживающего со шпагой на боку и в шляпе. По случайности разговор зашел о девизе рода Солар, который вместе с гербом украшал стенной ковер: *Tel fieri qui ne tue pas*. Поскольку жители Пьемонта, как правило, не сильны во французском языке, кто-то из гостей усмотрел в этом девизе орфографическую ошибку и заметил, что в слове «*fieri*» не следовало ставить на конце «*t*».

Старый граф де Гувон уже собирался ответить, но, бросив взгляд на меня, увидел, что я улыбаюсь, хотя и не смею ничего сказать: он приказал мне говорить. Тогда я сказал, что не нахожу «*t*» лишним, что *fieri* — старинное французское слово, которое происходит не от *ferus* — гордый, грозный, но от глагола *ferit* — ударяет, ранит, и, следовательно, девиз, по моему мнению, означает не «кто угрожает, тот не убивает», но «кто бьет, тот не убивает».

Все смотрели на меня и друг на друга, не говоря ни слова. Никто отродясь не видел такого удивления. Но приятнее всего мне было удовлетворение, которое ясно выразилось на лице мадемуазель де Брей. Эта надменная особа соблаговолила бросить на меня второй взгляд, который по меньшей мере не уступал первому; затем она перевела взор на своего деда, казалось, с нетерпением ожидая, когда же он воздаст мне должное, и он в самом деле похвалил меня так искренне и безоговорочно и с таким довольным видом, что все сидевшие за столом поспешили с ним согласиться. Этот миг был коротким, но сладостным во всех отношениях. То было одно из тех чересчур редких мгновений, которые вновь ставят каждого на место, отведенное ему природой, и вознаграждают униженный талант за все обиды судьбы. Несколько минут спустя мадемуазель де Брей, вновь бросив взгляд в мою сторону, попросила меня голосом столь же робким, сколь и любезным, подать ей пить. Понятно, что я не заставил ее ждать, однако, пока я шел к ее стулу, меня охватил такой трепет, что я пролил чересчур полный стакан на тарелку и даже на саму мадемуазель де Брей. Брат ее опромет-

чиво спросил, отчего я так сильно дрожу. Вопрос этот меня вовсе не успокоил, а мадемуазель де Брей покраснела до корней волос.

На том роман и закончился; из чего можно вывести, как из истории с госпожой Базиль и из всех последующих историй моей жизни, что любовь моя никогда не имела счастливого исхода. Тщетно я проводил часы напролет в прихожей госпожи де Брей; дочь ее не обращала на меня никакого внимания. Она входила и выходила, не глядя на меня, а я едва осмеливался взглянуть на нее. Больше того, я был так глуп и неловок, что когда однажды, проходя мимо, она уронила перчатку, я, вместо того чтобы броситься за этой перчаткой, которую я желал бы покрыть поцелуями, не осмелился сойти с места и позволил поднять перчатку толстому дураку лакею, которого я бы охотно уничтожил. Окончательно же я лишился храбрости, когда заметил, что не имею счастья нравиться госпоже де Брей. Она не только ничего мне не приказывала, но и никогда не принимала от меня никаких услуг, а дважды, застав меня в своей прихожей, очень сухо осведомилась, отчего я бездельничаю. Пришлось покинуть эту милую моему сердцу прихожую; вначале меня это огорчало, затем другие происшествия развлекли меня, и вскоре я перестал об этом думать¹.

Эпизод этот по причине своего законченного характера выделяется на общем фоне: кажется, перед нами изложение короткого «романа» (слово, возникающее под пером самого Руссо). Однако изложен этот роман конспективно, и вдобавок с оттенком пародийности: слово «роман» Руссо употребляет иронически, вкладывая в него донкихотовские коннотации. Небрежное «и вскоре я перестал об этом думать» ставит точку, вводит тему забвения, звучит как прощание навсегда. Возможно, что безнадежность, бесплодность робких поползновений Руссо подчеркнута здесь ради того, чтобы увеличить «эффект реальности»². Кроме того, следует заметить, что слова «и вскоре я перестал об этом думать» всецело принадлежат регистру *истории*, как ее определяет Бенвенист; фраза эта относится исключительно к тогдашнему подростку. Что же касается постаревшего сочинителя, ведущего автобиографическую *речь*, он очень живо помнит и мадемуазель де Брей, и туринский обед: он до сих пор о них думает, он хранит в памяти все подробности этого эпизода и признается, что, испытывая романические переживания, плодом которых стала «Новая Элоиза», мысленно к нему возвращался...

Дойдя до туринского эпизода, читатель «Исповеди» уже знает всю предыдущую историю Руссо. Напротив, мадемуазель де Брей появляется

¹ «Исповедь», книга III. — Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, 1959, t. I, p. 94—96.

² Этим замечанием мы обязаны Ролану Барту.

только в этом фрагменте: она царит на слишком коротком участке текста. Мастерство Руссо состоит в том, что с помощью собственной эмоции он делает эту эпизодическую фигуру отчетливо присутствующей.

Туринский эпизод представляет собою последовательность трех состояний, смена которых и превращает его в конспект романа: 1) героев разделяет большое расстояние; 2) расстояние сокращается благодаря «подвигу» Жан-Жака; 3) герои вновь отдаляются друг от друга и расстаются навеки. Пару протагонистов окружают второстепенные фигуры с четко выраженными функциями: дед девушки — помощник, способствующий герою в совершении подвига и поощряющий его; мать девушки — противник, появляющийся в третьей части эпизода для того, чтобы произнести окончательный приговор; брат, время от времени побуждающий Жан-Жака к совершению определенных поступков; наконец, публика — гости, исполняющие роль свидетелей всего происходящего, на манер оперного хора. Вся эта расстановка сил как делением любовной истории на три этапа, так и распределением ролей поразительно напоминает первую часть «Новой Элоизы»: правда, в романе покровительствует герою мать Юлии, а препятствует — отец (ситуация, более соответствующая традиции, согласно которой в роли носителя власти выступает отец); кроме того, Юлию постоянно сопровождает не брат (он умер), а «прелестная кузина». Однако на уровне *функций* у туринского эпизода и «Новой Элоизы» сходств больше, чем различий: и здесь, и там фигурирует социально недоступная героиня, чье внимание и любовь герой должен завоевать; пара старших родственников, занимающих по отношению к герою диаметрально противоположные позиции, причем верх в конце концов одерживает тот, кто настроен враждебно; «спутник», чье вмешательство не оказывает решающего влияния на исход действия, но чьи речи (нередко граничащие с шутством) косвенно провоцируют героя, вынуждают его открыться; наконец, общество, которое — то благожелательно, то с подозрением — наблюдает за героем, за его подвигами, за его недозволенной любовью... В подобных аналогиях нет, по-видимому, ничего удивительного. Три этапа истории с мадемуазель де Брей соответствуют, как мне представляется, аффективному архетипу Руссо, присутствующему во всех созданиях его фантазии; вдобавок система действующих лиц в обоих случаях восходит к структуре мифа о «недоступной принцессе». (Вспомним историю Турандот и роль, которую играют в ней загадки.) Перед нами, по всей вероятности, субъективная интерпретация древней легенды...

В сцене туринского обеда желание, опираясь на острый ум (ответ брату) и глубокие познания (толкование девиза), производит удивительную метаморфозу отношений социальных и аффективных. Оно порождает событие, а вместе с событием — эмоцию, которая мгновенно изменяет мир или, по крайней мере, окрашивает его в новые цвета. Впрочем, метаморфоза оказывается весьма недолговечной: миг «короткий, но сладостный» сладостен именно по причине своей краткости. Этому закону воображение Руссо подчиняется везде и всегда. Он начинает с состояния разлуки и тревоги, стремится успокоить боль, порожденную дистанцией (социальной, любовной), которая отделяет его от объекта желания, восстанавливает присутствие этого объекта и, насладившись в полной мере радостями праздника и прозрачностью сердец, оказывается вынужден тотчас после короткого триумфа все это утратить. Он вновь остается в одиночестве, им вновь овладевает тоска, однако в то же самое время он испытывает горько-сладкое наслаждение, даруемое воспоминаниями и надеждой. Мадемуазель де Брей отдаляется; Жан-Жак, отдавшийся другим помыслам, забывает ее; далее в «Исповеди» он упоминает ее всего один раз — в перечне многих других женских образов на тех ностальгических страницах, где он описывает смутные порывы, охватившие его в Эрмитаже и послужившие толчком для создания великого романа.

Каждый из этапов, которые лишь намечены в туринском эпизоде, получит в романе крайнее и законченное выражение: Юлия отдается, Юлия умирает. Мадемуазель де Брей не идет так далеко. Однако считать роман не более чем «компенсацией» бессмысленно. В романе энергия желания производит метаморфозу, которая гораздо глубже и продолжительнее туринской. Делая причиной окончательной разлуки смерть, романист создает в своем воображении возможность религиозного единения душ, которое отменяет окончательную утрату. В этом смысле туринский эпизод с его иронической концовкой (герой забывает о героине) можно назвать «рассказом воспитания». Для того чтобы создать одну незабываемую Юлию, требуется множество барышень де Брей, по видимости забытых, а затем вновь оживающих в воспоминании.

В «конспекте романа» события сменяют друг друга с большой быстротой: три «этапа» повествовательного сегмента должны занимать как можно меньше времени, но при этом четко отличаться один от другого. На первый взгляд эпизод состоит всего из трех сцен: на фоне каждодневного течения событий (обозначенного глаголами прошедшего времени несовершенного вида) выделяется первая сцена за обедом: ответ брату, описанный без временной привязки, но с помощью глаголов совершенного вида. Вторая сцена происходит во время парадного обеда, в

сходной обстановке и, кажется, почти сливается с предыдущей. Однако эта вторая сцена точнее датирована, ибо нам сообщают, что она произошла *на следующий день* после того, как Жан-Жак остроумно ответил брату мадемуазель де Брей. Завершается она эпизодом со стаканом. Характерно, что в первой редакции этот эпизод происходил на следующий день после филологического триумфа рассказчика, однако в последней редакции Руссо отказывается от этого промедления и пишет, что случай со стаканом воды приключился «несколько минут спустя»; эпизод вновь четко локализован по отношению к предыдущему событию, но теперь счет идет уже не на дни, а на минуты; по мере приближения к кульминации, отмеченной взаимным чувством двух протагонистов, время начинает лететь быстрее. Время как бы собирается в фокусе. Наконец, последняя часть, хотя она и состоит из последовательности различных происшествий, в силу своего местоположения представляется нам в качестве единой сцены в прихожей. Указания на время действия становятся более редкими и неопределенными: слова «однажды», «дважды», конечно, обозначают события, но не проясняют их положения друг по отношению к другу. За триумфом и блаженством наступает упадок.

Как мы видим, эпизод, время действия которого определено наиболее четко, *резкость* которого (в оптическом смысле слова) наиболее велика, — тот самый, где герой достигает наибольшего успеха в своей любви: чем короче временные интервалы, тем ближе герой к апогею своего чувства. В зависимости от эмоционального *crescendo* и *decrescendo* эпизоды то располагаются очень тесно, то отдаляются друг от друга. Сначала интервалы между событиями становятся все четче и короче, и в результате происходит странное сближение трепещущего слуги и краснеющей хозяйки; затем герои снова расходятся, и в то же самое время дистанция между событиями увеличивается и размывается... Ритмом повествования тайно управляет закон желаний.

Заметим также, что все события, из которых состоит конспективный роман, совершаются в одно мгновение или сводятся к одному-единственному взгляду. Мы сразу замечаем это еще в рассказе о неудачных попытках героя: «Стоило лакею, стоявшему за ее стулом, отлучиться *на мгновение*, как я *тотчас* занимал его место [...] я подстерегал *минуту*, когда потребуется сменить ее тарелку...». В дальнейшем Руссо принимается подсчитывать взгляды мадемуазель де Брей: первый — после ответа брату; второй — после похвалы, произнесенной графом де Гувом: «Этот *миг* был коротким, но сладостным во всех отношениях». Основные события занимают не больше мгновения, причем каждое из них связано с мгно-

венно брошенным взглядом. Сходным образом пролитая вода, трепет, краска, заливающая щеки, — все эти нарушения порядка также происходят и переживаются мгновенно. Больше того, даже катастрофический для героя эпизод с неподнятой перчаткой, когда оцепеневший Жан-Жак позволяет опередить себя дураку-лакею, также занимает не более мгновения...

Три четко отграниченных пространства — буфетная, столовая, прихожая — соответствуют трем главным местам, где лакей исполняет свои обязанности. Очевидно, что их чередование соответствует той последовательности эпизодов в сегменте (отдаление, близость, отдаление), в которой, как нам кажется, заключается общий смысл рассказа. Однако к объективному пространству добавляется пространство моральное (или символическое). К этому второму пространству отсылают в разбираемом отрывке прежде всего слова «место» и «вновь ставят на место».

Обратимся к тексту:

1) «Я знал свое место». — Здесь имеется в виду место символическое, *почтительная дистанция*, сохранять которую слуге предписывают социальные законы.

2) «То было одно из тех чересчур редких мгновений, которые вновь ставят каждого на место, отведенное ему природой...» — Перед нами вмешательство автора, в ходе которого на смену истории приходит речь, иначе говоря, тот прием, который классическая риторика именovala «эпифонуменоном», или нравоучительным восклицанием в финале речи. По этой фразе видно, как велики были притязания Жан-Жака. Получается, что вся угодливость, которую он выказывал ради того, чтобы понравиться мадемуазель де Брей, была насилем над его «природой», хотя, если судить по первой редакции, молодой слуга испытывал «к этим радостям своего состояния великую склонность» — склонность слегка извращенную. Выражение «вновь ставят на место» (указывающее на возвращение, восстановление) имеет совсем иной смысл, нежели слово «место» в первом случае. На сей раз речь идет о *природном* порядке (прямо названном), а не о порядке социальном, которому Руссо, как казалось только что, был готов полностью покориться, заняв «свое» место, то есть играя подчиненную роль и пользуясь смехотворными «правами». Пара «место — вновь ставят на место» и разница между двумя значениями слова «место» связаны в символическом плане с переворотом, революцией, переходом от выключенности из группы ко включенности в нее, от периферии к центру. Прежде Руссо оставался незаметным, теперь на

него обратили внимание. Прежде он почтительно держался за спинами обедающих, теперь он стал господином своих господ, героем, которому возносят хвалы. На короткое время отношения между «я» и другими меняются на противоположные; эмоция, которая, как мы уже видели, оказывается столь же неожиданной, сколь и краткой, выражается в аффективно-моральном переживании пространства: индивид, прежде занимавший позицию *вдали от центра*, теперь *возвращается в центр*.

На ту же перемену указывает — быть может, на первый взгляд не столь очевидно (потому что на сей раз само слово не меняет смысла) — повторное упоминание «удивления» во фразах с противоположным содержанием:

1) «Я с огромным удивлением увидел дворецкого, прислуживающего со шпагой на боку...»

2) «Никто отродясь не видел такого удивления».

Как мы видим, удивление перешло из одного лагеря в другой. В первой из приведенных фраз удивление Жан-Жака вызывают торжественные церемонии аристократического общества: он реагирует на них, как простодушный чужак на новый, незнакомый мир. Напротив, во второй фразе удивление вызывает сам Руссо. Благодаря метонимии, выделяющей существительное «удивление», и гиперболическому отрицанию, которое усиливает его значение, существительное это, обозначающее коллективную реакцию, оказывается единственным дополнением глагола («Никто не видел») и занимает, можно сказать, все пространство целиком...

Есть и еще одна пара одинаковых слов, употребленных в противоположных значениях, на которую следует обратить внимание. Слова эти стоят очень близко друг к другу, так что перемена значения приобретает здесь особенно важную роль, тем более что речь идет о переходе от молчания к говорению. В двух соседних фразах мы читаем: «...хотя и не смею ничего сказать [...]. Тогда я сказал».

В той части «романа», завершением которой является миг общего волнения обоих протагонистов, эта перемена занимает центральное место. Что же касается всех прочих оппозиций, которые мы разобрали выше, они располагаются симметрично по обе стороны от этого кульминационного пункта — мгновения, когда герой, прежде непризнанный, в соответствии со структурой мифа, лежащего в основе всего фрагмента, заявляет о себе героическим поступком. После этой кульминации роль людей, которые ничего не говорят, переходит к знатым господам, сидящим за столом: «Все смотрели на меня и друг на друга, *не говоря ни слова*».

- я знал свое место
- я подстерегал *минуту*, когда потребуется сменить ее тарелку...
- я с огромным удивлением увидел
- хотя и не смею ничего *сказать*
- Тогда я *сказал*...
- Все смотрели друг на друга и на меня, *не говоря ни слова*
- Никто отродясь не видел такого удивления
- Этот миг был коротким, но сладостным
- ...одно из тех [...] мгновений, которые *вновь ставят каждого на место, отведенное ему природой*

Перед нами система повторов, призванная подчеркнуть трансформацию, качественный сдвиг, мену ролей.

Разумеется, не все повторы в этом тексте играют такую роль. Да и вообще сам разбираемый эпизод не вносит в судьбу Руссо никакой радикальной перемены: настоящему освобождению от унижительной зависимости будут способствовать только бегство из Турина и возвращение к госпоже де Варанс. Именно поэтому по всем трем абзацам этого фрагмента рассыпаны слова, связанные с пребыванием в *услужении* (которое и составляет его главную тему), — с одной стороны, такие слова, как «служить», «прислуживающий» и проч., с другой — глаголы «приказывать», «спрашивать», «просить». Если мы взглянем на кульминационную точку рассказа, то убедимся, что ее главным стержнем является фраза: «он *приказал* мне говорить». Непризнанный слуга берет слово и зарабатывает недолговременную славу *по приказу*. Для него говорить — как раз и значит установить новый порядок вещей; однако приказ графа одновременно сохраняет в силе старый порядок — субординацию.

Слуга становится объектом восхищенного удивления своих господ. На время социальные различия стираются; верх перестает отличаться от низа: значение имеет лишь «талант». Здесь следует напомнить чрезвычайно существенные мысли Эриха Ауэрбаха¹ о соотношении между иерархией стилей и социальной иерархией. Исходя из «содержания», мы должны были бы ожидать сочетания в разбираемом фрагменте *высокого* и *низкого* стилей. На самом же деле мы встречаем в нем соседство и даже смесь двух то-

¹ См.: Erich Auerbach, *Mimesis*, Traduction française de Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

нов: один из них — стиль сентиментального романа, восходящий к благородному романному стилю д'Юрфе, Мадлен де Скюдери и Ла Кальпренеда; другой — стиль плутовского романа, ведущий свое происхождение непосредственно от Лесажа. Две первые фразы с их плавным музыкальным ритмом могли бы (если бы не кое-какие детали) принадлежать сентиментальному роману. Другие приметы благородного романического стиля разбросаны по всему фрагменту: это особое внимание, уделяемое глазам и взору; гиперболические описания любви с первого взгляда; красноречиво-патетические пассажи относительно «обид судьбы», фетишизм перчатки, которую герой желал бы «покрыть поцелуями». Ту же романическую тональность мы узнаем в пассивных оборотах, которые призваны выразить роковой характер чувства, охватившего героя (такие формы очень часто встречаются у Прево): «...против которого сердце мое ни разу не сумело устоять»; «...он преисполнил меня восторгом»; «...меня охватил такой трепет...»

Однако тут же в текст вторгаются «вульгарные» предметы и персонажи — стул, тарелка, которую следует заменить, стакан, компания грубиянов-лакеев, — которые своей пошлой реальностью возвращают упоенного прелестями благородной девицы рассказчика в его униженное положение. Разумеется, не случайно, что сразу за соблазнительным поясным портретом героини следует упоминание сквернословящих лакеев. Таким образом обозначаются крайние позиции: недоступная кроткая красавица и бесстыдная челядь. Добавим также, что романической ритмике противостоят, создавая выразительный контраст, короткие слова в конце фраз: «...и не я один», «...всерьез». Эти резкие, стремительные концовки чаще всего служат *отоплению* рассказа, но в то же самое время они, так же как и бессюзное соположение коротких предложений (асиндетон), оживляют его.

Впрочем, в разбираемом фрагменте поражает не только контраст между романической возвышенностью и пошлостью, но также их слияние и смешение, подчас порождающие двусмысленности. Разумеется, и авторам самых традиционных плутовских романов случается ради привлечения читательского сочувствия прибегать к выражениям «чувствительным». Придаточное предложение «от которых я жестоко страдал» — клише, которое вполне могло бы встретиться нам и у Лесажа, и в «Кливленде»¹. Куда более поразительно употребление глагола «служить» в рыцарском смысле, хотя речь идет всего-навсего о *прислуживании за столом*. В нескольких местах Руссо забавно обыгрывает эту двойственность. Сочинитель героического романа XVII века вполне мог бы вложить в уста воздыхателя фразу

¹ «История господина Кливленда...» (1732—1739), роман аббата Прево. — *Прим. ред.*

вроде: «Чего бы я не сделал ради того, чтобы она соблаговолила приказать мне что-либо, взглянуть на меня, сказать мне хоть словечко...». Однако речь-то идет всего-навсего о том, чтобы переменить тарелку! Добавим, что гиперболизация, столь тесно связанная с возвышенными сентиментальными порывами, несколько раз на протяжении разбираемого отрывка касается слов самого обычного языка. Среди наречий и обстоятельств образа действия, которые переполняют текст и придают ему более чувствительный характер, много разговорных фразеологизмов, которые были бы вполне уместны в комедии: «Никто *отродясь* не видел...», «...покраснела *до корней волос*». На мой взгляд, именно в таких выражениях (ибо они представляют собою гиперболы, знаки чрезмерности) возвышенный романический стиль сливается со стилем «низким». (Напомним, что многие современники Руссо, в том числе Бюффон, критиковали его за чересчур *заурядный* характер его стиля¹.)

Мы связали оппозицию благородного романического стиля и «плутовского реализма» с социальным смыслом этого фрагмента; теперь, пожалуй, следует попытаться связать ее с отношением повествователя к своему прошлому, а для этого необходимо вернуться к тому, что мы говорили об элегическом и ироническом взгляде на прошлое.

Здесь, как и раньше, мы будем исходить из деталей; рассмотрим, например, две фразы, в которых Руссо рисует физический портрет мадемуазель де Брей. Ряд прилагательных, перед каждым из которых стоит наречие, удлинняет обычное предложение с глаголами несовершенного вида; фразу внезапно расширяют короткий уступительный оборот («несмотря на темные волосы»), второе предложение, вводимое союзом «причем», и придаточное предложение с глаголом совершенного вида (*passé composé*): «...против которого сердце мое ни разу не сумело устоять». На фоне предыдущих глаголов несовершенного вида этот совершенный вид значит очень много; он относится к временному отрезку гораздо большей протяженности: и до, и после обеда в Турине; он указывает на чувство, которому повествователь остается верен всегда. Это *passé composé* принадлежит не к регистру *истории*, но к регистру *речи*; оно, если можно так выразиться, пришвартовано к настоящему времени, к тому позднему моменту, когда автор рассказывает свою историю. Таким образом письмо превращает вспоминаемое в квазинастоящее, заполняет времен-

¹ См. слова Бюффона, приведенные Эро де Сешелем в «Путешествии в Монбар»: «Руссо соединяет в себе все недостатки дурного воспитания...» (Hérault de Séchelles, *Œuvres littéraires*, publiées par Emile Dard, Paris, 1907, p. 41).

нью дистанцию с помощью дейктического указания («то выражение») на постоянное, до сих пор живое чувство, которое вызывают у Руссо блондинки с «кротким выражением лица». Тем самым конкретная мадемуазель де Брей (ложная брюнетка, девица «очень белокожая и очень черноволосая») по воле эротической памяти причисляется к целому сонму *блондинок*, которым отдает предпочтение Жан-Жак. Она становится старшей сестрой Юлии д'Этанж — настоящей блондинки, над вымышленным образом которой время не властно. Можно сказать, что фигура мадемуазель де Брей, которая в начале фразы кажется принадлежащей прошлому, в конце превращается в данность, связанную с вневременным чувством: «размножившись», она приблизилась к Руссо или, если угодно, Руссо приблизился к ней. Нас не удивит, что следующая фраза звучит более четко и что в ней более слышны эротические мотивы: текст своей работой предоставил любовному вожделению *объект*. В том и заключается действительность элегического стиля, что он, как по волшебству, возвращает присутствие былых возлюбленных. Однако возвращение это мнимое: иллюзия близости длится не более мгновения. Так происходит и в нашем тексте. Не успел рассказчик вызвать любезную тень, как тотчас раздается грозный окрик — возражение, приписанное Жан-Жаком неопределенному собеседнику, чьими устами говорит этико-социальная *норма*: «Скажут, что слуге замечать подобные вещи не пристало». Предугаданное и предвосхищенное таким образом внешнее вмешательство напоминает о социальном табу, запрещающем слуге вожделеть к знатной девице. Жан-Жака призывают к порядку с позиций самого непреклонного конформизма, согласно которому человека из низшего сословия отделяет от господ бездонная пропасть. Глагол будущего времени, слова воображаемого собеседника грубо разрывают и прерывают воображаемую близость; она разрушается самым жестоким образом: социальная дистанция восстанавливается одновременно с дистанцией временной. Главное же заключается в том, что восстанавливается дистанция между рассказчиком и тем, кем он был прежде: прежний Жан-Жак перестает быть «я» и превращается в *слугу*. Это видение себя как другого, эта самообъективация посредством воображаемого чужого взгляда — одно из основных орудий иронии: говорящий перестает воспринимать себя как единое, равное самому себе существо; он смотрит на себя со стороны. Вдобавок трудно не заметить, что оба — и возмущенный собеседник, и писатель, признающий: «пожалуй, я был не прав», — на мгновение ставят себя выше жалкого слуги, предающегося несбыточным мечтаниям, в результате чего положительной оценки удостоивается не *прошлое*, а *настоящее* — то настоящее, в котором ведется рассказ и в котором писатель, обладаю-

щий знанием, опытом, славой, со снисходительной улыбкой вспоминает свое невежество, свои дурачества, свою робость. Таким образом, на протяжении кратчайшего отрывка текста прошлое предстает то как эпоха потерянного блаженства, то как время унижительной зависимости; рассказчик посредством страстного созерцания вновь обретает мадемуазель де Брей и тотчас теряет ее из-за анонимного («скажут») окрика, который указывает влюбленному на преграду, отделяющую его от предмета любви, и отнимает у него все, включая право смотреть на этот предмет. Однако, отвечая возмущенному собеседнику, Руссо соглашается с его замечаниями на словах лишь ради того, чтобы тотчас возразить ему делом. Портрет мадемуазель де Брей, нарисованный Руссо, есть проявление дерзкого любопытства, наглой трансгрессии, нарушения правил. Мы знаем теперь, что, в принципе признавая запрет, Руссо тем не менее не лишал себя удовольствия любоваться мадемуазель де Брей и делал это тайком. С неменьшим удовольствием рассказчик подчеркивает, что шел на этот обман неоднократно, тем самым бросая вызов обществу: «однако я их замечал». Начиная с этого момента Руссо будет с одинаковым мастерством использовать оба регистра: и иронию, и ностальгию. Это умение быстро менять аффективные регистры — объективно один из аспектов того, что критик, оперирующий только «впечатлениями», назвал бы блистательным вдохновением, пронизывающим весь этот маленький роман; точнее говоря, это признак свободы рассказчика: он то погружается в прошлое, с которым хотел бы слиться, но от которого, однако же, отделен всей своей горестной и славной судьбой, то удаляется от него. Пожилой человек, сочиняющий «Исповедь», знает, что литературный успех дал ему свободу и завел его гораздо дальше, чем мог мечтать юный слуга в доме Соларов. Поэтому тон рассказа отличается величайшей веселостью: Руссо прекрасно сознает, что дальнейшие победы в полной мере вознаградили его за прежние унижения; больше того: он может позволить себе посмеяться над теми милостями, какими могли бы одарить его прежние господа. В самом лучшем случае он сделался бы личным секретарем, тайным агентом, фактотумом главы благородного семейства, замешанного в «аферы» пьемонтского двора. Теперь он может думать о такой карьере с улыбкой. Она не дала бы ему возможности ни распространить на весь мир свою мысль, ни развить задатки своей удивительной личности. Человек несчастливый, но абсолютно независимый рассказывает о своей юности — счастливой, но скованной социальными узами.

Таков важнейший факт, демонстрируемый нам этим фрагментом. То элегическое, то ироническое отношение к прошлому, свободная игра ре-

гистрами: от сентиментально-романического до плутовского — таково достояние писателя, который в совершенстве владеет возможностями, предоставляемыми литературой, который располагает средствами, позволяющими ему сказать *все*, причем сказать по-своему. Он дерзнул потребовать права не умалчивать ни об одном из движений своего «сердца», и он это право завоевал (хотя в момент работы над «Исповедью» принужден ничего не публиковать во Франции). А каково положение Жан-Жака в начале маленького «романа»? Он обречен на молчание — можно сказать, на молчание в квадрате. Мы только что слышали запрет, исходящий «свыше» («Скажут, что слуге замечать подобные вещи не пристало»), однако и слуги выражают свое вожделение в таких словах и таком тоне, который Руссо не смеет разделить. Устами лакеев говорит желание раба; Руссо сообщает, что они «произносили на сей счет во время обеда грубости, от которых я жестоко страдал». Он отвергает язык подлой челяди, он отказывается смотреть на мадемуазель де Брей «взглядом пролетария» и осквернять ее недоступную красоту своими речами. Грубая болтовня не только не заполняет пропасти, разделяющей сословия, но, напротив, углубляет ее; хотя выглядит эта болтовня как непочтительная вольность, в действительности она принижает самого говорящего, подтверждает его неполноценность. Таким образом, Руссо в полном одиночестве. Он не может общаться ни с теми, кто стоит ниже его на социальной лестнице, ни с теми, кто стоит выше. Поэтому исходное положение Руссо — положение вдвойне «чужого»: он чужд аристократическому миру, который его не признает (ведь в конце концов Жан-Жак не более чем слуга); не принадлежит он и к миру слуг (ведь «талант» и сердце ставят его выше того состояния, в каком он принужден пребывать). Эта двойная отверженность обернется впоследствии двойною властью. Именно поэтому Руссо будет прибегать и к аристократическому языку (не скрывая при этом своих буржуазных корней), и к языку низкому (будучи уверен, что благородство чувств позволит ему не запачкаться). Однако это произойдет позже; пока же, в Турине, Руссо лишен голоса сразу по двум причинам: он не *может* говорить ни с ровней, ни с господами, он обречен на молчание. Заговорить он вправе лишь по приказу: в этом случае он исполняет *обязанность*, ничем не отличающуюся от прочих обязанностей слуги. Дважды на протяжении анализируемого фрагмента — отвечая брату мадемуазель де Брей и толкуя девиз — он начинает говорить, потому что этого от него требуют, и в обоих случаях одерживает победу. Получается, что в высшей степени *свободная* речь автобиографического повествования посвящена в данном случае эпохе

ученичества, неловкости и *переходу* от вынужденного молчания к торжествующей речи — рождению и первому проявлению того *умения отвечать и интерпретировать*, которое прославит имя Жан-Жака. В пору работы над «Исповедью» ее автор ощущает себя особой достаточно значительной, чтобы спасать от забвения малейшие детали своей жизни: ему приятно вспоминать о времени, когда он был лицом совсем ничтожным, но вспоминает он об этом в связи со своим первым успехом — предвестием будущей писательской славы. Таким образом, в туринском обеде, каким Руссо его изображает, можно увидеть символическое предвестие отношений писателя и публики (покорение, завоевание). В нем можно увидеть прототип всех музыкальных и литературных успехов, какими Руссо *отличится* впоследствии. Да и могло ли быть иначе: ведь Руссо описывает этот эпизод своей юности в ту пору, когда владение литературным мастерством уже принесло ему славу, власть и опыт. Вся *будущность* писателя бросает отблеск на обед в Турине. Текст, который мы читаем, *формой* своей выдает в авторе превосходное владение словом; *тема* же его (или «содержание») — рассказ о первых шагах в жизни, о том, как герой, дважды удачно взяв слово, завоевывает право говорить. Пожалуй, мы вправе сделать вывод, что здесь перед нами упрощенная и одновременно драматизированная схема, по которой построена вся «Исповедь». Человек свободный, причем освободившийся благодаря писательству, рассказывает нам — ироническим тоном, какой и подобает завоевавшему свободу, — о том, как началось его освобождение от рабства. Непринужденно общаясь с читателем, он рассказывает о ситуации, когда общение было невозможно, и воскрешает сцену, в ходе которой он нарушил чары вынужденного молчания. Тексту — безупречной словесной ткани — «претекстом» служит желание, колеблющееся между дословесным и едва намечающимся словесным уровнем общения.

Повествователь, который умиленно излагает историю этого короткого неудачного романа, — прославленный автор «Новой Элоизы». Успех большого романа позволяет рассказать о давней неудаче и превратить этот рассказ в маленький иронический шедевр. Таким образом освещается его жизнь рассказчика, предшествующая началу литературной карьеры; мы видим, как неполнота, незавершенность пережитого некогда чувства подготовили славное завершение романного вымысла. «Утраченное время» восстановлено. Отныне ничто не может помешать Жан-Жаку заново воспроизвести историю своих молодых лет и любовных увлечений в зрелых произведениях.

Разумеется, во время работы над «Исповедью» Руссо дистанцируется

от великих философских и романических текстов, им сочиненных; он изо всех сил противится той участи чужака (чужака на новом этапе), на которую обрекли его смелые поступки и литературные удачи. Он отрекается не от своих идей, не от своих принципов, но от славы, которая превратила его в объект гонений. Вспомнить о *темных* годах, когда он был никому не известен и когда ему приходилось хранить вынужденное молчание, — значит вернуть себе *светлый* рай. Таков парадокс ностальгии. Если ты однажды завоевал ту двусмысленную власть, какую дает литература, отказаться от нее нелегко. Именно в конце жизни, когда Руссо захотел отвернуться от литературы, он открыл ее новое, современное качество, а именно противоречие, которым она чревата: она рассказывает о невинности красноречивым языком, а это — средство, таящее в себе зло. Достигнув славы, но утратив счастье, Руссо с помощью искусства, которое он и винит в своих несчастьях, рисует чарующую картину юности, протекавшей в блаженстве и безвестности: в ту пору чувство еще не нашло себе выражения в литературном слове. Повествовательные чары нечисты постольку, поскольку они *слишком* успешны: Руссо описывает несовершенный опыт своей юности в совершенном тексте, выдающем, быть может, излишнюю заботу о совершенстве. Ощущение неловкости от чтения «Исповеди», часто объясняемое сомнительными чувствами, в которых Руссо осмеливается признаваться, на самом деле проистекает из этого непрочного соединения двух разных состояний: Руссо отстаивает и право свободно рефлексировать, и право быть невинным. Рассказчик употребляет все свое мастерство и всю свою прозорливость для изображения такого блаженного состояния, при котором неловкий юный герой переживает всю полноту чувства, но еще не может найти ему выражение.

В тексте анализируемого фрагмента писательское мастерство особенно поразительно в тех фразах, где «она» и «я», мадемуазель де Брей и Руссо как бы сочетаются узами синтаксиса. Даже описывая ситуации, в которой герой и героиня социально и сексуально разлучены, удалены друг от друга, Руссо с удовольствием помещает некогда столь недоступную юную особу поближе к себе. Ему приятно *говорить о разлуке* с помощью параллелей, сопоставлений, дополнений. «*Мадемуазель де Брей была юная особа почти моих лет...*» В ткани текста слова, обозначающие двух юных героев, переплетаются, становясь то *подлежащим*, то *прямым дополнением* связывающих их переходных глаголов. Неважно, имеют ли эти глаголы положительный или отрицательный смысл. Само положение во фразе устанавливает отношение между двумя субъектами. Разумеется, во всяком литературном тексте неизбежно происходит *утрата объекта* и его

замена (я не говорю: его репрезентация) словом. Во фрагменте же, который мы разбираем, утрата удваивается: ведь речь идет разом и о безвозвратно ушедшем времени, и о зародившейся, но ничем не завершившейся любви: тем эффектнее выглядят действия писателя, который, рассказывая об утрате, ставит рядом словесные обозначения двух людей, которым не суждено было соединиться. Как мы видим, «компенсация» совершается благодаря свободной игре *словесного знака*, заменяющего ускользнувшую добычу. Так, в своем рассказе Руссо может судить мадемуазель де Брей, оценивать ее с одобрительной снисходительностью, уместной скорее в устах педагога-демиурга из «Эмиля»: «Мне нравилось смотреть на мадемуазель де Брей, слушать, как она произносит фразы, отличающие острый ум, здравый смысл, благородство».

Поначалу перед нами полное отсутствие взаимности. Руссо чувствителен к чарам мадемуазель де Брей; что же до нее, то, как бы он ни старался, она его не замечает. Руссо дважды, причем один раз в отрицательной форме, употребляет глагол «замечать» — кажется, исключительно для того, чтобы подчеркнуть эту абсолютную противоположность: «...однако я их *замечал*»; «...она даже *не замечала*, здесь я или нет».

То же касается и зрительных впечатлений. Взгляд, в действительности бросаемый героем на героиню («Мне нравилось *смотреть* на мадемуазель де Брей...»), противопоставлен взгляду несостоявшемуся: «Чего бы я не сделал ради того, чтобы она соблаговолила приказать мне что-либо, *взглянуть* на меня...»

Дело в том, что между изначальной ситуацией, где Жан-Жак выступает в роли существа неговорящего и невидимого, и ситуацией, в которой он обретает дар речи и признание, располагается этап дословесной речи. Мы узнаем в нем те стадии, которые Руссо выделяет во втором «Рассуждении» и в «Опыте о происхождении языков». Язык жестов, язык действия переносится из первобытного мира в неестественный мир культуры. Пять предложений примерно одинаковой длины рисуют исполненную усердия пантомиму:

Стоило лакею, стоявшему за ее стулом, отлучиться на мгновение,
как я тотчас занимал его место;
в другое же время я стоял напротив нее;
глядя ей в глаза, я старался угадать, чего она попросит,
я подстерегал минуту, когда потребуется сменить ее тарелку.

Однако никакого ответа ни на свои старания, ни на свои взгляды Руссо не получает. За описанием порыва: «чего бы я не сделал...» следует су-

хой, короткий приговор «но увы», подобный опустившейся решетке. Возделенное существо отказывает во взаимности; предметы домашней утвари — стулья, тарелка — замещают возлюбленную. Желание, о котором повествует этот фрагмент, кажется, поневоле принимает на время форму мазохистскую и фетишистскую: герой получает удовольствие от прислуживания возлюбленной, от бессловесного созерцания вещей, до которых она дотрагивалась. О том, чтобы мадемуазель де Брей *сознательно* обратила на него внимание, он даже не мечтает. По словам «глядя ей в глаза» можно подумать, что герой описывает нескромную попытку установить интимный контакт с предметом своей страсти, однако продолжение фразы: «я старался угадать, чего она попросит» — возвращает нас в вещный регистр.

В двух следующих предложениях констатация не-взаимности становится особенно красноречивой; тем не менее синтаксис и здесь чудесным образом сближает слово «я», обозначающее Руссо, со словом «она», обозначающим мадемуазель де Брей. Для Руссо рассказать о расставании — значит вплести расстающихся в единый узор. В самом деле, личные местоимения в данном случае образуют нечто вроде хиазма:

*Я, на мою беду, не существовал для нее;
она даже не замечала, здесь я или нет.*

Точно так же построена и сцена в прихожей, обрекающая героев на окончательную разлуку:

*Она входила и выходила, не глядя на меня,
а я едва осмеливался взглянуть на нее.*

Эпизод с ответом брату героини знаменует начало более сложных взаимоотношений: Жан-Жак впервые подает голос, после чего мадемуазель де Брей впервые бросает на него взгляд. Брат героини провоцирует Жан-Жака и тем косвенно разрешает ему высказаться; Жан-Жак блестяще использует эту возможность. («Тонкий и ловкий» ответ — важнейшее проявление острого ума, весьма ценимого в «учтивом» обществе XVIII столетия; те же эпитеты могут быть применены и к частям тела: талии, рукам и ногам). Герой обращался не напрямую к мадемуазель де Брей, однако, отличившись у нее на глазах, он удостоился ее взгляда. Отношения остаются асимметрическими, настоящей взаимности по-прежнему нет: мадемуазель де Брей не может и не хочет произнести что бы то ни было в ответ на слова, формально обращенные не к ней (хотя по сути именно ей и предназначенные). Это можно описать так: герой, адресат оскорбительного высказывания, становится адресантом удачной репли-

ки, и та, отражаясь от автора первого высказывания, косвенно обращается также и к основному свидетелю, который, однако, дает свой ответ в дословесной форме. Момент чрезвычайно важный, ибо именно здесь мадемуазель де Брей, прежде не смотревшая на героя и не подававшая ему никаких знаков, смотрит в его сторону, что *можно* интерпретировать как знак. Конечно, этот первый знак не так ясен, как слова, что делает его разом и волнующим, и недостаточным: он поистине может означать все, что угодно.

Первые слова, произнесенные Руссо, обладают, как сразу становится очевидно, способностью *удваивать адресата*. Ответ, явно обращенный к первому собеседнику, ищет и находит заинтересованного адресата в совершенно другом человеке. Это удвоение адресата сообщает ответу Руссо двойной смысл, социальный и эротический. Отвечая брату, Руссо выступает в роли остроумного слуги, воздающего по заслугам бесцеремонному хозяину; привлекая внимание сестры, он удостоивается ее взгляда, который принимает как дар любви. Таким образом, один и тот же «тонкий» ответ имеет два значения, производит двойное действие и помогает Жан-Жаку одержать победу сразу на двух фронтах. Обе драмы — социальная драма и драма либидо, — как бы различны они ни были, разрешаются благодаря слову. Последний отзвук всех этих обменов доходит до Руссо в виде несловесного знака, который он принимает «с восторгом». Первый цикл завершается.

Эпизод «парадного обеда», следующий непосредственно за ответом брату, начинается с описания аристократического этикета и игры знаков, связанных с одеждой, которую Руссо видит «впервые в жизни» и о которой рассказывает с точки зрения слуги: «...я [...] увидел дворецкого, прислуживающего со шпагой на боку и в шляпе». Слуга Руссо не понимает, зачем дворецкий одет в парадную ливрею; однако и гости-дворяне выказывают сходное непонимание относительно старинного *девиза*. «По случайности разговор зашел о девизе...» Язык девиза им непонятен и потому, что он старинный, и потому, что он чужой. «Кто-то из гостей усмотрел в этом девизе орфографическую ошибку...» Персонаж без лица («кто-то») занимает здесь место, которое прежде было отведено брату мадемуазель де Брей: он бросает Жан-Жаку вызов (на сей раз, однако, не прямую) и в свою очередь терпит поражение от юного слуги. Здесь, как и прежде, представитель класса господ, необдуманно воспользовавшись своим правом высказывать свои мысли вслух, обрекает себя на то, чтобы подчиненный, лакей *исправил* его ошибку — в данном случае посредством точной *интерпретации* девиза. (Ответ, таким образом, и здесь дается

не прямым, а косвенным образом.) Хотя невежественный гость безусловно имеет право взять слово прежде слуги, очень скоро выясняется, что он недостойн этого права, потому что неспособен понять древнее Слово, архаический текст девиза, между тем как мудрому слуге текст этот вполне внятен. Умением интерпретировать девиз слуга доказывает, что «природа» его отнюдь не лакейская, что он заслуживает большего, нежели пребывание в низшем звании: он может не только расшифровать текст на *забытом* языке, но, что гораздо важнее, восстановить первоначальное значение словесного символа, воплощающего в себе власть его хозяев. Иначе говоря, посредством знания он через герб завладевает образной сущностью рода своих хозяев и таким образом благодаря своему уму постигает самые корни дворянства. Но если он может расшифровать первое, изначальное слово, не следует ли из этого, что он вправе *первенствовать*? — В этом фрагменте можно, разумеется, разглядеть отзвуки средневекового конфликта между клириком и сеньором, но еще более закономерно увидеть в нем рассказ о том, как «человек из народа» благодаря знанию истории постигает корни существующего общественного строя. Шпага на боку у дворецкого, гербы на стенах, глагол *fiert* в девизе — все свидетельствует о том, что перед нами цивилизация, основанная на *воинских подвигах*, на понятии воинской чести. Однако в 1729 году в Турине феодальный ритуал если и не исчез полностью, то в большой мере изгладился из памяти. Вскоре Руссо примется пылко обличать феодальные порядки. В «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми» он презрительно скажет: «Таким образом, должно было наступить время, когда народ оказался настолько ослеплен, что его предводителям стоило лишь сказать ничтожнейшему из людей: “Будь великим и ты и весь твой род” — и он сразу же всем начинал казаться великим и становился великим в собственных глазах, а его потомки еще более возвышались по мере того, как они от него удалялись»¹. Будучи человеком Просвещения, Руссо ставит на место ложного языка «воинских подвигов» подвиги *словесные*, подвиги, совершенные с помощью критикующего слова, а именно способность интерпретировать явления за счет знания их генезиса или этимологии, умение доходить до первоначал и выводить из них близкие и далекие следствия. Иначе говоря, на наших глазах проявляет себя новая сила, готовая превратиться в политическую власть. Разночинское *знание* готовится открыть «новую эпоху в истории духа» (Гегель). За обедом в Турине происходит малень-

¹ *Œuvres complètes*, t. III, p. 188 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, М., Наука, 1969, с. 93.].

кая революция, результаты которой, однако, ограничиваются пролитым стаканом воды. Следует, впрочем, заметить, что на исходе своего господства феодальное общество исполнено почтения к критикующему слову и зачарованно внимает блестящим речам умников, которые вскоре откажут ему в праве на существование.

В этой связи обращает на себя внимание сложность «речевых отношений», на которых строится этот фрагмент. Раньше мы указывали на богатство и безрезультатность несловесных (или *дословесных*, поскольку речь идет о «языке жестов», предшествующем переходу к членораздельной речи) форм общения; теперь же *непереходное* слово девиза и язык геральдики вводят другую последовательность: перед нами не то, что *еще* не стало членораздельным языком, но язык устаревший, который *уже* не вполне понятен, — нечто, о чем *говорят*, но как о загадке, смысл которой только лишь предстоит разгадать. Интерпретация призвана *заставить говорить* то, что сделалось непонятным. От постижения текста, принадлежащего прошлому, зависит участь человека в настоящем...

Старый граф де Гувон, «прародитель», прекрасно знает смысл родового девиза. Просветить невежественного гостя должен именно он. Однако он предпочитает ответить не напрямую. Он заметил *улыбку* на лице смышленного слуги, он интерпретировал ее как выражение знания и превосходства. Выходит, Жан-Жак вел себя нескромно и вслушивался в разговор, который вели господа: беспспорное нарушение правила, предписывающего слуге видеть и слышать лишь то, что касается его непосредственных обязанностей. Старый граф, однако, не только не гневается на него, но и сам велит ему высказаться. Для старика ответить устами Жан-Жака значит восторжествовать дважды: во-первых, восстановить истинное значение девиза, во-вторых, продемонстрировать талант юноши, которого он нанял; триумф лакея послужит к чести дома Соларов. Господин желает похвастать тем, что *имеет* Жан-Жака у себя в услужении; Жан-Жак же хочет похвастать тем, каков он *есть*, — показать, на что он способен сам по себе. Нечего и говорить, что это — низшая форма самоутверждения, поскольку она еще зависит от тщеславия хозяина. (Позже самоутверждение будет строиться на презрении к привилегиям и тем принципам, на которых они основаны.)

«Все смотрели на меня и друг на друга, не говоря ни слова». Удивительная фраза, в которой явственно прочитывается радость эксгибициониста и где глагол («смотреть») уравнивает коллектив («все») с индивидом («я» Жан-Жака). В этом мире отверженности взгляд всех присутствующих внезапно падает на ничтожное существо, которого до той поры ни-

кто не замечал. Этот всеобщий взгляд знаменует в цепи отзвуков, порожденных интерпретацией девиза, начальную, еще бессловесную фазу — признание обществом таланта, прежде остававшегося неоцененным. Поскольку повествователь с самого начала был склонен приписывать молчаливому обмену взглядами глубоко интимное значение, он немедленно наделяет этот социальный факт эротическим смыслом. (Весь эпизод, в котором главную роль играет мадемуазель де Брей, может быть прочитан как «социализация» события эротического.) На смену первой, немой фазе восхищения («...не говоря ни слова») приходит вторая, завершающаяся шумными похвалами из уст всех присутствующих. В этой более интенсивной фазе главное для героя заключается в том, что породил ее взгляд мадемуазель де Брей. Мы видим, каким образом происходила вербовка *голосов*:

Но приятнее всего мне было удовлетворение, которое ясно выразилось на лице мадемуазель де Брей. Эта надменная особа соблаговолила бросить на меня второй взгляд, который по меньшей мере не уступал первому; затем она перевела взор на своего деда, казалось, с нетерпением ожидая, когда же он воздаст мне должное, и он в самом деле похвалил меня так искренне и безоговорочно и с таким довольным видом, что все сидевшие за столом поспешили с ним согласиться.

Общение, дотоле казавшееся невозможным, на короткое мгновение становится реальностью. Прежде Жан-Жак стремился *видеть*, но без взаимности: теперь его вторично награждают взглядом; и снова взгляд этот увенчивает не прямой диалог, но подвиг, совершенный в области речи безличной. Если воспользоваться сосюрювской терминологией, получится, что объективное объяснение *языкового факта* приобретает в ходе рассказа значение *речевого факта*, то есть акта, посредством которого говорящий выражает себя. «Речевой акт», осуществленный втайне, косвенно способствует получению говорящим выгоды в любовных делах.

Длинная фраза, как нетрудно заметить, разбита на две части; они посвящены двум различным действиям, предпринятым мадемуазель де Брей, причем в обоих случаях она не прибегает ни к каким орудиям, кроме взгляда; первый, более аффективный взгляд адресован одному Руссо; второй, носящий более «социальный» характер, призывает деда к тому, чтобы он похвалил героя во всеуслышание, после чего эта похвала перерастает в радостный хор всех присутствующих. Соединение славы и любви (в котором Фрейд усматривает *Tagestraum*, дневную грезу, типичную для подростка и писателя) достигает здесь своего апогея. На мгновение мечта странствующего подростка — опьяненного, одурманенного

чтением романов — осуществляется в «реальности». Юный Дон Кихот встретил настоящую принцессу, и талант его, поставленный на подobaющее ему место, заменил родовитое происхождение; из обмена взглядами видно, что герою на миг удалось завоевать (или вернуть) равенство. Объект его желания перестает быть запретным; возникает иллюзия, будто социальная дистанция уничтожена. Миг «короткий, но сладостный». Руссо все время подчеркивает мимолетность наслаждения: рай можно обрести лишь с тем, чтобы тотчас же его утратить, ибо острота желания зависит от сохранения дистанции. В разбираемом случае хором похвал Руссо обязан мадемуазель де Брей. Таким образом она опосредованно отвечает Жан-Жаку. Молодые люди общаются с помощью чужого слова: один толкует девиз, другая побуждает гостей осыпать образованного слугу похвалами. Однако между телами героев по-прежнему остается непреодолимое пространство.

Наконец, крещендо наступает третья эмоциональная фаза, и финальное происшествие соединяет мадемуазель де Брей и Жан-Жака с помощью предметов-посредников.

Несколько минут спустя мадемуазель де Брей, вновь бросив взгляд в мою сторону, попросила меня голосом столь же робким, сколь и любезным, подать ей пить. Понятно, что я не заставил ее ждать, однако, пока я шел к ее стулу, меня охватил такой трепет, что я пролил чересчур полный стакан на тарелку и даже на саму мадемуазель де Брей. Брат ее опрометчиво спросил, отчего я так сильно дрожу. Вопрос этот меня вовсе не успокоил, а мадемуазель де Брей покраснела до корней волос.

В первый и единственный раз на протяжении анализируемого фрагмента мадемуазель де Брей напрямую обратилась к лакею, на которого прежде не обращала никакого внимания. Какой прогресс! После взгляда — слова! Правда, слова эти — приказ, напоминающий Жан-Жаку о его подчиненном состоянии: однако он, как мы знаем, готов получать наслаждение от полной покорности предмету своей безумной страсти. Услышать приказание из уст «властной госпожи» ему отнюдь не претит. В этом случае Руссо унижается с удовольствием. Инициатива, приглашение исходят от девушки и только от нее и могут исходить. Влюбленный Жан-Жак повинуется: после только что одержанной им победы он не видит в этом ничего оскорбительного. Напротив, сбываются все его желания: мазохистская страсть к служению и нарциссическая потребность в признании получают удовлетворение одновременно. Социальный жест (слуга подносит госпоже стакан воды) искажается, отклоняется от цели, взрывается изнутри сильным чувством: вместо четкого действия, принадле-

жащего к миру *труда*, мы видим произвольный жест, обретающий функцию знака в «романическом» мире страсти. Неудачное выполнение служебных обязанностей становится единственным способом адекватно выразить любовное чувство. Дрожь, пролитая вода, румянец — все эти детали телесны и полны эротического смысла. Если в начале фрагмента зов Руссо оставался без ответа, то здесь герои начинают изъясняться в унисон на языке тела: Жан-Жак дрожит, а мадемуазель де Брей краснеет. Эмоции эти проявляются почти синхронно, но испытывают их герои на расстоянии: для повествователя «Исповеди» такой тип общения — самый восхитительный. Заново переживаемая им сцена характеризуется тем волшебным единением душ, о котором несколько раз на протяжении «Исповеди» Руссо говорит откровенно: оно предпочтительнее обладания. И героя, и героиню почти одновременно охватывает сильный трепет, который заметен всем окружающим, но в котором ни он, ни она не смеют признаться — ведь социальная и физическая дистанция между героями никуда не делась. В этом последнем отзвуке удачной интерпретации девиза нетрудно различить замещение более реального обладания — обладания, о котором, если верить автору «Исповеди», слуга-подросток даже не помышлял. Сегодня мало кто из читателей устоит перед соблазном увидеть в разлитой воде прозрачный символ жидкости более органического происхождения. Как мы могли убедиться, результаты самых традиционных текстологических исследований льют воду на ту же мельницу: в первой редакции «Исповеди» сцена со стаканом воды происходила *на следующий день* после парадного обеда; в окончательной же редакции Руссо, чуткий к эмоциональной действенности рассказа, связывает события в одну цепочку и завершает их поступательное движение эквивалентом оргазма. Читатели менее благожелательные даже укажут, пожалуй, на уретральный и пассивный характер поведения Жан-Жака: он *проливает* воду на мадемуазель де Брей... А ведь это тот самый Жан-Жак, который однажды «помочился в кастрюлю [...] соседки, госпожи Кло, пока та ходила в церковь»¹, тот самый Жан-Жак, который сначала вырыл канавку, а затем устроил водопровод, чтобы отвести к посаженному им черенку ивы воду, которою пастор Ламберсье поливал ореховое дерево; тот самый Жан-Жак, которому «одна мысль» о госпоже д'Удето мешала «спокойно» дойти от Эрмитажа до Обонна; тот самый Жан-Жак, который впоследствии будет подвергать себя ежедневной пытке — введению зонда, и покончит с этим лишь в ту пору, когда над ним обретет безраздельную власть мания преследования.

¹ *Œuvres complètes*, t. I, p. 10 («Исповедь», кн. I).

Однако если сцена с пролитой водой провоцирует нас на подобные интерпретации, то именно потому, что язык ее одновременно и красноречив, и туманен. Нечто *выговаривается* на уровне жестов и «физиологических реакций»: мы снова оказываемся в мире несловесного выражения мыслей и чувств. Мы, впрочем, больше не вправе говорить о дословесном выражении, ибо эти жесты следуют за словами. Теперь перед нами уже не *попытка* контакта, а его *отзвук*. Молодые люди подают друг другу знак, но не словами, а событиями, происходящими с их телами. Обращение к этим немым знакам вызвано уже не *недостатком* контакта, но, напротив, его *избытком*, излишком чувств, которые слова не смогли бы передать так адекватно. Здесь мы видим, как ностальгическое повествование с его богатством словесных возможностей описывает захватывающую ситуацию, когда эмоция, приводящая к соматическим последствиям, затмевает членораздельную речь, а волнение выражается в форме физического симптома: таким образом писатель одновременно доставляет себе удовольствие говорить (однако через много времени после описываемого события) и счастье еще раз пережить то, что, по его словам, оставалось неизъяснимым.

В начале разбираемого текста Руссо признается: «Я [...] не давал воли своим желаниям». Таково было исходное положение дел, точка отсчета, но последующая цепь событий радикальным образом все изменила. В самом деле, весь этот фрагмент может быть прочитан как история *раскрепощения*, понимаемого и в первоначальном (социальном), и в переносном (эротическом) смысле слова; однако главное раскрепощение, возможность говорить, приходит к Руссо только на страницах «Исповеди», где он может рассказать о своей былой немоте.

Сцена в прихожей, как мы уже видели, вновь разводит героев, причем дистанция между ними увеличивается. Теперь жесты, которыми Жан-Жак выражает свою страсть, ограничиваются его постоянным, дни напролет, дежурством в прихожей. Перчатка, *вытавшая* из рук мадемуазель де Брей, могла бы показаться почти симметричным ответом на пролитую воду. Однако выразительный ответный жест (поднять перчатку и покрыть ее поцелуями) сделан не был; Руссо упоминает его лишь как неосуществленное желание: «я не осмелился сойти с места». Жан-Жак застыл в пространстве подчиненности (рассказывает же он об этом на языке позднее обретенной свободы). Начинается центробежное движение. Госпожа де Брей *удаляет* Жан-Жака из своей прихожей. А рассказчик, как бы желая взять на себя часть ответственности за это отдаление от предмета страсти, ссылается также на другие происшествия, которые его *развлекли*.

На первый взгляд, трудно не увидеть большое различие между чувством без слов, которое охватывает молодых людей в эпизоде со стаканом, и неотлучным пребыванием Жан-Жака в прихожей или столовой, за которое он не получает никакой награды и в ходе которого может рассчитывать самое большее на то, чтобы украдкой коснуться предметов (тарелки, стула, перчатки), играющих одновременно и роль препятствий, и роль медиаторов. Между тем эти предметы-заместители драгоценны тем, что сохраняют дистанцию и, следовательно, готовят взрыв эмоций на расстоянии. Возникает такое ощущение, будто прямой контакт чересчур опасен и с точки зрения общественной морали, и с точки зрения структуры либидо самого Руссо. Здесь уместно говорить не столько о *фетишах*, сколько о *переходных* предметах (в психоаналитическом смысле слова). Так вот, возникает вопрос, не устанавливается ли на определенном символическом уровне эквивалентность между различными предметами такого рода (стул, тарелка, перчатка, стакан воды) и торжествующей *интерпретацией*. Девиз встает между Жан-Жаком и мадемуазель де Брей: он обозначает социальную дистанцию, которая делает девушку недоступной для Руссо. Верно интерпретировав смысл родового девиза, Жан-Жак не уничтожает преграду: он ее лишь укрепляет. Расстояние между местонахождением «я» и местонахождением предмета страсти сохраняется: получить возможность говорить о девизе вместо того, чтобы говорить с мадемуазель де Брей, — не значит ли это уберечь себя от избытка эмоций, которые вызвало бы прямое обращение? Не значит ли это во всех отношениях совершить подмену? Однако в то же самое время это значит сократить дистанцию, сделать ответ графу де Гавону *подразумеваемым*, косвенным, побочным обращением к его внучке. Таким образом, желанные отношения устанавливаются под видом вполне невинного отсутствия отношений. Общий знаменатель, объединяющий словесный подвиг и пролитую воду, — это то обстоятельство, что оба эти жеста — *подставные*, оба призваны благодаря дистанции и вопреки ей привлечь внимание обожаемой особы, послужить заменой прикосновения: при наличии посредников-заместителей энергия желания может достигнуть вожеленного тела. Другой пример той же ситуации — вишни, бросаемые с верхушки дерева за корсаж мадемуазель Галле и мадемуазель де Графенрид («Исповедь», книга IV). Такова же функция писем в «Новой Элоизе»; письмо, каково бы ни было его содержание, — предмет, передаваемый из рук в руки, служащий (чаще всего тайно) соприкосновению и единению автора и адресата; тот, кто писал, дотрагивался до письма рукой и пером, орошал его слезами, в результате чего

оно стало материальным вместилищем страсти. Оно стремится вызвать у адресата волнение и достигает своей цели. Любовники страдают от того, что разделены в пространстве и вынуждены писать друг другу вместо того, чтобы видеться; тем не менее дистанция, которую преодолевает письмо, становится необходимым условием наслаждения в разлуке, причем каждая фраза (сначала написанная, а потом прочитанная) разворачивает, модулирует, контролирует и сдерживает ритм и мелодию этого наслаждения.

В разбираемом фрагменте очевидна способность рассказчика наделять эротическим значением целый ряд предметов, соприкасающихся с «любимым» существом. Позже наилучшими замещающими объектами сделаются для Руссо те образы, которые он будет рисовать сначала в своем воображении, а затем в повествовании. Уже в сцене туринского обеда, в словесном подвиге героя, проявляется тот дар, который впоследствии поможет автору «Исповеди» нарисовать воскрешенный в памяти образ мадемуазель де Брей и довести ее до смущенного румянца. Когда Руссо отточит до совершенства литературное мастерство, зарождение которого изображено в разбираемом фрагменте, он будет точно так же употреблять слово в качестве средства косвенного обольщения: принесение в дар рукописи «Новой Элоизы» призвано оказать такое же воздействие на госпожу д'Удето, как объяснение девиза — на мадемуазель де Брей. Разница лишь в том, что «Новая Элоиза» делает излишним покорение госпожи д'Удето: ибо если сначала Руссо надеялся найти в Софи д'Удето реальное воплощение придуманной им самим Юлии, то впоследствии оказалось, что он может любить в Юлии оживший образ прелестной госпожи д'Удето. Объяснение девиза было средством найти доступ к сердцу мадемуазель де Брей, но оно не могло стать ее заместителем; напротив, проза «Новой Элоизы» и женские образы «Исповеди» заменяют всех реальных возлюбленных. В проникнутом чувством повествовании объяснение девиза и разлитая вода играют одну и ту же роль.

В данном случае, как и во многих других эпизодах, описанных Руссо, переход от молчания к говорению играет роль первотолчка. Повествование повинуетя правилу *инхоативности*¹, которое Руссо вообще часто применяет в рассказе о своей жизни. Возникает впечатление, будто любовь заставляет Руссо заговорить впервые в жизни. Это словно иллюст-

¹ [От лингвистического понятия «инхоативные глаголы» — глаголы, которые обозначают начинающееся действие.]

рация к теории о возникновении языка из страсти, которую Руссо излагает в «Опыте о происхождении языков»: «*Первым, что побудило человека говорить, были страсти*»...

Теперь нам предстоит подвергнуть более детальному синтаксическому анализу те части текста, где повествователь изображает переход от молчания к говорению. Мы обязаны сделать это не из мелочного педантизма, но потому, что синтаксическая структура этих фраз поможет нам понять синтаксис мышления Жан-Жака.

Обратимся вновь к фразе, которую мы уже разбирали:

Между тем, когда брат ее, который порой за столом заговаривал со мною, однажды сказал мне нечто неучтивое, я отвечал ему так тонко и так ловко, что мадемуазель де Брей обратила на это внимание и взглянула на меня.

Легко заметить, что, если пренебречь относительным придаточным («который порой за столом заговаривал со мною»), фраза эта делится на три части. Сначала идет придаточное предложение времени, потом главное, потом придаточное следствия. Подлежащие у каждого из этих предложений разные: в первом случае «ее брат», во втором «я», в третьей «мадемуазель де Брей». Сразу ясно, что действие, совершенное рассказчиком («я»), помещается между предшествующей провокацией и последующим результатом, причем в обоих последних случаях «я» исполняет роль не субъекта, а объекта. Таким образом, следует различить три фазы, представленные в трех предложениях:

- (1) Вызов: «*брат ее [...] однажды сказал мне нечто неучтивое*».
- (2) Ответ: «*я отвечал ему так тонко и так ловко*».
- (3) Результат: «*что мадемуазель де Брей обратила на это внимание и взглянула на меня*».

Эта «фигура», состоящая из трех предложений, трех этапов и трех действующих лиц, повествует о *событии*. До этого Руссо смотрел на мадемуазель де Брей в одиночестве, и язык жестов, к которому он прибегал, прислуживая за столом, оставался безрезультатным: в ответ не происходило ровным счетом ничего. Событие произошло, лишь только на месте ложного *двута* возникло *трио*... Слово третьего участника исторгает у героя реплику, которая, в свою очередь, заставляет героиню бросить на него внимательный взгляд.

Эпизод с интерпретацией девиза построен, как мне кажется, по той же трехчастной схеме, обросшей, однако, гораздо большими подробностями. На уровне синтаксиса эта структура не так очевидна, но она явно присутствует в последовательности излагаемых фактов. Первая фаза —

изложение обстоятельств: ошибка гостя, затем приказание графа де Гувона; вторая фаза — сам поступок — объяснение этимологии глагола *fiert*; третья — описание впечатления, произведенного познаниями Жан-Жака. Начинается эта фаза с восхищенного молчания и завершается хором, в унисон выражающим всеобщий восторг.

Три фазы предварительно намечены уже во фразе, открывающей эпизод: «На следующий день мне представилась возможность (1) еще раз обратить на себя этот взгляд (2), и я ею воспользовался (3)».

Затем событие распадается на три четко обозначенные фазы:

- (1) Повод: «В тот день давали парадный обед», и т. д.
(вызов): «...он приказал мне говорить...»
- (2) Ответ: «Тогда я сказал...»
- (3) Результат: «Все смотрели на меня и друг на друга...»

Субъекты первой фазы — невежественный гость, затем граф де Гувон; во второй фазе единственный субъект — Руссо; в третьей роль субъектов исполняют последовательно: все присутствующие, мадемуазель де Брей, ее дед, все сидящие за столом. При более пристальном наблюдении возможно заметить, что и во внутренней структуре первой фазы также имеется трехчастность, которую мы только что выделили на более общем уровне. В самом деле, ошибка гостя и вызванный ею спор *провоцируют* улыбку Жан-Жака, *следствием* которой становится приказание говорить, данное графом де Гувоном. Синтаксические структуры в этом случае не вполне соответствуют схеме нашего первого примера, но *ритм* причин и следствий соблюден очень точно; субъект находится в центре — между внешним побуждением и неожиданным результатом:

- (1) Вызов: «*кто-то* из гостей усмотрел в этом девизе орфографическую ошибку...»
- (2) Ответ: «что я улыбаюсь, хотя и не смею ничего сказать...»
- (3) Результат: «*он* приказал мне говорить».

Центральная фаза всей сцены — выдающийся поступок Руссо — не делится на части, зато следующая фаза (результат) состоит из целой цепочки отзвуков, которая кончается в синтаксическом плане придаточным *следствия*, где как раз и звучит хвалебный хор, довершающий триумф Жан-Жака:

...когда же он воздаст мне должное, и он в самом деле похвалил меня так искренне и безоговорочно и с таким довольным видом, *что* все сидевшие за столом поспешили с ним согласиться.

В этом длинном сложноподчиненном предложении «я» ни разу не выступает в роли субъекта; личное местоимение первого лица фигурирует здесь только в роли дополнения.

Наконец, в сцене с пролитой водой мы снова обнаруживаем трехчленность — сначала с участием двух персонажей:

- (1) Вызов: «мадемуазель де Брей [...] попросила *меня* [...] подать ей пить».
- (2) Ответ: «Понятно, что *я* не заставил ее ждать...»
- (3) Результат: «однако, пока я шел к ее стулу, меня охватил *такой* трепет, что я пролил чересчур полный стакан на тарелку и даже на саму мадемуазель де Брей».

В последней фразе вновь налицо придаточное следствия. Правда, в противоположность тому, что мы наблюдали до сих пор, подлежащим в этом придаточном остается «я». Однако исключением из правила это кажется лишь на первый взгляд. На самом деле результат вовсе не зависит от Руссо: не случайно субъект здесь вводится в пассивной конструкции: «меня охватил», что указывает на *невольный* эффект. Пассивность субъекта так велика, что в следующей триаде, которую вновь открывает брат мадемуазель де Брей, во второй фазе Жан-Жак упускает инициативу; волнение мешает ему ответить подобающим образом. Место «ответа», таким образом, занимает *ответ неудавшийся*, который выглядит особенно комично на фоне предыдущих успешных реплик героя. Единственным утешением рассказчика становится симметрия двух частей заключительного предложения, уравнивающая волнение молодого слуги со смущением, охватившим мадемуазель де Брей:

- (1) Вызов: «*Брат ее* опрометчиво спросил, отчего я так сильно дрожу».
- (2) Ответ (неудавшийся): «Вопрос этот *меня* вовсе не успокоил...»
- (3) Результат: «а *мадемуазель де Брей* покраснела до корней волос».

По всей видимости, пассивность, которая прежде была характерна для третьей фазы, здесь затронула и вторую. Герой не создает результат, но лишь *подвергается* его воздействию, причем чем меньше его способность влиять на ситуацию, тем острее переживаемое им волнение.

Мы уже отметили, что схема, которую мы вначале выделили на уровне синтаксиса, повторяется и на повествовательном уровне, то есть в последовательности событий. Не только части сложного предложения, но и действия внутри эпизода более или менее регулярно подчиняются одной и той же логике, одному и тому же ритму. Эта гомология не случайна. Вначале возникает соблазн объяснить ее как чисто эстетический факт: воспроизведение одного и того же принципа организации на разных уровнях — и на уровне деталей, и на уровне более высоком — делает

текст более гармоничным и емким. Но в действительности вопрос здесь более значительный — вопрос о том, в какой мере Руссо считает себя субъектом тех поступков, которые он совершает. Если верить ему, он действует не по собственному побуждению, не вследствие охватившего его порыва. Он действует «в ответ» — реагирует на чей-то вызов, отзывается на внешние обстоятельства. В самом деле, когда в «Исповеди» и во втором «Письме к Мальзербу» Руссо описывает пережитое им по дороге в Венсенн озарение — иначе говоря, повествует о центральном событии своей жизни, — в дело, как это ни поразительно, вступает все та же трехчастная схема, выявленная нами в сцене туринского обеда. Вопрос Дижонской академии — «счастливая случайность» — играет роль внешнего побуждения. Внезапное «озарение» — не что иное, как *ответ* Руссо, ответ разом и активный, и пассивный (ибо речь идет о «перемене», которая произошла с ним); результатом оказываются безотчетно проливаемые Жан-Жаком и чрезвычайно обильные слезы, от которых его платье становится таким же *мокрым*, как тарелка мадемуазель де Брей и сама эта молодая особа. Руссо в очередной раз прибегает к придаточному *следствию*, чтобы описать последствия, неподвластные субъекту:

...меня охватил такой трепет, что я пролил чересчур полный стакан на тарелку и даже на саму мадемуазель де Брей.

...я провел там полчаса в таком волнении, что, поднявшись на ноги, обнаружил, что весь перед моей куртки мокр от слез, которые я проливал, сам того не замечая¹.

Наиболее же явно трехчастная схема видна в том эпизоде «Исповеди», где Руссо рассказывает о том, как Дидро побудил его написать первое «Рассуждение». В роли неподвластного герою последствия выступает при этом вся жизнь Руссо после венсеннского озарения. Синтаксическая структура у этого фрагмента иная, но зато последовательность субъектов действия («он», «я», «остальные»), а главное, расположение поступка героя между чужим вызовом и неподвластным ему последствием здесь ровно те же самые.

Вызов: «Он уговорил меня развить мои мысли и принять участие в конкурсе».

Ответ: «Я так и сделал...»

(ср. в сцене туринского обеда: «Тогда я сказал...»)

Результат: «...и в этот миг я погиб. Вся моя последующая жизнь и все мои несчастья суть неизбежные следствия этого мгновенного помрачения ума»².

¹ «Письма к Мальзербу», О. С., I, р. 1135.

² О. С., I, р. 351 («Исповедь», кн. VIII).

Последний пример свидетельствует особенно ясно, что трехчастная схема используется для *отравдания* героя. За поступок («я так и сделал») герой несет ответственность лишь в самый момент его совершения; на обоих концах временной цепочки, *до* и *после*, Руссо всякую ответственность с себя снимает. Первоначальный толчок исходит от *другого*, «неизбежный» результат делает героя чуждым самому себе, своей «истинной» природе, причем сам герой этого нисколько не желает.

Между тем сходная схема присутствует еще более явно и в исторических построениях Руссо. Встречая на своем пути некие «препятствия», естественный человек вынужден их преодолевать — иначе говоря, трудиться, изобретать язык. Тут-то и начинается движение истории, переход от потенциальной способности совершенствоваться к совершенствованию реальному: все это — неподвластное герою последствие, делающее его добычей зла, хотя на первом этапе трудовой и мыслительной деятельности предвидеть это было невозможно. Во второй части «Рассуждения о происхождении неравенства» эти три фазы видны вполне отчетливо:

Вызов: «Неурожайные годы, долгие и суровые зимы, палящий зной летом [...] *потребовали от людей* новой изобретательности».

Ответ: «На берегах морей [...] люди *изобретают* лесу и крючок. В лесах они *делают* себе луки и стрелы» и проч.

Результат: «Это постоянно повторяющееся сопоставление различных живых существ с собою и одних с другими естественно должно было *породить* в уме человека представления о некоторых соотношениях»¹.

Философия истории Руссо заслуживает более подробного комментария. Здесь мы отметим лишь одно: внешний вызов прерывает *неподвижное состояние*, которое могло бы длиться неопределенно долго, — состояние естественное. В этом состоянии все потребности находят немедленное удовлетворение и по этой причине желание никогда не проявляется. Между тем, как ни велика разница между молодым слугой и «естественным человеком», рассказ об обеде в Турине также включает в себя это первоначальное состояние, отличительные черты которого — неведение и отсутствие желаний. Сравним:

«Исповедь», книга III (обед в Турине):

Я не забывался, знал свое место и не давал воли своим желаниям (в первой редакции дальше следовало: «быть может, потому, что не слишком хорошо понимал, на что их направить»).

¹ О. С., III, р. 165 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 73].

«Рассуждение о происхождении неравенства»:

Его желания не идут далее физических потребностей [...] Его воображение ничего не рисует ему, его сердце ничего от него не требует¹.

Это исходное состояние — покой, чреватый возможными катастрофами, — часто уподобляли райскому. Развивая богословскую аналогию, можно уподобить вызов (первую фазу) словам Искусителя, ответ (вторую фазу) первородному греху, а неподвластное человеку последствие (третья фаза) будет в этом случае соответствовать течению исторического времени.

Кроме времени, предшествующего вызову, существует также и время, следующее за неподвластными субъекту последствиями. Это время *эмоционального отзвука*, или, еще точнее, *эмоциональной интерпретации* последствий.

На внешний вызов Руссо реагирует активно: нечто совершает или произносит. На неподвластные ему последствия он реагирует эмоционально, и эта реакция вбирает в себя самую суть всего события. Когда после «ловкой» реплики Жан-Жака мадемуазель де Брей поднимает на него глаза, этот результат вызывает в сердце юноши мощный отзвук — он вбирает в себя и смакует эмоциональную суть случившегося. «Хотя взгляд этот длился одно мгновение, он преисполнил меня восторгом». То же самое происходит после того, как господа хором хвалят Жан-Жака за объяснение девиза: «Этот миг был коротким, но сладостным во всех отношениях». Таким образом, за «результатом» следует *реакция второго порядка*; в данном случае она восторженная, но гораздо чаще — в тех случаях, когда неподвластные субъекту последствия враждебны или неблагоприятны, — она окрашена тревогой и болью.

Итак, трехчастная схема встречается в творчестве Руссо так часто, что мы вправе назвать ее приоритетной «структурой», помогающей Руссо интерпретировать самого себя, окружающий мир и свое положение в этом мире. Как мы убедились, эта схема — характерная фигура его *письма*, а значит и его мышления (в той мере, в какой письмо воссоздает образ мира), и его «чувствительности» (в той мере, в какой письмо неотделимо от способа существования данной личности в мире).

Автоинтерпретация в «Исповеди» строится по трехчастной схеме, которая, перекадывая вину на окружающих, оправдывает Жан-Жака и

¹ О. С., III, р. 143—144 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 55—56].

помогает ему снять с себя ответственность за последствия — не заслуженные им, хотя и неизбежные, — тех поступков, которые он совершил поневоле.

Сложность туринского эпизода, извлеченного из пространного сочинения, в котором Руссо интерпретирует свою прошлую жизнь и свое положение в момент работы над этим сочинением, объясняется тем, что в нем рассказывается об *акте интерпретации*. Не можем ли мы извлечь из этой «сцены интерпретации» какие-либо выводы, важные для создания *теории* интерпретации, — теории, которая, разумеется, не обязана учитывать все, что явно или подспудно выразилось в этом отрывке?

Если рассмотреть объяснение девиза отдельно от остального текста, то на первый взгляд этот акт интерпретации не представляет собою ничего исключительного. Жан-Жак, волею случая прославивший эрудитом, действует как все филологи: он восстанавливает смысл старинного слова, восходя с помощью этимологии к языку, из которого это слово произошло; таким образом ему удастся оправдать присутствие в обсуждаемом слове непроизносимой буквы и развести два омофона. Однако это упражнение по истории языка приводит лишь к установлению буквального смысла одного слова. О значении (семантическом смысле) самого высказывания Руссо умалчивает, а между тем оно тоже нуждается в интерпретации. Что значит: «кто бьет, тот не убивает»? Устная традиция, сохранившаяся в семействе графа, свидетельствует, что в действительности Руссо не оставил девиз без комментария. Если верить семейному преданию, он сказал: «то, что ранит, не убивая, — это любовь», и таким образом применил девиз к своему состоянию, превратил его в эмблему собственной страсти¹. (В «Исповеди» эта галантная острота опущена, и мы скоро пойдем, почему.)

Пока же посмотрим, откуда взялись у Руссо этимологические познания. Точно так же, как он сам определил, что слово *fiert* восходит к слову *ferit*, попытаемся определить, благодаря каким обстоятельствам сам Руссо умеет восходить таким образом к латинскому источнику. Нетрудно проследить развитие в жизни Руссо *римской темы*: медали, «призванные удостоверить принадлежность к рыцарскому ордену», которые он тайком изготавливает во время учения у гравера Дюкоммена, уроки пастора Ламберсье. Спустившись в самую глубину, мы обнаружим книги, прочитан-

¹ См.: Emile Gaillard, «Rousseau à Turin», *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t. XXXII, p. 55—120.

ные «в кабинете отца», республиканский мир «Жизнеописаний» Плутарха и целый комплекс садомазохистских фантазмов: «Беспрестанно думая о Риме и Афинах, живя, так сказать, рядом с их великими людьми, будучи и сам по рождению гражданином республики и сыном отца, у которого любовь к родине превосходила все прочие страсти, я воспламенялся ею по его примеру; я воображал себя греком или римлянином; я превращался в того героя, чью историю читал [...]. Однажды, пересказывая за столом историю Сцеволы, я, желая изобразить его подвиг, подошел к жаровне и, к ужасу родных, протянул к ней руку»¹. Итак, не что иное, как знание античных преданий, перенятое от отца и тесно связанное с отцовским образом, дает Жан-Жаку возможность расшифровать древний текст девиза, имеющего тот же источник: ему помогают любовь к Риму, склонность к подражанию античным героям. Жан-Жак способен определить буквальное значение девиза не только потому, что он знаком с «культурной традицией» — основой западной цивилизации и романских языков, но и потому, что он эмоционально приобщился к *римскости* приблизительно в пору формирования своего «сверх-я». Девиз как объект интерпретации (*interpretandum*) — точка отсчета и конечная цель операции, в ходе которой тот, кто ее выполняет (интерпретатор), и его понятийное орудие (*interpretans*) применяют *предшествующую речь* — речь, которая сформировала личность интерпретатора (или, по крайней мере, очень существенный ее аспект) и наделила ее властью над интерпретируемым объектом.

Что же происходит, когда Руссо объявляет: «то, что ранит, не убивая, — это любовь»? На первый взгляд, он углубляет интерпретацию. На самом же деле это *эмблематическое применение* девиза к обстоятельствам, призванное их драматизировать и открыть для интерпретатора новые возможности; эмблематическое толкование становится способом открыто охарактеризовать переживаемое мгновение и в то же самое время изменить его. Сам девиз, использованный таким образом в интересах влюбленного юноши, перестает быть и точкой отсчета, и конечной целью акта интерпретации: он, как мы видели, превращается в *средство*, инструмент, посредника. В этом случае объектом интерпретации (*interpretandum*) становится не девиз как таковой, но — благодаря остроумному его обыгрыванию — роль самого Руссо, потенциально выступающего в качестве любовника. Иначе говоря, «эмблематизированный» девиз становится *орудием интерпретации* (*interpretans*) в ходе автоинтерпретации. Для этого

¹ О. С., I, р. 9 («Исповедь», кн. I).

опять-таки требовались предварительные условия. Чтобы использовать девиз таким образом, необходимо было сначала прояснить его буквальный смысл: то есть требовалось произвести первую, «объективную» интерпретацию; кроме того, необходимо было, чтобы ситуация сразу предстала *романической*: такова вторая предварительная интерпретация, «субъективная» по своей природе, связанная с отношениями между героем и окружающими, неотделимая от чувства, которое им владеет. Эмблематический же комментарий, третий по порядку, есть интерпретация дополнительная, сверхинтерпретация.

Здесь, чтобы понять, откуда происходит способность интерпретатора толковать тексты, нам снова придется обратиться к его прошлому. Переживать реальное событие как сцену из романа; уметь благодаря вовремя «выпрошенному» предлогу раскрыть окружающим и самому себе авантюрный смысл происходящего — на все это способен лишь тот, кто в совершенстве изучил романический мир, кому знакомы традиционный язык страсти, ее мифы и предания и кто может соотнести со всем этим события своей собственной жизни. Между тем нам известно, что героический и галантный мир романов связан для Руссо с образом матери, умершей сразу после его рождения. Романы, сочинения, повествующие о вымышленном мире, которые Жан-Жак читал по ночам, заменяли, «замещали» ему мать, утраченную в младенчестве, представляли собою символический предмет, который одновременно и подчеркивает потерю и возмещает ее. Эротически эмблематизированный девиз становится «орудием интерпретации», применяемым к ситуации с мадемуазель де Брей, по той причине, что интерпретатор с самого начала смотрит на эту ситуацию сквозь призму текстов, хранящихся в глубинах его сознания, исходит из риторики романа — первого «орудия интерпретации». Язык книг, которые заменили Жан-Жаку утраченную мать, придает смысл его отношениям с мадемуазель де Брей; он позволит продолжить и развить «объективную» интерпретацию девиза посредством его «субъективного» применения. Теперь становится понятно, почему, работая над «Исповедью», Руссо не видит необходимости вставлять в текст пояснение: «То, что ранит, не убивая, — это любовь». Весь его рассказ построен как «роман»: любовно-романическая интерпретация сцены заложена в композицию и в самую интонацию фрагмента, начиная с портрета мадемуазель де Брей. Использование филологического подвига в «романических» целях слишком очевидно, чтобы его имело смысл специально подчеркивать; разъяснение в этом случае выглядело бы избыточным. Объективная (филологическая) интерпретация, которой посвящен опреде-

ленный участок текста, сама вписывается в гораздо более масштабную эмоциональную автоинтерпретацию. В этом фрагменте Руссо сочиняет «роман» по образцу тех, которыми он пленялся в раннем детстве, — их риторика оказалась достаточно мощна, чтобы придать туринским событиям форму и смысл как в тот момент, когда они происходили, так и позже, в памяти Руссо. В этой «книжной» интерпретации себя (и пережитой ситуации) очевиден синдром безумного Дон Кихота¹.

В самом деле, если «субъективная» интерпретация берет верх, если предмет из внешнего мира, теряя автономную реальность, начинает подчиняться требованиям предшествующего вымысла, если предмет этот становится всего-навсего *средством* в процессе автоинтерпретации, которая исходит из заранее пред-определенной эмоциональной оценки ситуации, — то тем самым открывается дорога к безумию: интерпретатор, пренебрегая сопротивлением объекта и правами «другого», подчиняет мир своим собственным законам. «Объективная» интерпретация утрачивает самостоятельность: ее как бы опережает интерпретация *проективная*, которая исходит от субъекта и к субъекту же возвращается. Значение объекта определяется уже не тем, каким он предстает перед субъектом, оно вообще не возвращается к самому объекту: объект соотносится с одним лишь субъектом, служит субъекту материальным предлогом для описания его собственного положения.

Впрочем, постольку, поскольку «объективная» интерпретация уравнивает и компенсирует интерпретацию «субъективную», угроза безумия отступает. Зато чем слабее «объективная» интерпретация, тем эта угроза сильнее. Одной из причин этого относительного ослабления может быть замена объекта образом (возникающим в сфере памяти или фантазмов). Если под влиянием сильного чувства репрезентация одерживает верх над перцепцией, образ превращается в податливый материал, применяемый в цикле субъективно-проективной интерпретации. Точно так же дело обстоит со всеми фигурами, которые сочинитель автобиографии вводит в свое повествование: каков бы ни был их изначальный статус, в конечном счете, в письменном тексте, они превращаются в образы, которые повествователь в своем воображении толкует относительно с собой. Впрочем, такое самоотносительное сознание не желает признавать, что эти интерпретации зависят исключительно от него: оно притворяется, будто покорно объекту, будто уважает его своеобразие;

¹ См.: Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau*, Paris, 1963.

поэтому действует оно так, как если бы оно было занято интерпретацией объективной, как если бы оно искало *этимологии* точные и неопровержимые. Перечтем описание туринского обеда; мы увидим, что оно изобилует физиогномическими наблюдениями: по *виду* и *тону* Руссо определяет (как ему кажется, вполне точно) скрытое за ними *чувство* или *отношение*; он *восходит* к источнику, к причине точно так же, как восходил от fiert к ferit. Ограничимся лишь наиболее очевидными примерами:

«...удовлетворение, которое ясно выразилось на лице мадемуазель де Брей».

«...похвалил меня [...] с таким довольным видом...»

«...попросила меня *голосом* столь же робким, сколь и любезным...»

«Брат ее *отфронтливо* спросил...»

«...очень сухо осведомилась...»

Описание наружности той или иной особы делается для того, чтобы определить ее намерения. Можно заметить, впрочем, что Руссо разнообразит приемы: порой он упоминает физический признак (сему), не указывая впрямую на его значение, порой, напротив, сразу говорит о реакции человека, например *удивлении*, умалчивая о ее внешних проявлениях, чаще же всего его интерпретация выражается в обстоятельствах образа действия («опрометчиво»). Однако за всеми разнообразными приемами скрывается — я на этом настаиваю — одна и та же постоянная потребность словесно определить природу (сущность) чувств, предметом которых является рассказчик. Между тем, хотя в данном фрагменте толкования, домысленные рассказчиком, в основном лестны для него (за исключением слов и *тона* матери мадемуазель де Брей), в эпизодах, где на первый план выходит мания преследования, терзающая Руссо, мы, к своему изумлению, обнаруживаем сходную расстановку сил и сходные особенности письма: Руссо получает вызов извне; ему приходится высказаться; взгляды всех присутствующих устремляются на него; все начинают перешептываться; однако дальнейший сценарий радикально отличается от туринского: Руссо не находит нужных слов, в устремленных на него взглядах он видит одну лишь ненависть, речи окружающих оказываются клеветой, шепот их враждебен Жан-Жаку. Приведем всего один короткий пример — фрагмент, построенный по той же схеме, что и описание туринского обеда, но полностью ей противоположный:

Некоторое время назад г-н Фукье уговорил меня изменить моему обыкновению и отправиться вместе с женой за город, дабы отобедать там с ним и его другом Бенуа в ресторации дамы Вакассен, каковая вместе с двумя дочерьми также с нами обедала. Посреди обеда старшая из дочерей, замужняя и брюхатая, внезапно уставилась мне в глаза и резко осведомилась,

есть ли у меня дети. Я отвечал, покраснев до ушей, что не имел такого счастья. Она с лукавой улыбкой оглядела всех присутствующих: все это было слишком ясно даже и для меня¹.

Здесь, как и в Турине, Руссо находится в центре, на него обращено внимание «всех», «всего общества». Как и в Турине, язык тела («покраснев до ушей») выступает здесь в качестве органического отзвука произнесенных слов. Наконец, совершенно очевидно наличие трех фаз — вызов, ответ, результат... В обеих сценах господствует нарциссическая атмосфера, однако тревожное ощущение собственной вины заставляет Руссо интерпретировать вопрос, улыбку, взгляд как выражение недоброжелательства; они, по его мнению, лишний раз доказывают, что он подвергается преследованиям. Руссо видит в самом себе главный объект интерпретации (*interpretandum*) и, усматривая «этимологию» вопроса молодой женщины, ее улыбки, ее взгляда во враждебности по отношению к себе, интерпретирует эту враждебность лишь ради того, чтобы немедленно превратить ее в новое орудие интерпретации (*interpretans*), которое он применяет к загадке переживаемого им положения.

с) Интерпретатор и его круг

Мы проанализировали повествовательный текст, центральное событие которого — акт интерпретации. Отчего же — если целью нашей было развитие теории интерпретации — мы остановились на этом маргинальном эпизоде? Что нового может он нам сообщить относительно интерпретации? Можно ли применить заключенный в нем урок, словно мифический образец, к современным дисциплинам, занятым интерпретацией, включая психоанализ?

Эта последняя идея заслуживает внимания: в данном случае мы имеем дело с типичным сценарием; социальные и эмоциональные факторы, которые теоретики интерпретации, увлеченные проблемами эпистемологии, обычно игнорируют, проступают здесь с особенной четкостью. Если в данном тексте интерпретатор — человек подчиненный и к тому же чужак, то это вовсе не случайная особенность биографии Руссо. Из этого обстоятельства мы обязаны сделать выводы, касающиеся положения любого интерпретатора в окружающем его мире. Вспомним также о тоне плутовского романа, выявленном нами в том же фрагменте. Ведь повествователь плутовского романа — это всегда чужак (маргинал), лишенный иллюзий: существует весьма обоснованное мнение, согласно ко-

¹ О. С., I, p. 1034 («Прогулки одинокого мечтателя», Прогулка четвертая).

торому в своей первоначальной форме («Ласарильо с Тормеса») плутовской роман представлял иронический и трезвый взгляд «новых христиан» (иудеев, более или менее искренне обратившихся в христианство) на оторванную от жизни мораль сословия «идальго». Человек со стороны здесь играет в данном случае традиционную роль разоблачителя. Однако если герой плутовского романа довольствуется тем, чтобы, используя свое знание тайных пружин общества, обернуть все его изъяны к своей выгоде и окольными путями завоевать в нем место, то Руссо (чужак, иностранец, женевец) не ограничивается ироническим описанием и ловким восхождением наверх; он принимается *интерпретировать* в своих философских сочинениях *истоки* социальных отношений, по вине которых он не может занять подобающее ему «место». Интерпретация, философское дополнение к насмешкам, углубляет ироническую критику и придает ей революционный размах. Среди преемников героя плутовского романа можно назвать не только Руссо, но и — в более позднюю эпоху — Фрейд. Фрейд — также человек со стороны, однако он компенсирует невыгоды своего периферийного положения, проникая с помощью интерпретации во *внутренние* тайны, восстанавливая значения забытого языка, возвращаясь к глобальному смыслу, скрывающемуся за смыслом буквальным. Таким образом, он, в свою очередь, производит революцию с помощью интерпретации. Революция эта, или круговорот, выражается, среди прочего, в «возвращении вытесненного»; между прочим, понятие это можно расширительно толковать и в социологическом смысле: Фрейд, выходец из народа, богословское наследие которого составляет фундамент общества «гоев» и который в то же время вытеснен из общества (или заперт в гетто), с помощью интерпретации завоевывает себе доступ в интимную глубину этого неблагоприятно-презрительного общества.

Другой вывод касается эмоциональных итогов самого акта интерпретации: совершенно очевидно, что удачная интерпретация с сильной нарциссической нагрузкой позволяет сэкономить либидинальную энергию: понять — значит «уничтожить дистанцию», а заставить понять (научить) — значит переместить свою собственную особу с периферии в центр (пусть даже это весьма опасная кафедра), попытаться привлечь к себе всеобщее внимание и, поскольку во всякой аудитории найдется хоть одна мадемуазель де Брей, постараться заручиться ее любовным ободрением. Направив энергию желания на то, чтобы успешно произвести интерпретацию, одержать герменевтическую победу, интерпретатор может сыграть роль победителя — роль эфемерную, ибо победителю каждую минуту грозит опасность превращения в жертву преследования... Мне

могут сказать, что таково вообще сходство интеллектуала, который демонстрирует (зрителям или слушателям) свою мысль, с актером: не случайно слово «интерпретировать» употребляется не только по отношению к ученым толкователям, но и по отношению к актерам или певцам (говорят об «интерпретации» роли или арии). Психоаналитическая литература последних лет не обошла стороной этот вопрос и поставила его применительно к деятельности психоаналитика. Впрочем, можно обратиться и к очень старым текстам: ведь уже некто Сократ превосходно сознавал то, к чему мы пришли в результате тщательного разбора фрагмента из «Исповеди». Кто интерпретирует двусмысленный язык видимости, тот не только отыскивает ее забытый источник, но еще и покоряет слушателей и наслаждается своим умением демонстрировать истину. А также рискует быть обвиненным в развращении юношества. Да и сам я, вспоминая здесь о Сократе, произвожу такой же *anamnesis*, какой производил Руссо, восходя от *fiert* к *ferit*, и какой производит психоаналитик, восходя от симптома к потаенному языку бессознательного.

Пойдем еще дальше: я ловлю себя на мысли, что Фрейд интерпретировал на свой лад тот же девиз, что и Руссо, причем в глаголе *fiert* (*ferit*, бьет) он усмотрел указание на поступок Эдипа; даже комментарий, который сохранила память адресата, оказывается здесь очень кстати и звучит как предупреждение: «то, что ранит, не убивая, — это любовь». Случай, если это его дело, устроил все как нельзя лучше. Впрочем, не останавливаясь слишком долго на случайных совпадениях, следует заметить, что Фрейду тоже довелось решать вопрос о том, как совместить результативность отношений с соблюдением дистанции, и что, повинувшись строгим требованиям науки, он — в интересах интерпретации — увеличил дистанцию между собою и своей мадемуазель де Брей. Брейер же, не сумевший сохранить эту дистанцию, именно по этой причине, как известно, уступил место своему молодому коллеге¹.

Но вправе ли мы извлекать столь глобальный смысл из столь локального эпизода? Не покушаемся ли мы при этом на уникальность, неповторимость Руссо — неповторимость, которой он так дорожил, — не превращаем ли страницу его жизни в притчу об интерпретаторе? Не создаем

¹ [Иосиф Брейер — врач-психиатр, под началом которого работал молодой Фрейд; когда Фрейд высказал предположение о том, что отношение одной из пациенток к Брейеру служит образцом «переноса» и что перенос этот имеет сексуальную мотивировку, Брейер порвал с ним, не желая соглашаться со взглядами Фрейда на роль сексуальности в развитии неврозов.]

ли из единичной психосексуальной структуры Руссо нечто вроде мифического образца? Не пренебрегаем ли при этом теми аспектами деятельности современной критики, которые абсолютно оригинальны и не сводимы к более ранним образцам интерпретации?

По-видимому, настало время задуматься над тем, каким именно образом мы сами комментировали избранный для анализа фрагмент «Исповеди».

Вначале я прочел этот фрагмент, стараясь выявить лежащую в его основе систему отношений, связей как социального, так и эмоционального порядка, причем делал упор прежде всего на чисто стилистический анализ текста. От этого выявления значимых векторов я перешел к их описанию средствами современного языка: пойдя эмпирическим путем, я всего-навсего применил к тексту Руссо термины и понятия социальной психологии и философии — способ действия не столько научный, сколько литературный: стремись я к научности, разве стал бы я употреблять некоторые весьма расплывчатые понятия, стал бы пользоваться иными словами-фетишами, вроде «революции» или «трансгрессии»?.. Я просто-напросто приложил — причем весьма приблизительно — к объекту моего исследования систему координат того языка, который мы обычно используем для анализа проблем социальных и эмоциональных. Иначе говоря, я перевел, перекодировал или, еще точнее, свободно переписал на этом языке некоторые выводы, к которым пришел в результате внимательного чтения текста. В этой связи не следует забывать об энтропии, которой подвергаются термины «гуманитарных наук» (независимо от их популяризации): если в момент создания эти термины — да и то, на мой взгляд, далеко не все — еще обладают какой-то технической точностью, то довольно скоро их значение размывается, они превращаются в способ выражения сиюминутных и порой весьма неопределенных ощущений; возможно, при этом мы выглядим более прозорливыми, но в ущерб строгости и систематичности. Сходным образом врачи, видоизменяя клинические методы, полагаются прежде всего на свой «нюх» и нередко добиваются весьма успешных результатов, но при этом жертвуют подлинной «научностью». Впрочем, для литературных произведений первое знакомство происходит до любого методического объяснения, восприятие же наше неизбежно несет на себе отпечаток привычных методов исследования.

Отвергнув любые каузальные гипотезы, мы удовольствовались имманентным описанием текста: мы могли бы, анализируя социальный план эпизода, упомянуть конфликт ремесленников, наследственного дворян-

ства и зарождающихся промышленников; говоря об эмоциональном плане или рассматривая текст сквозь его призму, могли бы обратиться к предшествующим событиям из жизни Руссо, реконструировать его прежние фантазмы; исследуя план истории идей и истории поведения, могли бы выделить упорство — и самолюбование, — как основные черты автобиографического повествования, характерные для того поворотного момента, когда в западное сознание вторгается (как вызов и соблазн) ощущение отдельной личности как абсолютной ценности. Мы ограничились лишь несколькими параллелями, сделали лишь несколько коротких экскурсов и выявили несколько существенных аналогий. Означает ли это, что исследование наше принадлежит к числу «структуралистских» и что мы заранее отвергаем любые поиски генезиса произведений? Ни в коем случае: просто в пределах самой интерпретации мне показалось наиболее важным сосредоточиться на описательном подходе. Да и кто может сомневаться в том, что социальная обстановка эпохи и детские впечатления автора оказывают влияние на то, что он сочиняет в зрелом возрасте? Но это еще не причина для того, чтобы отводить главенствующую роль каузальности — фактору совершенно бесспорному, но отнюдь не специфическому. Чем меньше внимания уделяешь единичности произведений, тем охотнее веришь, что простое перечисление условий, необходимых для их создания, способно разрешить все вопросы. Напротив, тот, кто старается исходить из неповторимости текста или события, не готов удовлетвориться объяснением общим и слишком многозначным для того, чтобы быть убедительным.

Поэтому вместо того чтобы приписывать тексту Руссо предшественников, ограничивающих его смысл, мы предпочли *приложить* эту страницу к нашей собственной деятельности; мы возвели его в ранг образца или эмблемы. Подобно тому как Руссо прилагал старинный девиз к своей любовной страсти, мы увидели в сцене из «Исповеди» парадигму интерпретации в целом.

Не могу все же не сделать одного уточнения: текст, который показался мне образцовым сценарием любой интерпретации, стал таковым лишь потому, что я интерпретировал его с помощью теорий и понятий, которые, на мой взгляд, в нем же и намечены. Я смог извлечь из текста эту информацию исключительно потому, что уже говорил на языке, формы которого с таким удовольствием отыскивал в этом самом тексте. Нет ничего проще, чем обработать прошлое таким образом, чтобы оно начало предсказывать наш замысел или нашу речь. Сцена интерпретации, какой она предстала в результате моей интерпретации, сделалась образцом для

моих рассуждений о ней же. Не сам ли я подготовил столь послушное эхо? Не сам ли стал причиной того, что речь моя возвратилась назад без всяких искажений? Так создается тавтологический круг, внутри которого циркулирует одна и та же речь, всегда точно соответствующая своему объекту, ибо оба они — не что иное, как отражения друг друга.

Круг? Да, круг — почему бы этого не признать? Круг, внутри которого наш объяснительный дискурс возвращается к самому себе, круг, внутри которого наше слово составляет и источник, и цель, но достигает цели, лишь пройдя сквозь свой объект, который в этом случае предстает в виде решетки (вроде тех кристаллических структур, устройство которых делается явным благодаря пучку частиц или волн, сквозь них проходящих). Разве не должен интерпретативный дискурс прежде всего указывать читателю на себя самого, полагать себя самого, утверждать свой стиль, свой строй, свое право на существование; изучаемый же объект должен быть для него поводом проявить свои способности, свои особые качества — таким образом и рождается язык нашего знания (или нашего сознания), с его историческим своеобразием и, одновременно, стремлением к универсальности. Разумеется, интерпретативное слово замыкает круг не там, где он был начат: это слово встречает на своем пути препятствие, вызов, провокацию, и, пусть даже задача его ограничивается переводом «чужих» данных на язык своих собственных терминов и понятий, пусть даже честолюбивые его помыслы не простираются дальше желания доказать, что оно может совладать с любым предложенным ему материалом, ему приходится совершать работу, тратить силы на ассимиляцию постороннего объекта, причем этот *инородный* объект, который ему приходится включать в цепь однородной, равной себе речи, не исчезает: объясняемый объект усвоен, он не просто иллюстрация и повод для применения уже существующего метода, он входит составной частью в дискурс нашего знания, позволяя методологическим принципам трансформироваться по ходу практической работы, так что на выходе интерпретируемый объект делается новым элементом интерпретирующего дискурса: перестав быть загадкой, нуждающейся в дешифровке, он в свою очередь превращается в инструмент для дешифровки. Это справедливо (с некоторыми оговорками) применительно к формализованным объясняющим системам, которые практика обогащает и оттачивает. Особенно же это справедливо применительно к методам, которые используют эмблематические модели: в этих случаях изучаемый объект сразу после интерпретации превращается в новую объяснительную эмблему, в операционную модель. Стоит ли напоминать, что «Эдип-

царь» сначала (в школьные времена) был для Фрейда объектом чтения, а затем сделался уже не объектом, но инструментом для дешифровки? Стоит ли напоминать, что точно так же обстояло дело и с «Гамлетом», который из загадки, требующей разгадки, превратился в образец невроза? Когда психоаналитик называет пациента «эдипом» (со строчной буквы), он, полагаю, вовсе не думает о персонаже Софокла. Объяснительный язык, унаследованный от Фрейда, втянул в себя мифологическую фигуру; он поднял ее на свой уровень; он наделил ее вторичной означающей функцией. Однако, став именем нарицательным, имя мифологического героя не исчезло: оно приобрело новый смысл, оно вошло в научный «метаязык».

Попробуем мысленно придать этому втягиванию интерпретируемого объекта в интерпретирующий язык более широкое толкование и связать его с мечтой о всеобъемлющем языке, в котором исчезнет различие между словом и его предметом, между интерпретирующим субъектом и интерпретируемым объектом. Объект будет описываться другими и самим собою, будет говорить сам и обсуждаться другими в рамках единого языка — разом и языка реальности, и языка знания. То будет однородный текст, универсальный алгоритм, в котором изучаемая реальность сольется со словами, выражающими ее законы, ибо их будут связывать одни и те же модели и одни и те же метафоры. В наши дни, когда поиск «инфраструктур» идет параллельно с выработкой самых изощренных «метаязыков», их смесь (синтез) принимает иногда поразительные формы. Когда о бессознательном можно сказать, что оно «структурировано, как язык», не зазорно и, наоборот, констатировать, что интерпретация подчиняется логике сна: метаязык и инфраструктура смешивают свои синтаксические правила, отражаются друг в друге, как в зеркале...

Не станем сейчас рассматривать философские следствия, вытекающие из этого нового варианта абсолютного Знания (или универсального познания). Отметим лишь, что в нем выражается желание последовательности и непрерывности, стремление к однородности и связности. Такова мифическая (но не осуществленная — иначе нас бы проинформировали о результатах) цель некоторых из наших «гуманитарных наук». В этой утопической картине «круга» интерпретации меня более всего поражает любопытное сочетание тяги к научности с теологией, не смеющей называть себя по имени: редуccionистское естественнонаучное мышление, стремящееся к установлению однозначной физической каузальности, приводит к монизму, словесное выражение которого может, парадоксальным образом, включать пантеистский или физико-теологический

субстрат. Не будем забывать, что интерпретация вначале служила нуждам религиозной экзегезы: требовалось различить во всех преданиях и во всех исторических событиях волю Провидения, его таинственный, но неизбежный ход, ведущий мир к смыслу и спасению. Интерпретирование сделалось необходимостью с того момента, когда вера, рассматривая себя как уникальную и исключительную, отказалась видеть в мире, в истории, в текстах что бы то ни было кроме своих собственных доказательств, предвестий, злоключений и побед: конечная цель теологической интерпретации — связать все вещи в мире посредством их общей зависимости от единого «принципа», и доказательство она отыскивает либо в рядах аналогий, либо в сцеплении и филиации событий. Экскурс в прошлое позволит более наглядно показать кругообразность теологической интерпретации: в возвращении слова, которое породило, а затем вошло в себя всю действительность, к самому себе, мы узнаем *apocatastasis*, возвращение всех вещей в лоно Господа (Единого, Логоса), которое Скотт Эриугена, а позже некоторые каббалисты называли осью истории. Еще один пример кругообразности, взятый из совсем другой области религиозной мысли: Паскаль утверждает, что причины ничтожества человеческого объяснены только в Писании; таким образом, получается, что современное состояние человека, не объяснимое никаким иным образом, неопровержимо доказывает истину Откровения, которое, со своей стороны, проливает свет на сверхъестественное предназначение человека. Человеческий удел, объясняемый Писанием, сам становится составной частью объясняющего рассуждения...

Итак, перед нами круг речи, которая возвращается к своему началу, которая насаждает господство одинакового, которая втягивает в свое универсальное и связанное целое все, к чему она прикасается; этого, однако, мало, чтобы определить, что такое интерпретация. Именно такой круг грозил Руссо безумием, а большинству из нас грозит догматизмом, дедуктивно-гипотетическим мышлением — безумием разума. Больше того, если мы не выйдем за пределы этого круга, то дадим дополнительные аргументы тем, кто не доверяет интерпретации. Следует признать, что интерпретация одновременно проходит по еще одному кругу, совершенно иного происхождения; этот второй круг идет от объекта к объекту; движение здесь начинается от обстоятельства частного, особенного, значимого и возвращается к тому же самому обстоятельству, особость и значимость которого в результате этого процесса приобретают более законный статус. Мое объясняющее слово, работа моего разума в конечном счете обогащают объект. Немецкая традиция, восходящая к Шлейер-

махеру, а затем представленная Хайдеггером, Шпитцером и Гадамером, говорит в этом случае о «герменевтическом круге». Если смотреть с этой точки зрения, то не моя речь ассимилирует, впитывает объект, но, напротив, объект притягивает к себе и впитывает мою речь. Это может показаться просто игрой слов, простой перестановкой терминов, но на деле все гораздо серьезнее.

Если в первом круге объект возносится в область обобщающего дискурса, то во втором обобщающий дискурс нисходит в частный объект, в инакость. (Теологические понятия возникают под моим пером отнюдь не случайно. «Герменевтический круг» также имеет теологическое происхождение.) Тот факт, что кругов два, а не один, должен предохранить нас от тавтологии. Мы можем сказать, что интерпретация стремится одновременно и к уничтожению различия (посредством речи всеобъемлющей и тотализирующей), и к сохранению дистанции (посредством понимания другого именно как другого). В более общем виде я бы сказал, что интерпретация добивается одновременно и максимальной дискурсивной связности, и максимальной индивидуальной специфичности...

Круг, связывающий объект с объектом, кажется мне чрезвычайно важным и по другим причинам, возвращающим нас к основополагающим истинам, забыть которые было бы с нашей стороны большой ошибкой. Дело в том, что всякая интерпретация начинается с выбора объекта, и выбор этот никогда не бывает случаен: объект предстает нам как «нуждающийся в интерпретации», как «достойный исследования». Никто не станет изучать предмет, кажущийся недостойным внимания, незначительным: интерпретируют лишь то, что вызывает интерес, что кажется *многообещающим*, что выглядит разом и *уже* существенным, и *еще* недостаточно проясненным. Объект, заслуживающий интерпретации, выступает как осмысленный для нас: мы, субъекты истории, выделяем его на историческом фоне. Именно история, стоящая за мной и заключенная во мне, история под именем культуры или под видом злободневности, дает мне основания интересоваться Руссо, его бунтом, его письмом. Именно благодаря моему сегодняшнему выбору, сделанному в сегодняшней ситуации, в условиях, которым я подчиняюсь сегодня, благодаря моему выбору, который останавливается либо на новых объектах, либо на объектах старых, уже привлекавших внимание предшествующих поколений, я посвящаю себя науке, обращаю свой взгляд на события, лица, произведения, принадлежащие самым разным эпохам, и стараюсь уберечь их от забвения: они еще не исчерпали свой запас значений, диалог с

ними кажется мне полезным, я жду от нового, более глубокого знакомства с ними результатов вполне актуальных.

Таким образом, в историческом времени интерпретатор и его *interpretanda* смотрят друг на друга. Следует помнить, что истории принадлежит не только методология, не только объект нашего интереса, но и сам этот интерес. Я рад, что современная обстановка привлекает наше внимание к этой проблеме, ибо сегодня все ощущают необходимость оправдать свой выбор, вновь задаться вопросом о его обоснованности и осознанно, новыми глазами посмотреть не только на методы своей работы, не только на объекты своих исследований, но и на сам смысл этих исследований.

Тот факт, что в исходной точке нашего исследования объект уже наделен смыслом, чреват последствиями в сугубо методологическом плане. Выбор объекта интерпретации — будь то «Моисей» Микеланджело, переворот 2 декабря 1851 года¹ или «Исповедь» Руссо — с самого начала ставит меня перед явлением одновременно и глобальным, и конкретным, причем еще до всех тех объяснений, которые впоследствии смогу дать я, явление это уже наделено смыслом, и весьма мощным. Таким образом, я отгалкиваюсь от уже данной конфигурации, от распознанной формы, от текста, чье значение уже *на первый взгляд* кажется настолько существенным, чтобы привлечь мое внимание и стать *предлогом* для исследования и истолкования, в результате которых *предварительное значение* превратится в *значение развернутое*.

Иначе говоря, отправная точка и есть та самая точка, которую интерпретатору предстоит обрести заново. Объект, обладающий «предварительным значением», ждет, когда мы к нему возвратимся, когда мы наделим его мотивировкой, генезисом, функцией в более широком контексте, и т. д. Все, кто производит реконструкцию генезиса, знают заранее, к чему — к какому глобальному выводу, к какому органическому целому — они должны прийти. Они знают пункт назначения, потому что он находится у них за спиной: порой им случается убеждать окружающих, что они отыскивали его чудом, в действительности же они просто притворяются, будто не знают о его существовании. (Сходным образом поступал Декарт, когда утверждал, что тело человека и строение мира — не что иное, как механизмы; он не мог этого не открыть, ибо именно из этого и исходил...) Разумеется, объект после интерпретации выглядит совсем не так,

¹ По-видимому, намек на книги «Моисей и монотеизм» Фрейда и «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Маркса. — *Прим. ред.*

как он выглядел вначале, когда содержал в себе лишь предвестие смысла, лишь призыв к истолкованию. Изначальный объект возвращается к нам в виде объекта конечного; теперь он предстает как результат труда; можно сказать, что он включает в себя все стадии своего создания; что наша интерпретация обогатила его многими новыми свойствами; что она наделила его четкой структурой, ожившей памятью о происхождении, историческим основанием, контекстом; что объект этот был пересмотрен, подвергнут «ревизии». Однако в противоположность истолкованию объекта сугубо научного, которое может быть проверено экспериментально, у интерпретации объекта значащего («осмысленного» объекта, который находится в центре любого «гуманитарного» исследования) всего один критерий истины — связность, непротиворечивость, использование всех существенных фактов, строгость формализации, если, конечно, таковая имеется в наличии¹. Редко бывает, чтобы интерпретатор явным образом не попал в цель, ибо его цель и есть заново обретенная отправная точка, а допущенные им пропуски и противоречия обычно не сразу бросаются в глаза. Толкователи, если они умеют показать товар лицом, обычно добиваются успеха недорогой ценой. (Сказанное относится и ко мне самому.)

Поскольку кругообразность, возвращение в отправную точку обеспечены, то любой метод истолкования, любая корректно применяемая техника, будь то чистое описание, установление каузальных связей, поиск гомологий или что-либо иное, окажутся кстати. Нет такого метода, который не помог бы нам узнать хоть что-нибудь об интерпретируемом объекте, если, конечно, избегать прямых искажений смысла. Поэтому ни один метод не может быть отвергнут заранее: важно лишь понять, насколько он адекватен и специфичен, насколько исчерпывающее обоснование он способен дать, охватывает ли он объект целиком или только одну из его граней, один из аспектов его существования, один из уровней его значения. Но здесь, в той точке, где «герменевтический круг» замыкается, решение остается все равно за субъектом истории, за «исследователем»: он может либо удовлетвориться найденным, либо продолжить свою деятельность, стремясь к более полному пониманию. Ибо если по окончании работы мир и жизнь интерпретатора в свой черед не наполнились новым смыслом, стоило ли начинать эту работу? Чтобы замкнуть круг, вернусь к обеду в Турине с его четкой драматургией; эпизод этот

¹ См.: Eric Weil, «On the Language in the humanistic Studies», *Daedalus*, Fall, 1969, p. 1005.

содержит урок столь же простой, сколь и фундаментальный: интерпретация — при условии, что она попадает в цель, при условии, что к ней прислушиваются, — чудесным образом поворачивает колесо судьбы; главное, чтобы интерпретатором двигало желание.

Руссо и поиски истоков

Руссо — автор, который постоянно ставит перед нами вопросы: нам не остается ничего другого, кроме как постоянно перечитывать его, предлагать новые трактовки и отвергать старые, отказываться от формул и образов, которые делали его таким привычным и рождали приятную уверенность в том, что мы поняли его раз и навсегда. Каждое поколение открывает для себя нового Руссо, находя в нем пример для подражания либо предмет яростного отрицания.

Это обилие постоянно изменяющихся точек зрения связано с некоторыми особенностями Жан-Жакова наследия. Дело в том, что Руссо сообщает читателю одновременно и слишком много, и слишком мало. Творчество его, в котором философские рассуждения соседствуют с автобиографическими очерками, жесткая логика — с лирическими излияниями, художественный вымысел — с законодательными проектами, содержит удивительное множество различных пластов и открывает самые разнообразные духовные перспективы. Мы имеем право рассматривать Руссо как мыслителя или мечтателя, как политика или жертву мании преследования, как музыканта или романиста. Однако каждый из этих подходов будет неполным и поможет открыть лишь часть истины, причем не только потому, что таково свойство любого частного подхода, но и потому, что в каждом тексте Руссо, даже самом фундаментальном, явное содержание сочетается со скрытым присутствием личности и страсти самого автора; в каждом произведении Руссо напоминает нам о своих чистых намерениях, разом и весьма оригинальных, и стремящихся к универсальности, и четких, и неуловимых, и глубоко прочувствованных, и не поддающихся выражению; именно эти намерения призваны служить оправданием поступков и речей Руссо. Он требует от нас, чтобы мы не только читали и любили его произведения, но и любили бы в этих произведениях его самого, доверяли ему, каким он был до создания этих произведений и каким стал после их публикации. Каждая из фраз Руссо отсылает к невысказанному убеждению, которое ей предшествует и ее поддерживает. — Я прав, потому что, даже следуя жесткой логике, я все-

гда втайне прислушивался к внутреннему чувству, а оно обмануть не может. — Быть может, я неправ, но намерения мои всегда были чисты, и неподкупный судия, который всегда обращает внимание не столько на внешние обстоятельства, сколько на подлинную сущность человека, ни в чем не сможет меня обвинить. — Не только в автобиографических сочинениях, но повсюду это подспудное присутствие субъективного элемента напоминает о главном: слова — лишь тень, укрывающая внутренний огонь, именуемый «законом сердца»...

Поэтому читатель, знакомящийся с произведениями Руссо, ощущает одновременно и их мощь, и их незаконченность. Фраза Руссо, с ее моральным напряжением и мелодией «припоминания», колеблется между дословным значением и теми горизонтами, до которых расширяет ее энергия желания. Сверхнасыщенная смыслом, она помимо точного значения слов несет в себе и некие дополнительные смыслы, вытекающие и из собственного содержания текста, и из окружающего его ореола: сочинениям Руссо придает связность не столько логика (которая, впрочем, свойственна им в гораздо большей степени, чем принято считать), сколько постоянное присутствие этих обертонов. К звучанию классической клавиатуры они прибавляют игру педалей и резонансов. Любой стилистический анализ, любой разбор «изнутри» призван показать, что слово в тексте Руссо значит больше своего точного *означаемого*, что ему присуща смутная, теплая сила, выплескивающаяся за его пределы и поднимающая его на новую высоту. Руссо, по всей вероятности, был первым писателем, который таким образом использовал тишину: у него молчание служит продолжением слов, помогает разносить вдаль их отзвуки...

Итак, при симпатическом чтении Руссо следует искать в его текстах «нечто большее», то, что находясь за пределами книжной страницы, сообщает словам окончательный смысл и наполняет их страстью, раскрывает исходный импульс автора и его конечное убеждение, указывает на бессловесный источник или молчаливый предел высказывания.

Изнеченное слово выступает в окружении неизреченной оболочки, которая служит его оправданием и позволяет нам, заглянув в глубины авторского сознания, немедленно, без размышлений проникнуться его убежденностью. (Именно это имел в виду Шопенгауэр, когда назвал Руссо «энтимематическим» автором, чьи рассуждения опираются на невысказанные предпосылки.) Руссо просит нас довериться ему, исходя из того, что цели и истоки его текстов не поддаются словесному выражению. Больше того, он несколько раз повторяет, что всякое развернутое высказывание недопустимо компрометирует «я», отчуждает его и отдает во

власть обманчивого внешнего выражения; членораздельная речь — это неэффективный посредник, неминуемо искажающий исконную чистоту замысла. Руссо просит за это прощения как за грех: он был создан для безвестных гражданских доблестей, для молчаливых добродетелей, для чувства, черпающего удовлетворение в самом себе. Начав писать, он совершил роковую ошибку (а толкнули его на это ложные друзья, прежде всего Дидро), которая и обрекла его на бесчисленные злоключения. Искушая эту вину, он постоянно старается устранить с помощью автобиографических текстов те недоразумения, какие были порождены текстами «литературными». Начиная с «Писем к Мальзербу», он берется за перо исключительно ради того, чтобы исправить свой образ, который сам нарисовал в предшествующих сочинениях и которым не замедлили воспользоваться его противники: он уверен, что, познакомившись с этим постскриптумом, показывающим, каким человеком он, Руссо, был до того, как стал литератором, и каким человеком он стал теперь, когда решился замолчать и наслаждаться мечтаниями без слов, читатели простят его прегрешения.

Однако говорить ради избавления от проклятия слов, писать о своем отказе от языка значит лишь усиливать разлад и давать повод для насмешек. Отношения между словом, обвиняющим слово, и молчанием, в котором это слово хотело бы раствориться и найти свою истину, остаются напряженными: из-за их несовпадения Жан-Жак остается в плену у лжи, у той самой литературы, которую он обличает, и тем самым доказывает могущество тех злых чар, какие забрали над ним власть, — тем более что, хотя он и демонстрирует готовность стряхнуть с себя эти чары, ему никак не удастся принести эту жертву и замолкнуть окончательно, чтобы дать восторжествовать чистоте цельного чувства. Он объявляет о своем стремлении к миру, но продолжает воевать, ибо столкновения необходимы ему, как воздух.

*

Критики нередко испытывают соблазн выделить и ясно сформулировать то, что у Руссо не выходит из сферы намеков и предчувствий; они стремятся придать наследию Руссо ту логичность и систематичность, ту блестящую гладкость и связность, какие отличают стройные теории великих философов. Руссо сам подталкивает нас к этим поискам однозначного смысла: устоять против искушения очень трудно. Он говорит нам: все взаимосвязано, все вытекает из нескольких великих принципов. И это справедливо. Руссо намеревался создать философию, выразить в

связной форме представления о человеке, его происхождении, истории, установлениях; «Эмиль» — не что иное, как образец генетической психологии, из которой вырастают педагогика, религия (или «религиозность») и политика. Между разными составляющими этого текста меньше противоречий, чем думают критики Руссо. Однако между этими элементами зияют лакуны, которые так и подмывает заполнить; связи между частями целого отсутствуют, и интерпретатор творчества Руссо, пекущийся о его репутации, чувствует себя обязанным восстановить их. Постепенно, упрощая и продолжая мысль автора, интерпретаторам удается придать философии Руссо ту стройность, которой она прежде не обладала; эта философия встает в один ряд с другими философскими учениями его времени. При этом забывают, что Руссо создавал свою систему в противовес всяческим системам; забывают, что, хотя его мысль прекрасно умеет развиваться логически, в ней есть и стыд за свою рефлексивность, нежелание мыслить себя лишь как мысль. Более правильно было бы принимать во внимание *колебание* между дискретностью теоретических построений Руссо и непрерывностью его «я», которое подспудно присутствует в его текстах повсюду и выдает себя именно паузами и лакунами. С одной стороны, мысль Руссо достаточно систематична, чтобы ее нельзя было всерьез упрекнуть в отсутствии логики, с другой же стороны, она носит слишком взрывной характер, чтобы ее конечной целью можно было считать создание «системы». Незавершенность — признак силы, которая не смогла или не пожелала полностью растратить себя на толкования и объяснения себя. Авторское «я» и его идеальные намерения проступают в сочинениях Руссо повсюду; «я», объявляющее себя истоком и целью высказывания, способно бесконечно поправлять свои слова и свою «систему» исключительно ради удовольствия быть *собой*.

Поэтому тот, кто хочет отнестись с уважением к истине Жан-Жака, не должен заполнять лакуны, которые он оставил в своей системе. Хотя он зашел в разработке своей теории достаточно далеко, единство ее было лишь заявлено: автору приходится верить на слово, не требуя от него подробных доказательств. Взявшись всерьез что-то доказывать, вознамерившись «исследовать первопричины, чтобы сделалась очевидной взаимосвязь следствий», он в итоге написал «Исповедь»: доказательство здесь ведется не на философском уровне, текст объясняет не почему Руссо думает так, как он думает, но почему он стал тем, чем он стал. Между прерывистостью его философского наследия и патетическим пристрастием к изображению самого себя есть глубинная связь. Возвращение к себе, исследование прошлого, придание повествовательной формы личному

опыту — все это вызвано необходимостью противостоять преследованиям, которым подвергается сам Жан-Жак, однако по отношению к философским сочинениям все это — не что иное, как *разъяснение истоков*. Начиная с 1762 года, Руссо рассказывает публике о себе, чтобы она наконец узнала его любящее, доброжелательное сердце: в его жизни и таится источник тех сочинений, которые мошенники и их доверчивые жертвы объявляют творениями врагами рода человеческого.

Собственно, Руссо с самого начала был убежден, что критики его теорий стремятся обогатить его лично: он чувствовал, что своими академическими рассуждениями подвергает опасности свою личность, выражает и одновременно компрометирует свой характер. Поэтому возражения Руссо критикам превращаются в личную самозащиту, а история его идей (как она изложена, например, в «Письме Кристофу де Бомону») в историю его жизни, которая и служит наиболее убедительным аргументом в споре. Речь идет не более и не менее как о том, чтобы изобразить *внутреннюю уверенность в себе*, на которой Руссо с самого начала основывал все свои сочинения. Поэтому необходимо, двигаясь вспять, вернуться к первоначальному убеждению и даже еще дальше — к самой личности, к «природе», скрывающейся за всеми теориями, понятиями, литературными конструкциями. Автор передает слово человеку. Вторая часть творчества Руссо создана нарочно для того, чтобы читатели узнали, каковы были чувства, страсти, желания автора в пору работы над первой частью; он просит нас считать его *намерением* не только оправдание его *идей*, но и реальность гораздо более существенную, чем сами эти идеи. О своих «Рассуждениях» и «Общественном договоре» Руссо отныне будет говорить не как о попытках изменить мир посредством его осмысления, но как об излиянии чувства в поисках идеала: отвергая развращенные нравы современного общества, описывая доброту естественного человека, он выражал собственные несбыточные мечты и набрасывал свой первый автопортрет. Он, быть может, сочинил неверную систему, но зато нарисовал себя с натуры; как бы сильно он ни ошибался в своих умозаключениях, он ни на мгновение не отклонился от *своей* правды; и если он до сих пор держится за эту «печальную и великую систему», если он не отрекается от нее, то лишь потому, что в ней доподлинно присутствует душа Жан-Жака. Первые его книги были своего рода «Исповедью» до «Исповеди», отражениями его личности, которым «Исповедь» призвана дать правильное истолкование. Таким образом, чувство вбирает в себя литературное творчество (которое, впрочем, никогда не было творчеством в полном смысле этого слова, то есть деятельностью, в ходе которой

человеческое «я» до конца растворяется в том, что делает) и ставит его себе на службу. Творчество лишается собственного статуса, утрачивает самостоятельность, транзитивность. Строго говоря, Руссо больше не хочет быть создателем произведений, точно так же как он не хотел быть отцом своих детей. Он хочет наслаждаться цельностью своей собственной личности, вкушать тихое счастье единения с матерью-природой.

*

Поиск истоков играет важную роль уже в тех сочинениях Руссо, которые образуют его «систему». В них он описывает *состояние* первобытного человека, его праздное и счастливое существование в уединении, полное соответствие его желаний его потребностям (ибо природа тотчас удовлетворяет их все до единой); такая жизнь — изначальное равновесие, предшествующее любому становлению; эта бесконечная «пауза» длится еще до всякого начала; время еще не течет, истории еще не существует, воды остаются неподвижны. Отсюда необходимость придумать, что же могло положить конец этому первоначальному, доисторическому бытию; философ должен реконструировать решающее событие, которое, нарушив исконное равновесие и безупречную гармонию естественного состояния, положило начало истории. Приводя в действие один за другим все рычаги совершенствования собственной природы, человек предал себя в рабство времени; выйдя в открытое море истории, он стал общезжителен и зол, учен и рабски покорен обманчивой видимости, он подчинил себе природу ценою собственного разрыва с нею. Руссо восстанавливает процесс возникновения общества, размышляет о происхождении языков, обращается к детству отдельной личности. Он стремится объяснить все явления генеалогическим образом, выводя из первоначального толчка последовательность тесно связанных между собою результатов. В этом он вполне следует духу своего века. Но мало того, что подобные умозрительные построения, подобная реконструкция человеческой истории начиная от ее истоков составляют главную тему философских произведений Руссо; сходным образом и более поздние, автобиографические его сочинения посвящены прежде всего поиску субъективных истоков его собственного творчества. Таким образом, в сочинениях Руссо поиски истоков происходят дважды: за произведениями, в которых автор объективно рассуждает об истоках человеческой истории, следуют сочинения, в которых он изображает самого себя в качестве источника своих прежних рассуждений, в качестве тайной модели, с которой списан портрет естественного человека. «Откуда было живописцу и апологету природы,

ныне столь обезображенной и столь оклеветанной, черпать детали для портрета, как не из собственного сердца? Живописуя ее, он думал о самом себе. Предрассудки, от которых он был свободен, фальшивые страсти, которые не имели над ним власти, не мешали ему, в отличие от всех прочих, различать первоначальные черты природы, ныне почти повсеместно забытые или непонятые»¹. Природа для Руссо — не предмет объективного полагания и исследования в дискурсивном мышлении; говоря о ней, он предельно субъективен, ибо считает ее частью своего внутреннего мира. Природа — это его «я», и потому Руссо отныне видит свою задачу не в том, чтобы спорить с философами, юристами и богословами относительно определений природы, но в том, чтобы рассказывать о самом себе. Такую тактику мы вправе назвать *регрессивной* (среди прочего и в том смысле, какой вкладывают в это слово психиатры). В зависимости от того, на какие — светлые или темные — стороны обращать преимущественное внимание, в автобиографических текстах Руссо можно увидеть либо рассказ о победе — об открытии поэтической интонации, какой французская литература прежде не знала, либо, напротив, рассказ о поражении — историю единичного человека, который все глубже погружается в одиночество и противопоставляет себя окружающему миру, населяя его в припадке интерпретативного бреда одними лишь злобными автоматами. Это движение к истокам есть не что иное, как отступление к *центру* своего «я», при котором, однако, субъект занимает по отношению к остальным людям позицию с каждым днем все более *эксцентрическую* и маргинальную. Так, по Гегелю, человек, подчиняющийся закону сердца, движется к «безумию сомнения».

Если проанализировать тексты Руссо с точки зрения модальностей коммуникации и проследить за изменениями, происходящими в его основных произведениях, станет ясно, что транзитивная функция речи играет в них все меньшую роль. В первых «Рассуждениях», в «Письме о зрелищах», в «Общественном договоре» и «Эмиле» автор открыто обращается к тому или иному адресату (Дижонской академии, Женевской республике, д'Аламберу, публике, роду человеческому). Заметим, что уже здесь речь идет об адресате скорее вымышленном, нежели конкретноличном; берясь за перо, Руссо освобождается от стесняющего присутствия собеседника, неизбежного в реальном разговоре. Тем не менее в тех сочинениях, которые образуют собой философскую систему, коммуникация сохраняет вполне транзитивный характер. Обращаясь к миру, Руссо

¹ «Диалоги», III, О. С., I, 936.

излагает ему свою личную точку зрения на проблемы, касающиеся всех людей в целом. Разумеется, и здесь «я» (стоящее за автором) подчеркивает свою единичность, ему приятно быть единственным, кто думает так, как думает он, и не менее приятно сообщать об этом публике; «я» в данном случае страстно отдается рациональному изложению своих убеждений: при этом, однако, «я» ведет речь не о себе, а о *других вещах*, и обращается к *другому*.

Быть может, впрочем, уже в этих первых сочинениях присутствует элемент, предвещающий будущую эволюцию: в той мере, в какой Руссо желает не просто убедить собеседника в правоте своих мыслей, но еще и вызвать любовь и восхищение, слово его, несмотря на свою универсальность, в конечном счете обращается на самого говорящего. Руссо говорит не для того, чтобы речи его растворились где-то в мировом пространстве; его красноречивые слова должны пробудить в душе читателя страсти и вселить в нее восхищение Жан-Жаком; таким образом, круг замыкается: источник рассуждения совпадает с его конечной целью. Транзитивное слово служит желанию, направленному на самое себя.

Романистом Руссо становится в тот самый момент, когда его отношения с окружающими осложняются. Жанр романа позволяет воздвигнуть между автором и публикой перегородку — мир, вымышленный писателем. В этом случае транзитивность слова не исчезает, но *отсрочивается* (отсюда не прямое воздействие, становящееся возможным лишь благодаря этой отсроченной транзитивности, а также благодаря фантазму). «Новая Элоиза» — музыкальное излияние чувств, грезы наяву — образец такой не прямой коммуникации.

Начиная с 1762 года, с «Писем к Мальзербу», Руссо чувствует себя обязанным оправдываться; ему необходимо рассеять недоразумения и опровергнуть клевету, жертвой которой он стал; поэтому, беря слово, говорить он принимается о самом себе. Предметом его речей становится его собственное «я»; отныне он будет стремиться — с каждым днем все сильнее — осознавать себя одновременно тем, *кто говорит*, и тем, *о ком говорится* в процессе коммуникации. Однако внутренняя логика этого процесса такова, что само осуществление коммуникативного акта при этом становится все более и более проблематичным. Современникам не дано больше слышать Жан-Жака: таково его интимное убеждение (следствие душевной болезни) и, в то же самое время, вполне объективное следствие ордонансов начальника полиции г-на де Сартин. За «Письмами к Мальзербу» следует «Исповедь», за «Исповедью» — «Диало-

ги», и в каждом следующем произведении связь с «адресатом» делается все более зыбкой. Наконец, в «Прогулках одинокого мечтателя», где Руссо признается, что избавился от всех надежд и тревог, защитительная речь превращается в абсолютный монолог; «я» здесь — не только единственный «референт», но и единственный возможный на данный момент адресат текста. Разумеется, этим безупречным фразам, этой гармонической речи необходим потенциальный свидетель; Руссо не теряет надежды на то, что когда-нибудь его монолог обретет беспристрастных читателей, которых его гонители не успеют настроить против него. Впрочем, это произойдет так нескоро, что Руссо предпочитает считать шанс быть услышанным близким к нулю. Это *нулевой шанс* создает пустоту, которую заполняет лирика, не боящаяся одиночества и пренебрегающая отчаянием. В этом случае слово — чья «нормальная» функция заключается в том, чтобы объединять «я» и «другого» в общем смысловом поле, — обращается само на себя (и при этом извращается), становится изображением «я», сделанным для этого самого «я». Совершенная прозрачность для себя совпадает при этом с полной отстраненностью от других. Руссо полагает, что добился *самообладания* и тем самым обрел потерянное спокойствие; это смиренное счастье мы вправе назвать также законченным *самоотчуждением*:

Забудем же обо всех тягостных предметах, которыми я занимался столь же несчастливо, сколь и бесполезно. Поскольку до конца дней своих я пребуду в одиночестве, утешение, надежду и покой я могу черпать лишь в себе самом, а значит, не должен и не хочу заниматься ничем, кроме самого себя. В этом-то расположении духа я берусь за продолжение того сурового и искреннего разбора, который назвал некогда своей «Исповедью». Я посвящу конец жизни изучению самого себя; я заранее начну готовить отчет о себе, который мне очень скоро придется дать. Предадимся же всецело наслаждению беседы с собственной душой, раз это наслаждение — единственное, которое люди не в силах у меня отнять [...] Я берусь за то же дело, что и Монтень, но с целью совершенно противоположной: ибо он писал только для других, я же запечатлеваю свои мечтания исключительно для себя. Если в глубокой старости, в канун смертного часа, мне, как я надеюсь, удастся сохранить нынешнее расположение духа, чтение этих страниц напомнит мне о том наслаждении, с каким я их писал, и, воскресив таким образом для меня ушедшее время, удвоит, если можно так выразиться, мое существование. Вопреки людям, я сумею все-таки вкусить прелесть общения и, согбенный от старости, буду жить подле самого себя, каким я был много лет назад, как жил бы подле более молодого друга¹.

¹ «Первая прогулка», О. С., I, 999—1001.

Разница во времени позволяет установить отношения псевдонезависимости между разными состояниями авторского «я»; страница, написанная сегодня, предназначается для будущего «я», которое станет искать следы своего прошедшего. Экстериоризация слова оправдывается, таким образом, помыслами о грядущем «я», которое автор «Прогулок» видит дряхлым, слабым, обреченным искать поддержку исключительно в мире воспоминания и которому заранее готовит прибежище, накапливая отпечатки и образы своего существования. Нынешняя явленность человека самому себе, полнота чувства должны в ожидании будущего приискать себе воплощение в языке и обрести форму, сделаться своего рода заблаговременной памятью. Если Жан-Жак хочет в пору великой скудости — а она неотвратима — быть окруженным портретами-воспоминаниями, он обязан писать...

В этом процессе поисков абсолюта, где сознание стремится интериоризировать, вобрать в себя все сверхчувственное, писание становится также отчетом, который «я» стремится заранее дать своему творцу. Тон задает начало «Исповеди»: Руссо представляет свое появление перед Верховным Судией и устраивает — в своем воображении — генеральную репетицию Страшного суда. Это не просто поэтический образ; это основополагающая позиция. Заглянув в глубины собственного сердца, Жан-Жак желает сам произнести приговор — дело, которое простые смертные, исполненные доверия, «страха и трепета»¹, предоставляют Богу. Руссо, разумеется, понимает, что предстанет перед судом лишь после смерти, но приговор он желает предрешить немедленно. Чтобы добиться необходимого спокойствия, чтобы быть уверенным в своем оправдании, он заранее ставит себя на место Судии, он — и только он один — мысленно встречает справедливый Взгляд, который должен навсегда убедить его в том, что он невиновен.

Последний, страшный суд есть появление перед *первым* творцом: личность должна дать там отчет в деяниях, преобразивших ее изначальную природу. На точных весах Судии взвешиваются конец и начало, конечное состояние твари и то, какой она вышла из рук Создателя: она будет судима по тому, насколько она верна (или неверна) своему истоку, ибо исток этот — невинность. Между тем вся речь Руссо в защиту самого себя заключается в утверждении, что он (и только он один) неизменно оставался верен первоначальному, доброму состоянию. Он упорно стремится доказать, что все пороки, которые могут быть поставлены ему в вину, — просто-напросто незначительные случайности; они пришли извне,

¹ [Название книги С. Кьеркегора. — Прим. ред.]

они — плод «судьбы», «обстоятельств», «общества» и проч. Возможно, он творил зло, но происходило это против его воли. Незыблемую внутреннюю природу это не затронуло, сердце осталось незапятнанным.

Таким образом, поэтическое слово в данном случае призвано, прибегая ко всей мощи воображения, поддерживать двойную иллюзию. С одной стороны, это нетранзитивное слово (которое ставит под сомнение транзитивность *поэзии* как таковой) подражает приговору Верховного Судии, завершающему историю личности, и интериоризирует его; слово это присваивает себе привилегию высшего знания. Простой верующий знал, что его видят насквозь, но нимало не претендовал на то, чтобы так же исчерпывающие видеть себя сам: автобиографический взгляд — это мирской вариант взгляда Господа, который испытывает сердца и внутренности; Жан-Жаку хочется, чтобы отныне вся его жизнь без остатка застыла в этом ясном свете, исключаящем перемены. С другой стороны, этот последний ясный свет представляется идентичным тому, что светил в самом начале: сердце Жан-Жака не изменилось, оно по-прежнему созвучно первоначальной гармонии. Автор берется рассказать обо всей своей жизни лишь для того, чтобы вычеркнуть из ее истории все, что в ней есть неверного, порочного, губельного. В глубине души он отменяет историю. Да, Жан-Жак сначала жил в раю, а затем сделался жертвою несчастий и превратностей судьбы; однако он не сделал ничего, чтобы заслужить подобную судьбу. Он может со спокойною душою утверждать, что всегда был невинен, что неизменно сохранял верность изначальному свету. В последний час, представ перед судом, он чист, как в самом начале. В начале «Исповеди» Руссо упоминает уникальную форму, в которой отлила его природа, а в следующей фразе призывает трубу Страшного суда. Быть верным своему происхождению и быть верным своей самобытности — это в принципе одно и то же. Ибо если «я» интериоризирует Верховного Судию, оно интериоризирует также и Создателя: «я» — само свой собственный исток, или, лучше сказать, оно помнит о своем истоке, о своем происхождении, и в этом воспоминании с ним совпадает. Память же эта наиболее совершенна у мечтателя, который *забывает* обо всем окружающем. Гегель, конечно, прав: это крайняя степень заблуждения. Но величие Руссо именно в том и состоит, что в дерзости своей он вознамерился соединить в себе альфу и омегу.

Руссо и истоки языка

Размышления о языке занимают в творчестве Руссо значительное место. С одной стороны, теория языка играет очень важную роль в его философских сочинениях, как в тех, где идет речь об истории общества, так и в тех, которые посвящены воспитанию человека нового времени; с другой стороны, проблема коммуникации, выбора выразительных средств неизменно интересует Руссо — музыканта, художника, романиста и в особенности автора автобиографических сочинений. Руссо стал первым, кто уделил такое большое внимание теории отношений между человеческими существами, поэтому нет ничего удивительного в том, что он сделал человеческую речь темой своих рассуждений. Можно даже сказать, что теория языка — один из тех элементов, которые цементируют изнутри наследие Руссо, слишком часто обвиняемое в отсутствии цельности. Зная, сколь важен был для Руссо генезис социальных установлений, следует внимательно присмотреться и к тому, что он писал о происхождении языков.

Предметом нашего исследования станут два текста: «Рассуждение о происхождении неравенства» и «Опыт о происхождении языков». Тексты, которые, дополняя друг друга и местами друг другу противореча, представляют читателю две версии одной и той же истории: в «Рассуждении о происхождении неравенства» история языка включена в историю общества; напротив, в «Опыте о происхождении языков» история общества включена в историю языка.

С точки зрения Руссо, от природы человек не был существом общественным, по крайней мере он не был таковым изначально. Общественным он *стал* постепенно благодаря своей способности к совершенствованию. Впрочем, способность эту Руссо считает врожденным уделом, природным даром. Таким образом, общество и природа не чужды друг другу: общественные установления — *отсроченное* следствие *изначального* порядка вещей, результаты которого обнаружились по прошествии долгого времени под влиянием исключительных условий, способствовавших раскрытию потенциальных возможностей. Роль этих благоприятных условий играют внешние препятствия, случайно возникающие на пути чело-

века (они могли и не возникнуть) и приводящие в действие его прежде дремавшую способность к совершенствованию.

В «Рассуждении о происхождении неравенства» Руссо описывает медленное распространение человечества по земному шару: выйдя из зоны умеренного климата, из теплого первобытного леса, люди сталкиваются с климатом более суровым, с «палящим летним зноем» и «долгими суровыми зимами»¹, и это вынуждает их начать борьбу против окружающей природы. В ходе этой борьбы рождаются умственная деятельность, технические приспособления и сама история. В «Опыте о происхождении языков» та же мысль изложена в более туманных выражениях, через космологическую символику смены времен года: «Тот, кто пожелал превратить человека в существо общественное, коснулся пальцем оси земного шара и отклонил ее от оси вселенной»². Язык и общество — в полном соответствии с классической традицией и с учением Гоббса — связаны у Руссо так тесно, что, предположив, будто вначале человек не был существом общественным и лишь затем стал таковым, он не может не высказать и другого предположения: вначале человек не был существом говорящим и лишь затем стал таковым. Ибо изначально человек не был наделен даром слова. Речь — не та способность, с которой человек был создан; эту способность он приобрел постепенно, благодаря свойствам, имевшимся у него изначально, но долгое время остававшимся без употребления. Человек — единственное из всех созданий, которое *от природы* обладает способностью выйти из своего первобытного состояния. Язык, точно так же как и общественные установления, есть не что иное, как плод запоздалого применения врожденной способности (своего рода орудия замедленного действия). Происхождение его естественно, финальная же стадия развития может быть названа противоестественной. В этом-то и состоит опасная привилегия человека: источники всех тех свойств, которые заставляют его противостоять собственной природе и Природе в целом, коренятся в самой его природе.

«Речь — первое общественное установление, но формой своей она обязана лишь естественным причинам»³. В долгосрочной перспективе общественное установление разойдется с «естественным законом» и начнет ему противоречить, однако источник этого противоестественного установления вполне естественен; это не что иное, как природа.

¹ О. С., III, 165 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 73].

² «Опыт о происхождении языков», гл. IX. О. С., V, 401 [ср.: Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, М., Гослитиздат, 1961, т. 1, с. 243].

³ О. С., V, 375 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 1, с. 221].

Голос природы

В предисловии к «Рассуждению о неравенстве» Руссо ставит вопрос об определении понятий: чтобы выяснить, соответствует ли неравенство естественному закону, следует сначала понять, что представляет собой сам естественный закон. И этот вопрос сразу же формулируется в виде языковой проблемы: как *выражает себя* естественный закон? И благодаря чему люди его воспринимают?

Руссо начинает с определений негативного порядка. Естественный закон — это не какая-то формулировка на специальном языке философов. Чтобы постичь его и ему следовать, не нужно обладать никакими познаниями. Следовательно, существование этого закона не предполагает наличия у людей какого бы то ни было языка. Закон этот — не условное правило, не аргументированное рассуждение. Руссо отвергает идею конвенции, договора как условия, без которого естественный закон был бы невозможен. Хотя большинство философов исходят именно из этого предположения, Руссо считает его неверным и охотно над ним насмехается: «Начинают с того, что изыскивают правила, относительно которых, для общей пользы, людям было бы хорошо согласиться между собой...»¹ Все дискурсивные конструкции, которые философы предлагают в качестве определений настоящего естественного закона, Руссо отменяет. Отменяет он также и слишком умственные, слишком ученые рассуждения тех, которые приравнивают голос естественного закона к голосу упорядоченного разума. Руссо убежден, что естественный закон не формулируется словами человеческого языка. Конечно, сам он предлагает читателю «Рассуждение», однако предмет его — *голос*, предшествующий каким бы то ни было рассуждениям и вообще речи.

Чтобы закон, который служит предметом рассмотрения, в самом деле был естественным, «нужно, чтобы он говорил голосом самой природы»². Голос природы должен по определению предшествовать появлению человеческой речи. Бессловесный, но властный, голос этот приказывает нам любить самих себя и жалеть других, а эти два начала «предшествуют разуму»³. Быть может, «голос» в данном случае — не более чем метафора? А его приказы — просто инстинкт, автоматизм, раз и навсегда «отпечатывающийся» в душе человека? Руссо считает иначе: по его мнению, голос природы обращается к нравственному существу человека, ос-

¹ О. С., III, 125 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 42].

² О. С., III, 125 [Там же, с. 42].

³ О. С., III, 126 [Там же, с. 43].

тавляя за ним свободу выбора: покориться или воспротивиться. «Природа велит всякому живому существу, и животное повинуется. Человек испытывает то же воздействие, но считает себя свободным повиноваться или противиться»¹. Если естественный человек не противится закону, то лишь потому, что еще не обладает собственной волей, потому, что еще не имел случая ощутить свою свободу. Иначе говоря, статус естественного закона двойствен: это инстинкт, который теряет свой механический характер и превращается в *предписание*; еще прежде, чем первобытный человек начинает размышлять и говорить, природа перестает быть для него просто физической средой: из неодолимого источника «давления» она превращается во внутреннюю речь. Это речь, которую человек слышит *в себе*: из того обстоятельства, что он к ней прислушивается, и рождается первоначальная мораль, отличающая человека от животного, пусть даже на первый взгляд кажется, что человек и животное ведут себя одинаково. Изначальное отличие человека не в том, что он разговаривает, но в том, что он *слушает*. Голос природы составляет для него информацию, которая не запечатлена непосредственно в его поведении. Однако голос этот не выражается ни в каких условных знаках, а потому может быть понят без всякой «дешифровки». Голос природы так близок людям, что кажется, будто он раздается внутри человека. Поэтому в данном случае невозможно говорить о передаче сообщения, о некоем высказывании, сформулированном «отправителем» (или адресантом) и обращенном к «получателю» (или адресату). До тех пор пока человек остается человеком естественным, *принадлежащим* природе, он слышит голос природы в себе. Природа говорит *внутри* него, потому что сам он находится *внутри* природы. Разлад, который приносит с собой свобода, еще впереди.

Что же касается человека цивилизованного, то он слышит голос природы извне, издалека. Он от этого голоса отлучен. Хуже того, он утрачивает способность слышать и узнавать его (исключение здесь составляют только «посвященные», о которых Руссо пишет в «Диалогах» и к числу которых относит самого себя)². Обособившись от природы, начав действовать против нее, изобретя свой собственный язык, человек становится глух к тому голосу, который слышал прежде. Нравственное его существование больше не подчиняется естественному закону: приходится выводить законы «позитивные», выдумывать конвенции и договоры. Те-

¹ О. С., III, 141—142 [Там же, с. 54].

² О. С., I, 668 sq.

перь, для того чтобы услышать голос природы, человек составляет ученые рассуждения, занимается своего рода интерпретативной археологией: если раньше уважение к чужой жизни и забота о своей собственной безопасности вытекали из «непосредственных движений души», то теперь их приходится возвращать искусственным путем. Суть морали остается прежней, но теперь, чтобы узнать ее, человек должен обращаться к четко сформулированным правилам. Таким образом, получается, что чем лучше человек говорит, тем слабее звучит в его душе голос природы: он затихает по мере того, как совершенствуется членораздельная речь. Именно на этом этапе общество начинает испытывать потребность в философе, умеющем *интерпретировать* голос, неслышимый остальным людям. Философ ощущает то, о чем другие люди забыли. Философское рассуждение напоминает о той власти, которой люди подчинялись в пору, когда не знали никаких рассуждений.

Человек молчаливый

В первой части «Рассуждения» Руссо описывает естественного человека. Человек этот не умеет говорить и почти не общается с себе подобными.

Тем не менее в эту часть «Рассуждения» Руссо включает пространное размышление о языке и его развитии — размышление, которое, казалось бы, более логично было бы поместить во вторую часть, где излагается ход истории. В данном случае перед нами своего рода метатеза¹. Руссо забегает вперед, но негативным образом: вместо того чтобы намекнуть на дальнейшее совершенствование человеческих способностей, он принимается перечислять факторы, которые тормозят развитие естественного человека. Если он касается вопроса о языках, то лишь для того, чтобы объяснить, почему дикий человек оставался безмолвным (*infans*), что мешало ему обрести дар речи.

Руссо здесь намеренно прибегает к парадоксу. В самом деле, разве не парадоксально рассуждать так долго о невозможности появления языка, раз мы знаем наверняка, что язык все-таки появился — ведь именно на нем мы и рассуждаем!

Руссо действует совершенно сознательно. Желая доказать, что люди научились говорить поздно, он так подробно перечисляет трудности, стоявшие на их пути, как если бы он хотел нас уверить, что люди вообще не научились говорить. Перед нами явная гипербола. Руссо демонстрирует меньшее посредством большего. Перечисляя бесконечные трудно-

¹ [Метатеза — перестановка (например, звуков в слове).]

сти, препятствующие изобретению языков, он заставляет нас ощутить, какая огромная временная дистанция отделяет первобытного человека от человека, наделенного даром речи. Тем самым Руссо внушает читателю, что естественное состояние — не просто его собственная гипотеза, но весьма продолжительный этап существования человечества и что, прежде чем заговорить, люди в течение тысячелетий странствовали по миру в абсолютном молчании. Он пишет об «огромном пространстве, которое должно было отделить естественное состояние от возникшей уже потребности в языках»¹. Он настаивает на том, что во времени между человеком молчаливым и человеком говорящим пролегла пропасть: «Чем больше размышляем мы на эту тему, тем более увеличивается в наших глазах дистанция между чистыми ощущениями и самыми несложными знаниями»².

В первой части «Рассуждения о происхождении неравенства» Руссо создает своего рода *негативную антропологию*: естественный человек определяется через отсутствие всего, что отличает человека цивилизованного. Метод Руссо заключается в освобождении человека от всех «искусственных» атрибутов, приобретенных им в ходе исторического развития. Иначе говоря, портрет естественного человека Руссо рисует «от противного». Этот «негативный» метод ясно виден во фразе, резюмирующей содержание первой части «Рассуждения»: «Сделаем выводы: дикий человек, который, блуждая в лесах, *не* обладал трудолюбием, *не* знал речи, *не* имел жилища, *не* вел ни с кем войны и ни с кем *не* общался...»³ Этот отрицательный метод лежит в основе всего отрывка, посвященного происхождению языков: для Руссо важно не столько показать, как формировался и развивался язык, сколько перечислить все трудности и «препятствия», мешавшие этому процессу. Рассмотрение этих трудностей позволяет ввести в человеческую историю время — огромную временную длительность, не совпадающую с общепринятой хронологией. Если с точки зрения Кондильяка история языка захватывает от силы несколько поколений, Руссо настаивает на том, что изобретение языка совершалось с *невообразимым трудом*: это помогает ему убедить читателя в том, что доисторический период (жизнь первобытного человека, не знающего ни труда, ни культуры) длился бесконечно долго. В течение «многих тысячелетий» человек не знал ни потребностей, ни страстей, не обладал ни-

¹ О. С., III, 147 [Там же, с. 59].

² О. С., III, 144 [Там же, с. 56].

³ О. С., III, 160 [Там же, с. 69].

какими умениями и, следовательно, не стремился передать их потомкам¹. Нужда в языке возникает с появлением потребностей, страстей, умений. Суть потребностей и страстей — в ощущении, что человеку чего-то *не достаёт*; именно это ощущение и заставляет его искать способы выражения своих чувств, однако естественный человек ничего подобного не испытывает: он живет в праздности, он ничего не *делает*, но при этом жизни его ничто не угрожает, поэтому у него нет никаких резонов приобрести и передавать потомкам какие бы то ни было *навыки*... «Первая трудность, которая здесь возникает, — пишет Руссо, — состоит в том, чтобы представить себе, каким образом языки могли оказаться нужны»². Чтобы обнажить эти трудности, Руссо подробно, не боясь показаться парадоксальным, разбирает, что первично и что вторично (проблема сродни парадоксу о курице и яйце); он без устали чертит порочные круги, чтобы создать у нас ощущение тупика. Он намеренно умножает обстоятельства, которые отдаляют возникновение «культуры» и удерживают человека в лоне природы.

Точно так же обстоит дело с упреками, которые Руссо адресует Кондильяку. Этот последний в «Опыте о происхождении человеческих знаний» предположил, что язык изобрели двое детей, выживших после потопа. Но ведь это, возражает Руссо, «уже своего рода общество»³. Гипотеза Кондильяка отвергается по формальному критерию: она исходит из *hysteron proteron*⁴. Сам же Руссо стремится замкнуть читателя в тиски двух отражающихся друг в друге отрицаний: естественный человек не знает языка, потому что не знает общества; общества же он не знает, потому что не способен говорить. Возможно, конечно, что дети каким-то образом объяснялись с матерями в тот недолгий период, когда нуждались в их помощи, однако такой язык всякий раз был изобретением индивидуальным и недолговечным⁵.

Предположим тем не менее, что человек нуждался в языках, — Руссо, впрочем, делает вид, что считает такое предположение необоснованным.

¹ Пространное размышление о проблемах языка располагается следом за выражением, намеренно поставленным в конец абзаца: «не вступая друг с другом в разговор» (О. С., III, 146 [там же, с. 58]).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ [Более позднее становится более ранним (*греч.*); в логике: доказательство с помощью положения, которое само нуждается в доказательстве.]

⁵ См.: О. С., III, 147 [там же, с. 59]: «Это плодит столько же языков, сколько существует индивидуумов».

Тогда вновь встает проблема о том, что первично и что вторично, и Руссо формулирует ее как нельзя более резко: «Если люди нуждались в речи, чтобы научиться мыслить, то они еще более нуждались в умении мыслить, чтобы изобрести искусство речи...» Из чего следует, что для изобретения речи человек должен был обладать даром речи. Руссо «предоставляет всем желающим заниматься обсуждением сего трудного вопроса: что было нужнее — общество уже сложившееся — для введения языков, либо языки уже изобретенные — для установления общества»¹. Если на этом этапе своего рассуждения Руссо как будто склоняется к традиционной гипотезе о языке как плоде божественного откровения, то поступает он так лишь для того, чтобы еще сильнее подчеркнуть неразрешимость проблемы происхождения языка...

Конечно, во многих отношениях Руссо идет следом за Кондильяком, который, в свою очередь, следует традиции, восходящей к Платону. Подобно Кондильяку, Руссо утверждает, что первый язык человека — это «крик самой природы», затем наступает очередь языка жестов (языка действий), и лишь затем люди начинают прибегать к словам, придуманным ими самими. Руссо соглашается с Кондильяком и Мопертюи в том, что сначала появились названия конкретных предметов и звукоподражания и лишь потом — абстрактные понятия и условные обозначения: сначала общение осуществлялось с помощью непосредственных *симптомов* чувства, и лишь потом возникла система знаков-посредников. Однако, в отличие от Кондильяка, который не видит ничего сложного в переходе от одной стадии к другой, Руссо обращает преимущественное внимание на сложности и препятствия²; кроме того, он щедро перечисляет

¹ О. С., III, 151 [Там же, с. 62].

² Так, Кондильяк не видит никакой необходимости определять, что возникло раньше: мысль или язык; он подчеркивает их взаимное влияние: «Пользование этими знаками постепенно делало упражнения в совершении действий души все более многочисленными, и в свою очередь действия души, в совершении которых они все больше упражнялись, совершенствовали знаки и делали пользование ими более привычным» («Опыт о происхождении человеческих знаний», часть вторая, раздел первый, глава 1, § 4 [Этьен Бонно де Кондильяк, *Сочинения в трех томах*, т. 1, М.: Мысль, 1980, с. 185. — Прим. ред.]). Такими же плавными представляются Кондильяку переходы от природного крика к языку действия, а от языка действия — к условным знакам. Для Кондильяка это ступеньки, по которым совершается восхождение; для Руссо — непреодолимые препятствия. Чтобы наиболее убедительно обосновать свою точку зрения, он резко противопоставляет состояние человека, который молчит, потому что не имеет нужды в языке, с состоянием человека, обладающего весьма развитым языком, в основе которого лежит *лингвистическая условность* (иначе говоря, неко-

прямые следствия этого процесса и связанные с ним побочные обстоятельства. Сенсуалисты постоянно ссылаются на опыт; однако опыт в их понимании есть не что иное, как последовательность абстрактных моментов; Руссо, напротив, наделяет опыт временным измерением, придает ему длительность, превращает его в историю становления. Наконец, Руссо утверждает, что язык не развивается изолированно. Он изменяется вместе с человеком и обществом. Так, нетрудно заметить, что для Руссо эволюция языка неотделима от истории желания и сексуальности, от этапов социализации; эволюция эта неразрывно связана с различными способами добывать пропитание и производить орудия.

Пустые слова

Руссо четко определяет отправную точку в развитии языка и кульминационный момент его истории. Первое — безмолвие; второе — политическая функция: «убеждать в чем-то людей уже объединившихся», добиваться их единодушной поддержки, «воздействовать на общество»¹. Обществу, основывающемуся на *Договоре*, необходим язык в его самых красноречивых формах. Но, расставив эти вехи, Руссо тут же напоминает и о возможной *порче* языка, которая помешает ему достичь пика красноречия или после недолгого периода расцвета послужит причиной его упадка. Язык вырождается, портится, превращается в лживые разглагольствования и отравленное оружие: одновременно все глубже увязает в заблуждениях, превращается в существо злое и лживое сам человек. Точно так же, как рождение общества совпадает с возникновением языка, упадок его совпадает с порчей языка. Руссо постоянно держит в уме опасность злоупотребления словом. *Лживые речи* — темный фон, который он различает за каждым современным ему социальным злоупотреблением. Задача историка, по Руссо, заключается в том, чтобы объяснить, каким образом «нынешний порядок вещей» с его темным фоном пришел на смену светлому природному миру.

торые звуки его голоса произвольно соотносятся с некоторыми идеями). Такой лингвистический «договор» невозможен без предварительного языка, а этот язык невозможен без другого, еще более раннего языка, и так без конца.

Всякая четкая «условность» предполагает наличие предшествующего языка, определяющего понятие и соотношение с ним знака. Казалось бы, ситуация тупиковая. Однако, поскольку так или иначе, но мы *разговариваем* и существование нашего языка — непреложный *факт*, Жан-Жак в конце концов приходится признать то, что он вначале, ради вящей убедительности, отвергал.

¹ О. С., III, 148, 151 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 59, 62].

Литературные приемы, которые использует Руссо в «Рассуждении о неравенстве», в этом смысле чрезвычайно характерны. Вторая часть «Рассуждения» — та, где человек прощается с естественным состоянием, расстаётся с праздностью, теряет равенство, обретает дар речи, заражается роковым себялюбием и проч., — начинается с агрессивного высказывания собственника: «Первый, кто, огородив участок земли, придумал заявить: “Это мое!”...»¹ (Руссо прибегает здесь к прозопопее — приводит речь вымышленного персонажа). Таким образом, Руссо вкладывает в уста первого же говорящего человека, им изображаемого, слова зловещие. Этим роковым словам он противопоставляет другие, которые, однако, противник собственника произнести не осмелился. Возражение, опровержение, протест должны были последовать, но этого не произошло². Победу, причем победу несправедливую, в этом случае одерживает узурпатор, которому удается одурачить «людей, достаточно простодушных, чтобы ему поверить». Точно так же обстоит дело и с живыми обоснованиями права собственности, которые Руссо приписывает богачу, увлекающему «людей легковверных»³. Хитроумные речи — скрытное орудие насилия. Перед нами здесь социальное использование речи, однако ведет оно к созданию несправедливого общества, общества, в котором царит неравенство.

Вообще, если присмотреться повнимательнее к говорящим персонажам, выведенным Руссо во второй части «Рассуждения», то выяснится, что почти все они используют язык всуе: для лжи, сокрытия истины, пустой болтовни... Слова служат достижению неправедных целей, используются во зло или говорятся впустую⁴. С какой иронией упоминает Руссо государя, который говорит «ничтожнейшему из людей»: «Будь великим и ты, и весь твой род!» Слова эти — обман, они создают живые иллюзии. Речи государя приводят к тому, что человек, им отмеченный, «всем начинает казаться великим и становится великим в своих собственных глазах»⁵. В числе пороков современного общества Руссо называет вздорную болтовню людей, объятых «страстным стремлением заставить говорить о

¹ О. С., III, 164 [Там же, с. 72].

² «От скольких преступлений, войн, убийств, несчастий и ужасов уберег бы род человеческий тот, кто, выдернув колья или засыпав ров, крикнул бы себе подобным: “Остерегитесь слушать этого обманщика...”» [Там же].

³ О. С., III, 177 [Там же, с. 84].

⁴ Единственные исключения — убедительные сентенции Плиния и Брасида (О. С., III, 181 [там же, с. 87]), однако все дело в том, что это цитаты, заимствованные суждения (auctoritates).

⁵ О. С., III, 188 [Там же, с. 93].

себе»¹; эти пустые слова, не имеющие реальной ценности и воплощающие в себе общественное мнение, губят цивилизованного человека. Неотвратимое зло развращает общество и делает развитый язык источником заразы, орудием всеобщего надувательства. Спастись от порчи удастся — чудом! — одному-единственному человеку, Жан-Жаку Руссо. Все остальные члены цивилизованного общества живут в атмосфере лжи, вымыслов, иллюзий. Слово блестит, как золото, и так же, как золото, превращается в разменную монету и отчуждает человека от себя самого.

Элементарный язык и язык усовершенствованный

Руссо убежден, что и язык, и история конечны, причем кончаются они плохо. Все, что находится в становлении, ведет к беде. Мы еще будем иметь случай показать, что, по Руссо, история языка развивается от *первоначального* безмолвия к пустым речам, равнозначным безмолвию *финальному*.

В начале того этапа, который Руссо называет «вторичным естественным состоянием» (иначе говоря, в начале того огромного периода, который отделяет «первичное естественное состояние» от возникновения общества) люди сталкиваются с первыми препятствиями и время от времени приходят друг другу на помощь; для этого они объединяются в «орды». Язык орды — язык материальной *потребности*: это мольба о помощи, еще нечленораздельный «крик природы». Главное же, это *язык действия*, составленный из жестов указующих или подражательных; голосовой язык рождается в первую очередь из звукоподражаний (это голосовая форма языка действия), к которым постепенно прибавляются редкие «членораздельные звуки» и редкие условные знаки. Разумеется, такой язык «груб и несовершенен». Тем не менее именно он *универсален*...

Универсальность этого языка — последний отзвук той универсальности, которая была присуща «голосу Природы». В самом деле, поскольку к жизни этот язык вызывают причины сугубо физические, то он универсален — одинаков в устах всех людей на земном шаре. Однако этому языку незнакома логика: он не имеет четких грамматических категорий, не способен выражать абстрактные понятия: «Сначала они придавали каждому слову смысл целого предложения»². Состоящий по преимуществу из слов, которые обозначают конкретные предметы, не знающий ни имен собственных, ни неопределенной формы глагола, такой язык нацелен

¹ О. С., III, 189 [Там же, с. 94].

² О. С., III, 149 [Там же, с. 60].

лишь на частное: указывая на предмет, он выделяет в нем не те качества, которые роднят его с другими вещами, но, напротив, его сиюминутную индивидуальность, «этость». Таким образом, универсальность первобытного языка распространяется не на обозначаемые предметы (понятий в этом языке еще не существует), но лишь на говорящих субъектов. Первобытный язык, общий для всех людей, — это *универсальная*, присущая всем возможность обозначать приблизительно похожими способами частные предметы и явления. Впрочем, следует заметить, что, поскольку на этой стадии связи между людьми еще весьма непрочны, большой пользы эта универсальность не приносит. Хотя в принципе люди в любой точке земного шара способны объясниться одним и тем же способом, они еще очень недалеко ушли от изначальной разъединенности.

Руссо признает, что на этой стадии первобытный язык — орудие «весьма несовершенное», однако он ценит его за выразительность. Пусть язык этот не умеет указывать на универсальные свойства *означаемого*, зато он очень точно передает чувства говорящего субъекта. Устанавливая связь между отдельным сознанием и отдельным предметом, язык этот мало говорит о предмете, но зато превосходно воспроизводит черты самой личности; лингвистика знает термины *означающее* и *означаемое*, в первобытном же языке, можно сказать, преимущественным весом обладает *означатель*¹; иначе говоря, здесь *речь* существует до образования условной системы *языка*. Она способна очевидным образом указывать на горе или нужду, испытываемые в данную минуту индивидом.

Существенные изменения язык претерпевает в тот момент, когда человечество переходит от жизни в орде к жизни в семье, от кочевого существования к оседлому. Совместные усилия облегчают добычу пропитания; образуются мелкие социальные группы, члены которых связаны более тесными узами; вместо нужды (которая выражалась преимущественно жестами) люди начинают подчиняться желанию и страсти (которая выражается мелодичными модуляциями членораздельного языка). Стоит семействам объединиться (а по-латыни это понятие обозначается глаголом *convenio*, что значит собираться, соединяться, но также и соглашаться, принимать некоторые условности, как в языке начинают развиваться, закрепляться и стабилизироваться условные элементы. Так формируются отдельные наречия. Стремясь объяснить, отчего языков в мире так много², Руссо ссылается на физические причины (природные

¹ Такой термин лучше, чем «субъект высказывания», «говорящий», «отправитель».

² Весьма продолжительную историю этого вопроса см. в книге: Arno Borst, *Der Turmbau von Babel*, Stuttgart, 1957—1962, t. 1—6.

катаклизмы, землетрясения, наводнения, засушливый климат), приведшие к тому, что некоторые группы людей селились вдали от остальных на островах, в долинах, вокруг источников воды. Следует обратить особое внимание на то, как Руссо использует понятие *разъединения*. Первобытное человечество, рассеянное по земному шару, состояло из отдельных, одиноких индивидов, которые все были равны между собой: в своем рассеянии они оставались однородными, поэтому «голос Природы», «крик Природы» и даже язык действия были языками универсальными. Покончив с изначальной одинокой жизнью, люди начинают сближаться друг с другом, но при этом образуют *различные* группы, и чем лучше понимают они друг друга *внутри* этих групп, тем меньше остается у них общих черт, которые роднили их в естественном состоянии человечества. Сообщества, имеющие собственные наречия и культурные особенности, отдалены друг от друга сильнее, чем одинокие первобытные индивиды. Рост внутренней однородности каждого сообщества сопровождается увеличением разъединенности этих сообществ, а затем возникновением военного соперничества между племенами (или нациями). Получается, что, по Руссо, некий *коэффициент разъединенности* остается неизменным в любых обстоятельствах. Социализация, уменьшая разъединенность в одном плане, одновременно увеличивает разъединенность в другом.

Если первобытный человек был человеком неимущим и использовал язык для просьб о помощи, то человек «современный», по Руссо, — человек ловкий, который искусно пользуется языком для того, чтобы подчинять и обманывать себе подобных. На смену первобытной физической разъединенности пришла разъединенность моральная, неравенство, «отчуждение».

Жители Парижа, которых, казалось бы, общий и весьма изощренный язык должен объединять, на деле остаются чужими друг другу; они почти вовсе утратили инстинктивную способность испытывать сочувствие и жалость. Развѣ что у простого народа можно отыскать слабое подобие этих чувств. Хотя люди говорят и пишут на одном языке, это нисколько не приближает их друг к другу. Тем не менее язык этот, неспособный привести людей к *единению*, сделался весьма эффективным способом *действия*. Он не позволяет индивидам сливаться в совместно переживаемых чувствах, но зато является орудием поразительной точности, с помощью которого можно опосредованным образом указывать на абстрактно-универсальное. Конечно, язык этот еще не так совершенен, чтобы полностью соответствовать всем требованиям логики. Однако уже сейчас он позволяет сформулировать значительное число общих идей. Таким обра-

зом, инструментальные свойства языка берут верх над свойствами выразительными. Слово больше не служит для передачи подлинных чувств субъекта; напротив, оно растворяет субъекта в безличности понятия. Особенности письма¹, характерного для современных обществ, заключаются в том, что слова здесь отъединены от личности: язык сделался внешним изделием, оторвался от человека. Два процесса завершились одновременно: люди разучились испытывать настоящие страсти, а язык потерял способность эти страсти выражать.

«Опыт о происхождении языков», так же как и «Опыт о происхождении неравенства», завершается рассказом о бедственном финале: цивилизованный мир поработили пустые речи, болтовня, суесловие. Современные наречия, столь тонкие и гибкие, больше не служат выражению какого бы то ни было страстного и живого содержания. Французский язык, убежден Руссо, — язык бессильный, неискренний и, можно сказать, невнятный:

Наши языки созданы для бормотания в государственных советах, на манер речей в турецких диванах. Наши проповедники в храмах выбиваются из сил, обливаются потом, и никто не понимает, что они говорят².

Злые чары поражают голос человека, душат и парализуют непосредственность отношений. В цивилизованных обществах субъект оказывается как бы вытолкнутым из речи; язык здесь обезличивается, действует *in absentia*; в нем выражается тираническая власть, не терпящая возражений:

Общество приняло свой окончательный вид; если в нем что и изменяют, то только силою пушек и золота. Обращаясь к народу, осталось лишь говорить: «давайте деньги», для чего достаточно объявлений на перекрестках или солдат с оружием в руках. Для этого не надо никого собирать — наоборот, подданных следует держать разъединенными³.

Таким образом, на смену человеческому общению приходят произвол и насилие. Деньги, настенные объявления и пушки принуждают душу к молчанию. В условиях принуждения люди обмениваются исключительно абстрактными знаками. Если в «Рассуждении о происхождении неравенства» человеческая история приходит в финале к «новому естественному состоянию», «плоду крайнего разложения»⁴, то в «Опыте о происхожде-

¹ См.: «Опыт о происхождении языков», гл. V, *О. С.*, V, 384—388.

² «Опыт о происхождении языков», гл. XX, *О. С.*, V, 428 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 1, с. 267].

³ «Опыт о происхождении языков», гл. XX, *О. С.*, V, 428 [Там же, с. 266].

⁴ *О. С.*, III, 191 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 95—96].

нии языков» она завершается новым безмолвием. Люди вновь разъединяются: «Подданных следует держать разъединенными»... Дикарь ощущал лишь отдельные мгновения (мгновения праздности), для парижан жизнь также состоит из последовательности мимолетных мгновений (но мгновений, заполненных делом). Конец истории — пародийное воспроизведение ее начала. Душа дикого человека «предается только лишь ощущению его существования в данный момент»¹; французы в современном Жан-Жаку Париже «на самом деле питают к вам то чувство, которое выказывают, но чувство это исчезает так же внезапно, как возникло. Разговаривая с вами, они думают только о вас, но как только перестают вас видеть, тотчас забывают о вашем существовании. Ничто не долговечно у них в сердце, все у них мимолетно»². История общества, как и история языка, рано или поздно доходит до «крайней точки, которая замыкает круг и смыкается с нашей отправною точкою»³.

Блаженство на полути

Мы обозначили две противоположные крайности: язык, ставящий на первое место чувства субъекта, и язык, ставящий на первое место универсальные свойства объекта. Однако посередине между грубым языком орды и бессильным языком цивилизованной нации располагается тот язык, который на заре оседлой жизни изобрело патриархальное общество. Мы уже коротко упоминали эту фазу; теперь нам предстоит вернуться к ней, ибо в истории языка, как и во всех прочих областях человеческой истории, она представляет собой равноудаленную от обоих полюсов зону равновесия и блаженства. В «Рассуждении о происхождении неравенства» эпоха эта описана как истинный золотой век. Это «настоящая юность мира»⁴; это островок света в прожитой нами трагической истории. Впрочем, на других континентах или на волшебных островах европейские путешественники отыскивали дикие народы, которым удалось сохранить это блаженное состояние.

Своим описанием патриархального общества Руссо прекрасно демонстрирует, насколько тесно связана в его понимании эволюция языка с развитием общества. Руссо убежден, что каждому этапу истории общества соответствует определенный язык: «Языки возникают естественным

¹ О. С., III, 144 [Там же, с. 56].

² «Исповедь», кн. IV (О. С., I, 160 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 3, с. 146]).

³ О. С., III, 191 [Жан-Жак Руссо, *Трактаты*, с. 95].

⁴ О. С., III, 171 [Там же, с. 78].

путем на основе потребностей человека, изменяются и преобразуются вместе с изменением этих потребностей»¹.

Мы уже говорили, что начало оседлой жизни совпадает с первой победой над материальной необходимостью. Совместный труд, взаимная помощь в тяжелой работе позволяют удовлетворять нужду в пропитании. Получив возможность не тревожиться так сильно, как прежде, о хлебе насущном, люди узнают, что такое чередование труда и досуга. Сблизившись друг с другом, они начинают прислушиваться к голосу страстей, открывают, что такое сравнение и предпочтение: у них появляются и развиваются ростки тщеславия. Пребывая в положении промежуточном между естественным состоянием и жизнью общественной, большие патриархальные семейства постигают всю неоднозначность аффективных отношений. Всякий человек становится для остальных объектом любви или ревности. Эта эпоха — важнейшая веха в истории сексуальности, ведь она расположена между двумя эпохами любовного *расцеяния*. Сексуальность первобытного человека была инстинктивная, бродячая, лишенная страсти; люди цивилизованные пребывают всецело во власти тщеславия и легкомыслия, они сходятся друг с другом, не придавая этой близости особого значения. В очередной раз конец истории пародирует ее начало: мимолетные любовные связи людей «культурных» схожи с мимолетными сношениями самца и самки в первобытном лесу. История языка движется от начального безмолвия к безмолвию конечному; сходным образом история сексуальности движется от начальной необязательности любовных связей к необязательности конечной. Между этими двумя фазами располагается эпоха полноценного языка и полноценного чувства. Любовь в эту пору перестает быть свободной: рождается запрет на кровосмешение². Ограничения накладываются и на язык: отныне он *связан* некоторыми условностями. Однако эти узы пока еще — узы счастливые. И именно они скрепляют воедино прерывистую последовательность отдельных мгновений, из которой состоит жизнь первобытных людей, и позволяют человеку ощутить жизнь как нечто дрящее

¹ «Опыт о происхождении языков», гл. XX, *О. С.*, V, 428 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 1, с. 266].

² См.: «Опыт о происхождении языков», гл. IX, *О. С.*, V, 406, приписка Руссо внизу страницы. *Откладывать* удовлетворение желания — значит вступить в царство *отличия* и неравенства. Жизнь в обществе требует от человека двоякой способности к *отличению-отречению* [différence]: во-первых, человек обязан отказываться от непосредственного удовлетворения своих желаний, а во-вторых, покоряться закону, отводящему каждому роль, *отличную* от других.

ся, непрерывное. В этот же момент отдельные слова превращаются в единую цепь — *речь*...

Чтобы точно выразить свои потребности, человеку довольно было жеста: теперь, когда душою его овладело чувство, ему пришлось прибегнуть к модуляциям голоса, к разнообразию интонаций. Тому, кто хочет поведать о мучающих его голоде или жажде, достаточно единичного жеста; но тот, кто хочет вызвать к себе любовный интерес, кто хочет «взволновать сердце и зажечь страсти», должен связывать звуки в течение некоторого времени, должен овладеть речью:

Впечатление от речи, бьющей в одну цель *повторными* ударами, создается постепенно и производит совсем иное действие, чем присутствие самого предмета, который вы охватываете целиком с одного взгляда. Представим себе горестное состояние, хорошо нам знакомое. Зрелище удрученного человека вряд ли растрогает вас до слез, но дайте страдальцу *время* высказать все, что он чувствует, и вы разрыдаетесь. Только таким образом и производит впечатление сцена трагедии. Пантомима без речей вас почти не взволнует, речь без жестов исторгнет слезы. Страстям свойственны определенные жесты, но им присущи также особые интонации¹.

Руссо, как мы видим, в полной мере сознает возможности жестикуляции; порой ему даже случается предпочесть жест слову. Однако он совершенно ясно сознает также ее специфический темпоральный характер. В этом отношении он выступает предшественником Фердинанда де Соссюра, писавшего: «Лингвистика не должна пренебрегать тем очевидным фактом, что элементы, из которых состоит слово, *следуют один за другим*, напротив, всякое дельное размышление о словах должно исходить из этого факта как обстоятельства центрального и основополагающего»².

Первобытный человек, живший в атмосфере непосредственности, не имел ни языка, ни ощущения времени. В орде, едва расставшись с первобытной дикостью, человек совершает отрывочные усилия; язык его, в котором преобладают жесты, призывающие на помощь, еще не способен выражать течение времени. Поэтому он и не является полноценным языком. Осознание человеком такой категории, как время, совпадает с обретением языка, состоящего не из жестов, а из слов (люди начинают произносить фразы, длящиеся в течение определенного отрезка време-

¹ «Опыт о происхождении языков», гл. I, О. С., V, 377—378 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 1, с. 223—224, с уточнением.— *Прим. ред.*].

² Ср.: Jean Starobinski, «Les anagrammes de Ferdinand de Saussure», *Mercur de France*, février 1964, p. 254; книжное издание: Jean Starobinski, *Les mots sans les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1971.

ни), с появлением постоянного жилища (оседлость предполагает выбор места, где человек поселяется на *длительный* период), с возникновением продолжительных аффективных связей (если раньше люди совокуплялись и тотчас расставались, то теперь они начинают хранить верность друг другу и образуют семью), наконец, с постоянным трудом ради обеспечения себя и своих близких пропитанием. У человека возникает необходимость предвидеть будущее. Прежде он и не подозревал о его существовании, теперь оно тревожит его возможными опасностями. Человек уже не может больше довольствоваться сиюминутными благами, он начинает *делать запасы*. Символы условного языка подчиняют себе время и организуют его. Они тоже представляют собой своего рода запасы. Они — свидетели проделанной работы и орудия предвидения будущего.

В первых языках преобладающую роль играют ритм и интонация. Языки эти не удовлетворяют материальные потребности, они — не плоды кропотливой работы разума; они порождены велениями чувства и порывами страсти. По Руссо, языки возникают не в ходе производительного труда, а в мгновения досуга и траты произведенного, которыми перемежается деятельная жизнь. Оригинальность Руссо, как точно заметил Эдуард Клапаред¹, состоит в том, что он настаивает на сугубо аффективном происхождении языка. В перерывах между работами (работами, которые еще не стали рабским трудом) люди устраивают импровизированные праздники. Ритм и интонации первых языков неотделимы от телесных радостей:

В тот счастливый век ничто не отмечало часов и ничто не вынуждало считать их: время не имело иной меры, кроме развлечения или скуки. Под сенью вековых дубов пылкая молодежь постепенно утрачивала прежнюю дикость; молодые люди понемногу привыкали друг к другу; стремясь быть понятыми, они научились объясняться. Здесь свершались первые празднества: ноги сами подпрыгивали от радости, порывистого жеста уже было недостаточно, и голос сопровождал его страстными выкриками; смешанные воедино удовольствие и желание ощущались одновременно; здесь, наконец, была истинная колыбель народов, и из чистой, хрустальной воды источников родилось первое пламя любви².

На этой стадии «говорить и петь означает одно и то же». Язык с самого начала соединяет в себе интонацию, мелодию и поэзию:

¹ Edouard Claparède, «Rousseau et l'origine du langage», *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t. XXIV, p. 95—119.

² «Опыт о происхождении языков», гл. IX, О. С., V, 406 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 1, с. 247—248].

Так как первым побуждением к речи явились страсти, то первые выражения были тропами. Прежде всего родился образный язык, а собственный смысл слов был найден в последнюю очередь.

Первые языки были напевными и страстными, прежде чем стали простыми и рассудочными¹.

Желая обосновать преимущества первобытных и южных языков, Руссо исхитряется противопоставить артикуляцию (согласные) интонациям (гласные и ритм речи). Если верить Руссо, артикулированных звуков больше в северных языках, подчиняющихся нужде и рассудку. Страсть, напротив, прибегает к мелодической интонации. Существой поныне «первый язык», люди, изъясняющиеся на нем, «пели бы, а не говорили»². Первыми словами этого языка было бы не «помоги мне», а «полюби меня»³.

Разумеется, и до Руссо находились авторы, писавшие о поэтической природе первых языков. Кроме Страбона, на которого ссылается сам Руссо, можно назвать Вико, аббата Флери, Уорбертона, Блэкуэлла. Оригинальность Руссо в этом, как и во многих других случаях, коренится не в отдельном утверждении, но в целой цепи явных или подразумеваемых тезисов.

Хотя празднества, в ходе которых совершается рождение языка, устраиваются в перерывах между работами, слова, при этом изобретаемые, точно соответствуют уровню технологического развития человечества. До появления металлургии и земледелия люди пользуются вполне примитивными орудиями и не знают разделения труда. В эту пору они еще не стали рабами своих *средств производства*, еще не сделались жертвами «отчуждения». Хотя в этом раннем обществе уже существует неравенство, оно не является ни экономическим (здесь нет разделения на богатых и бедных), ни, тем более, политическим (нет ни привилегированных, ни угнетенных). Неравенство на этой стадии — лишь следствие неравенства природного: красивым начинают отдавать предпочтение перед некрасивыми. Человек приобретает роковую привычку сравнивать себя с другими людьми, но пока он еще присутствует в процессе общения — присутствует и для самого себя, и для других.

Язык устанавливает связи между людьми. Орудия труда устанавливают связи между человеком и природой. Нет ничего удивительного, что в обоих случаях мы видим один и тот же *стиль* отношений. Член патриархального общества отделился от природы и приблизился к другому

¹ «Опыт о происхождении языков», гл. III, II, *О. С.*, V, 381 [Там же, с. 226].

² «Опыт о происхождении языков», гл. IV, *О. С.*, V, 383 [Там же, с. 228].

³ Ср.: «Опыт о происхождении языков», гл. X, *О. С.*, V, 408 [Там же, с. 249].

человеку, он расстался с первоначальной немотой, ему уже недостаточно и простых возгласов. Однако язык его, музыкальный и поэтический, еще не сделался средством разделения. Он способствует выражению чувства и полному взаимопониманию. Хотя язык этот позволяет людям проявлять их особые таланты (а следовательно, усугубляет природное неравенство), хотя он создает возможности для бахвальства и обмана, он еще продолжает сохранять *присутствие* и не порождает *отсутствия*. Субъект не стал еще жертвой орудий («опосредований»), которые он сам же усовершенствовал и которые у людей цивилизованных, перестав способствовать коммуникации, сделались перегородкой, препятствующей общению. Язык танцующих и поющих участников патриархального праздника неотделим от тела субъекта, охваченного страстью; их слова — не только знаки, отсылающие к личности («означателю»), но и жесты, конкретным образом связанные с этой личностью. Вывод, чрезвычайно важный для Руссо: патриархальный язык хранит память об архаических звукоподражаниях и обладает той же мощью; он так же убедителен, как *крик природы*. Но он способен и на нечто иное — способен обозначать реальность, независимую от говорящего субъекта и осмысляемую им... Хотя история лишила людей изначальной непосредственности, у них остался инструмент (посредник), способный эту непосредственность восстановить. Поющее слово сообщает субъекта другим, не отчуждая его. Человек выходит из самого себя, чтобы в слове передать себя другому, но благодаря аффективному присутствию, животворящему его речь, к себе же и возвращается. Да, мы оставили позади изначальный грубый вопль (в котором нет ни артикуляции, ни интонации), но зато мы еще очень далеки от безличного языка цивилизованного человека, языка, который оперирует лишь самыми абстрактными означаемыми и чужд говорящему субъекту, языка, полностью подчиненного своей инструментальной функции и внешним целям, языка, за которым не стоит личность.

Красноречие и знаки

Таков языковой идеал, осуществившийся в счастливом «несовершенном обществе». Однако человек не способен двигаться назад. Нам не дано возвратиться в золотой век, когда слово, музыка, танец и поэзия были слиты воедино. «Опыт о происхождении языков» — рассказ о том, как после появления членораздельной речи эти прежде неразрывные элементы отдаляются друг от друга все сильнее и сильнее. Речь теряет силу, интонации и мелодичность, она становится логичной, холодной и монотонной; музыка проходит свой путь развития, и мелодию как выражение

души постепенно вытесняют ухищрения современных виртуозов. Что же до поэзии, то она, обретая письменную форму, теряет ту верховную власть, какой она обладала в пору своего устного бытования, в поэмах Гомера и в великих произведениях устной традиции. Всякий прогресс — не что иное, как изнанка сущностной порчи.

Если золотому веку несовершенного общества соответствует язык музыкальный и поющий, то обществу Договора соответствует другой язык, именуемый *красноречием*, — язык, служащий гражданину для участия в обсуждении общественных проблем. В очередной раз структура речи приходит в соответствие со структурой общества. Высокий ораторский стиль отвечает гражданскому идеалу.

Однако общество Договора, в отличие от общества патриархального, не исчезло навсегда. Его нужно не столько объяснить исторически, сколько обосновать в идеальном плане; это — *возможное* общество, вне-временной образец, который парит, так сказать, выше обществ реальных. Образец этот еще никогда и нигде не обретал законченного воплощения; он не реальность, а норма. Таким образом, развращенность современных обществ может оцениваться по степени их удаления от этой нормы. Крупные современные государства с деспотической формой правления не имеют с нормой ничего общего: они во всем ей неверны. Напротив, у старинной Женевы или у республиканского Рима расхождение с нормой минимальное, что и позволяет Руссо на них ссылаться¹.

Итак, существует идеальное красноречие, посредством которого высказывается норма политической жизни, но существует и красноречие другого рода — отчаянно-обличительное, посредством которого мыслитель оплакивает забвение нормы и разбирает причины и следствия этого забвения. Если в «Общественном договоре» Руссо прибегает к красноречию законодательному, то в обоих «Рассуждениях» и в «Эмиле» красноречие его обретает гневно-обвинительный пафос: он напоминает о забытых законах и перечисляет гибельные последствия измены им.

Патриархальный язык, более развитый, чем язык архаический, интегрирует в свою *связную речь* сиюминутные жесты и крики предшествующего языка; сходным образом красноречие идеального общества усваивает и использует как жесты первобытного языка, так и мелодичность языка патриархального. Жест, наглядный знак — составные части ис-

¹ Наиболее подробно Руссо высказывается насчет соотношения между идеалом Договора и современными обществами в пятой книге «Эмиля».

тинного красноречия. В «Опыте о происхождении языков» Руссо объяснил нам, что человеческая речь (разворачивающаяся во времени) пробуждает эмоции даже лучше, чем «присутствие самого объекта». В «Эмиле», напротив, Руссо, кажется, отдает предпочтение зримому объекту:

Одно из заблуждений нашей эпохи заключается в том, что мы прибегаем к голому рассудку, как если бы люди состояли из одного ума. Презирая язык знаков, обращенных к воображению, мы лишились самого могущественного из языков. Влияние слова всегда слабо; глаза открывают более надежный доступ к сердцу, нежели уши. Всецело доверившись рассуждениям, мы свели все наши заповеди к словам и не оставили места для поступков [...].

Я вижу, что в нынешние времена люди воздействуют друг на друга только посредством силы и корысти, меж тем как древние воздействовали в гораздо большей степени убеждением и чувством: ведь они не презирали языка знаков [...].

Какое большое внимание уделяли римляне языку знаков! Люди разных возрастов и сословий облачались у них в разные одежды; тоги, сагумы, белые тоги с пурпурной каймой, буллы, латиклавы, курульные кресла, ликторы, фасции, секиры, венцы золотые и лавровые, орации, триумфы — все в Риме было зрелищным и пышным, все производило впечатление на сердца граждан [...]. Воины не хвастались своими подвигами, они показывали свои шрамы. Пожелай один из наших говорунов растрогать народ после смерти Цезаря, он, я полагаю, исчерпал бы все общие места, живописуя раны императора, его кровь, его труп; Антоний был далеко не худшим из ораторов, однако он не стал произносить всех этих слов; он приказал принести мертвое тело. Вот это красноречие!¹

На первый взгляд может показаться, что Руссо себе противоречит, но на самом деле это не так. В «Опыте о происхождении языков» он говорит, что выразительная сила речи возрастает, когда отдельный жест вышшеается до связной речи; в только что процитированном отрывке из «Эмиля» он утверждает, что особой действенностью обладает речь, способная *возвратиться* к жесту и помнящая о завораживающей власти показываемого (или изображаемого) объекта. В обоих случаях речь ищет себе дополнительные источники выразительности. Человек, пользующийся знаками, должен изобрести речь. Человек, владеющий речью, должен вспомнить о могуществе знаков. Руссо в 1751 году снимает шпагу и продает часы.

С одной стороны, Руссо вновь обращается к *генезису* языка и перечисляет все, чем этот язык обогатился в ходе своей эволюции; с другой, сде-

¹ «Эмиль», кн. IV. О. С., IV, 645—648.

лав разворот, смотрит на историю языка под знаком *утраты* и останавливается преимущественно на потерянном могуществе, растроченной энергии, преданной добродетели. Любимые категории Руссо при работе с материалом человеческой истории: *еще не* и *больше никогда*. «Эмиль» и «Опыт о происхождении языков» совпадают в выводах: истинное красноречие потеряно навсегда, наступило время насилия, хитрости и корысти.

Слово Жан-Жака

Тем не менее сам Жан-Жак от своего умения говорить не отказывается. Он берет слово в исторической ситуации, которую сам считает безнадежной. «Народный язык стал для нас столь же бесполезным, что и ораторское искусство»¹. Руссо выступает в роли человека, предпринимающего последнее усилие; в ту самую пору, когда человеческой речи грозит опасность полностью погрязнуть в ничтожестве, он делает нам последнее предупреждение. Он — последний оратор, возвещающий о близкой смерти языка. После меня — тишина.

В предваряющем «Рассуждение о происхождении неравенства» посвящении Женевской республике Руссо от своего собственного лица обращается к согражданам; в следующем затем «Предисловии» он избирает своими слушателями философов (афинский Ликей), но вскоре раздвигает рамки своей аудитории до всего рода человеческого. Одиноким человеком обращается к человечеству, дабы опровергнуть заблуждения своих предшественников-философов, — геройский поступок, чересчур красивый, чтобы быть реальным. Руссо грезит наяву; перед нами одна из его излюбленных *химер* — идеальная ситуация, в которую он переносится силою своего воображения. Главное для него — возможность высказать свои мысли, обращаясь к как можно более широкой аудитории, и открыть ей непризнанную истину.

Остановлюсь подробнее на самых важных моментах этого утверждения.

1. *Высказать свои мысли*. Речь должна передавать своеобразие говорящего субъекта. Этой способностью, согласно теории Руссо, обладали в полной мере первобытные языки, теперь же ею наделен — благодаря силе и непосредственности своего чувства — только он сам. Музыкант и

¹ «Опыт о происхождении языков», гл. XX, О. С., V, 428 [Жан-Жак Руссо, *Избр. соч.*, т. 1, с. 266].

поэт, он не забыл язык, которым говорило *начинающееся общество*, ибо он — «житель зачарованного мира»¹, он — Жан-Жак.

2. *Обращаясь к как можно более широкой аудитории*: во втором «Рассуждении» Руссо желает быть выслушанным всеми людьми на свете. *Адресат* его речи — бесчисленное множество людей. Напротив, в «Диалогах» Руссо считает, что окружен стеной молчания. Это — два разных проявления одной и той же тяги к универсальности; в первом случае универсальность ощущается как возможная, во втором — как невозможная. Гражданский идеал общества Договора предполагает наличие в центре полиса городской площади — форума. В своем воображении Руссо выходит на эту площадь, собирает вокруг себя толпу и обращается к ней с речью, которая всех убеждает. Он дает людям законы; он говорит языком общества Договора; он гражданин; он Жан-Жак Руссо, гражданин Женевы. А если Женева не желает его признавать, если никто не соглашается его слушать, то ему не остается ничего другого, кроме как сделаться одиноким парадоксалистом, чье одиночество — оборотная сторона утраченной общности.

3. *Открыть истину*. Это значит — сформулировать соображения о человеке, сознании и обществе, пользуясь средствами *усовершенствованной* науки. Руссо приводит доводы; он пускает в ход все достижения современного знания, он считает позволительным при необходимости прибегать к абстрактному языку философии: он стремится лучше других оперировать этим инструментом, который погружается в свой предмет и показывает его в универсальном свете. Желая обличить цивилизованное общество, он тем не менее говорит на языке этого самого общества. Он французский писатель.

Руссо убежден, что он единственный, кто способен высказать эту универсальную истину, касающуюся утраченных человечеством корней. Красноречие Жан-Жака Руссо — красноречие человека неимущего, который не может похвастать ничем, кроме любви к истине, и не может опереться ни на что, кроме своего дара речи.

Он желал бы, чтобы к нему прислушались как к человеку, который — несмотря на всеобщую развращенность — не забыл, что такое голос природы, что такое бессловесная любовь к себе и сочувствие к другим. Он может рассказать о первобытном языке, потому что в его душе этот изначальный язык все еще звучит. Руссо — одновременно и молчаливый естественный человек, и музыкант-поэт золотого века, и республиканский

¹ «Диалоги», I, О. С., I, 672.

оратор добродетельного общества. В нем воплотилась вся драматическая история языка. Впрочем, если он хранит в себе все эти архаические языки, то лишь для того, чтобы противостоять обществу современному, чтобы обличать пустословие, «бормотание» и вздорную болтовню своих современников. Память об ушедших языках и всех их функциях служит ему для создания нового языка — языка протеста¹.

¹ Уже после того как была опубликована эта статья, появились новые исследования о лингвистических теориях Руссо. См., в частности: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967; Jacques Derrida, «La linguistique de Rousseau», *Revue internationale de philosophie*, 1967, n° 82, fasc. 4. В этом же номере журнала внимания заслуживают статьи Женевиэвы Родис-Льюис [Geneviève Rodis-Lewis] о Руссо и Бернаре Лами, а также Мишель Дюше [Michèle Duchet] и Мишеля Лоне [Michel Launay] об «Опыте о происхождении языков» и «Рассуждении о происхождении неравенства». См. также хорошее научное издание «Опыта», выпущенное Шарлем Порсе (Бордо, 1968). Я сам после написания этой статьи выпустил два критических издания «Опыта о происхождении языков»: Folio Essais, 1990 и Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

Критика и принцип авторитета

От Руссо до Жермены де Сталь

I

Для проповедников XVII века ничто не казалось столь пагубным, как склонность зрителя отождествиться с персонажами трагедии или попытка читателя разделить чувства героев романа. Когда литература овладевала душами читателей настолько, что они оказывались в плену ее страстей, она переставала быть невинным развлечением. Побуждая читателей к отождествлению с вымышленными персонажами, с их желаниями и страданиями, литература не только способствовала грехам похоти или гордыни, но и становилась соперницей религии. Она предлагала некую светскую имитацию божественного культа, заменяя единственно возможный объект поклонения (Бога, распятого Христа) вымышленными подделками. Зрители или читатели, перенесенные в иную реальность, *сбивались с пути* в выдуманных страстях литературных героев, а участвуя они в Страстях Господних, то оказались бы на верном пути. Было необходимо отвлечь читателя от погони за призрачным счастьем, ибо истинное счастье дается лишь Всевышним. Критикуя театр и романы, Боссюэ, Николь, Бурдалу разоблачали в них идолопоклонство, отречение от единственного *авторитета*, который следовало признавать. По их мнению, опасность литературы таилась не столько в ее фривольности, сколько в силе ее очарования, ведущей к отказу от собственной личности и житейских обязанностей вплоть до подражания мистикам, питающим отвращение ко всему мирскому¹.

¹ Осуждая поклонников театра, Николь пишет: «Часто забывают, что жизнь христиан должна быть не только подражанием, но также и продолжением жизни Иисуса Христа, поскольку в них должен присутствовать Его дух, запечатлевая в их делах те же чувства, что и в Его делах. Если посмотреть на христианскую жизнь с этой точки зрения, становится понятным, насколько театр далек от этого» (*Œuvres philosophiques et morales de Nicole*, Paris, 1845, p. 451).

Цензура проповедников была направлена против неверного самоотождествления, к которому побуждает литература. Такой подход к литературе является актом *критики* (в смысле осуждения, неодобрения). При этом подобная критика становилась возможной и необходимой благодаря абсолютному *авторитету* иной, единственно желаемой идентификации. Итак, моральная оценка основана на четком, определенном критерии: отбрасывается все, что не соответствует данному критерию. Перед подобным обвинением любая защита, оправдание литературы сводится к первостепенной задаче: доказать совместимость художественного вымысла с существующим догматом, с нормой, не подлежащей обсуждению.

II

Но норма может меняться. Она может смещаться. XVIII век — время, когда происходит реабилитация страстей. И это не просто отмена опалы. Нужно видеть здесь еще и такой важный факт: будучи оправданными, страсть, чувство любви сразу же требуют признать за ними, и только за ними, тот *авторитет*, который проповедники признавали лишь за боговдохновенным словом и Распятием. Такой перенос авторитета имеет существенное значение, поскольку новый авторитет становится первопричиной и точкой отсчета всех моральных суждений, всех критических обвинений.

Реабилитировать страсть значит оправдать страстное самоотождествление, происходящее в различных видах искусства. Если читатели или зрители оказываются вовлеченными в пространство произведения, если они переживают его волнующие перипетии, если иллюзия заставляет их испытывать все чувства персонажей, это доказывает, что произведение превосходно, а читатели чувствительны. В результате появляется своеобразная уверенность, достаточно расплывчатая, основанная на эстетических соображениях и моральных мотивациях. Как бы то ни было, такая уверенность наделена авторитетом, и именно на него может опереться очарованный читатель в своих суждениях об окружающей действительности, в осуждении нравов света, предрассудков и несправедливости... В душе он располагает *неким* универсальным критерием.

Один лишь пример: «Похвала Ричардсону» Дидро. Ясно, что никакие ограничения религиозного порядка не мешают Дидро отождествлять себя с литературными персонажами, чтобы в качестве взволнованного очевидца, «тайного героя», проникнуть в бесконечно разнообразный мир писателя. Мир столь похожий на реальный, что Дидро чувствует себя вправе требовать, чтобы подлинный мир соответствовал истине чувств,

открытой нам в вымысле. Восхвалять Ричардсона означает говорить не столько о его литературных достоинствах, его искусстве сочинителя, сколько о моральном воздействии на читателя, о том душевном настрое, с которым читатель отныне будет смотреть на общество и себе подобных. Это состояние души, восторженное, взволнованное, умильное, побуждает читателя в каждой неудаче, которую он потерпит в свете (а их будет немало), видеть повод для резкой критики и осуждения, основанных на законах сердца. Восторженный анализ творчества Ричардсона, еще более чем литературная теория «сентиментального реализма», приводит Дидро к *критике*, направленной не на литературные произведения, а на злоупотребления и недостатки реального мира.

III

Не то же ли происходит и с Руссо? Ведь в «Исповеди» он признается, с какой страстью в юности сам перевоплощался в исторических и литературных персонажей. «Я превращался в того героя, чью историю читал»¹. И если вначале у Руссо еще остается некое чувство вины, которое христианские проповедники пытаются внушить тому, кто отклоняется от «единственно необходимого», то вскоре наступает и самооправдание. Руссо требует признать высочайший моральный авторитет за объектами своих идентификаций. С одной стороны, он выбирает положительные примеры для подражания, и это, в частности, относится к выдающимся личностям римской истории. С другой стороны, сам процесс самоотжествления приносит некую благодать: он не только сам безгрешен, это же состояние передается и его объектам, каковы бы они ни были. Он преображает их и наделяет святостью. «Беспримесная» полнота может обладать и *чистой*. И этот опыт Руссо вскоре становится поводом для сравнения, в свете которого подвергаются осуждению недостатки, низость и порабощение, присущие его времени. Необходимо иметь в виду, что критика Руссо, направленная против общества, опирается на противопоставленный ему образ беспримесной полноты, который почти всегда переживается в процессе художественной самоидентификации. Если верить «Исповеди», то озарение на Венсеннской дороге было непосредственно запечатлено в прозопопее от имени Фабриция. Конечно, это риторический прием, но пропущенный через страстное переживание: Руссо превратился в Фабриция, отождествил себя с героем Плутарха, чтобы

¹ «Исповедь», книга I. *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, t. I, p. 9.

бросить вызов развращенному свету, изменившему античным идеалам добродетели и воздержания.

Итак, становится очевидным, что Руссо не только отвергает религиозные обвинения, направленные против самоотождествления с «профанными» объектами. Он еще и сакрализирует, наделяет святостью вымышленных персонажей, с которыми отождествляет себя, так что они дают ему право судить и осуждать мир, поставив себя на место защитников религиозной морали. Авторитет, на который он опирается — имплицитно или эксплицитно, — это принцип сердечной общительности, который обеспечивает единение сознания и чистоту сердец: все, что в жизни отдельных людей или народов не подчинено этому принципу, заслуживает осуждения.

У Руссо этот новый авторитет связан с собственным «я» намного глубже, чем у его современников. Другими словами, он более радикально противопоставляет себя миру, исходя из чисто субъективно понятой свободы. Для Дидро сердечная чувствительность становится «органом» нерасторжимого соотношения личности с окружающей действительностью: добро и зло, которые являются нам в постоянном противоборстве, требуют от нас неусыпной бдительности, распознавания и активных ответных действий. Наша субъективность, так мало отличающаяся от материальной энергии мира, постоянно участвует в этом процессе. Что же касается Руссо, то он делает решительный шаг, безоговорочно предавая анафеме разложившееся общество, и тем самым ставит себя вне этого общества. Он отказывается от каких-либо действий, ему не нужно больше общество, где его ждут лишь оскорбления и обиды. Перед нами резкое отступление субъекта, который укрывается в крепости, где окажется вне пределов досягаемости: это его неприступная тыловая позиция. Он делает вылазки из крепости лишь для наблюдения за невинными растениями. И общается только с химерами — «людьми из иного мира»¹, порожденными его желанием и единственно достойными его любви. Недоверие, разрыв столь велики, что Руссо сам создает себе объекты для отождествления, вместо того чтобы искать их вовне, в книгах других авторов. Он призывает на помощь свою память и воображение для создания вымышленного пространства, куда можно устремиться, придумать подходящую по размерам сцену и разместить там любовь, удовлетворенную страсть, разлуку и новую встречу... Итак, сознание сосредоточивается отныне только на словах и образах, выражающих чувство *неполноты*, кото-

¹ Второе предисловие к «Новой Элоизе», *О. С.*, II, 16.

рое его мучает. Это новый вид творчества — творцом становится постоянно мятущаяся мысль: она строит параллельный мир, пытаясь воссоздать утраченную непосредственность и *представить самое себя* в образах, над которыми имеет безграничную власть.

IV

Этот новый тип творчества требует и нового типа критики. «Новая Элоиза», судя по разъяснениям в двух предисловиях и позднейшем автобиографическом комментарии, не просто находит оправдание в своих моральных устремлениях и в той общественной пользе, которой наделяет ее автор (в чем она несколько не отличается от множества других книг, имеющих целью и заинтересовать читателя и воспитать его). От нас также требуется понять это произведение, исходя из его происхождения и первоисточника. В ряде оправдательных текстов Руссо намечает линии отступления, позволяющие ему находиться вне пределов досягаемости критики, озабоченной проблемой правдоподобия и художественной ценности. Пусть эти письма не упрекают за высокопарность, неловкость, поучающий тон или провинциализмы: ведь *речь идет не о светских людях*, а об охваченных страстью молодых людях, не превратившихся под влиянием столицы в искусных говорунов. Грамматическая критика или претензии хорошего вкуса были бы здесь неуместны: Руссо в своих предисловиях постарался их предугадать и тем самым обезоружить. В своих примечаниях, играя роль «издателя» писем, он сам первым подвергает критике какой-нибудь их неточный термин, неудачное или неразумное рассуждение. Он нейтрализует нападки критики, заранее принимая ее на свой счет. Не следует также критиковать его персонажей за то, что они неестественны, ни на кого не похожи, настоящие «уроды». Сделав все от него зависящее для доказательства того, что возможно, подобно его героям, жить, чувствовать и любить вдали от Парижа, у подножия Альп, Руссо в своего рода арьергардном бою признает, что *его задачей было не подражание*, но выражение. Его персонажи являются плодом его желаний: у них нет прообраза во внешнем мире. Поэтому их нельзя упрекать за недостоверность, так же как и роман нельзя упрекать за то, что он описывает лишь добрых людей. *Иной мир*, к которому они принадлежат, — это сердце Жан-Жака, дающее достаточную гарантию для их существования. Любая оценка, которая, еще прежде чем обратиться на персонажей, не вытекает из глубокого чувства Жан-Жака, была бы мимо цели. При этом *чувство* утверждается как непобедимая сила, которая, хотя и призывает весь свет в свидетели, не желает, чтобы ее судили

«людским судом». Поэтому Руссо апеллирует к акту любви, к страстному слиянию, наподобие того как сам Жан-Жак относится к своим химерам. Читатель (или, скорее, читательница, о которой мечтает Руссо) сумеет с волнением узнать себя в персонажах романа, но он сразу же должен признать их лишь промежуточным звеном на пути к источнику, дающему им жизнь, теплоту, силу обаяния, любовь к добродетели. Таким образом, читатель будет захвачен тяготением творческого желания. Он сумеет распознать его абсолютный авторитет, который впоследствии сделает возможным эффективное воздействие книги. Если чтение «Новой Элоизы» должно изменить душевное настроение и внешнее поведение ее читателей, короче, если это чтение должно выполнять критическую и воспитательную функцию, то это произойдет посредством очарования, которое увлечет читателя сквозь внутреннее пространство книги к породившему ее чувству. Мы видим, что «польза» книги, возможность изменения нравов и даже способность к *негативной* критике, направленной против современного общества (против лжехристиан и дурных философов), все это проистекает из *позитивного* признания авторитета чувств. Вызвав к жизни выдуманный образ упорядоченного мира, представляющийся ему более правдивым, чем любая реальная действительность, Руссо вверяет свою личность и свою душу страстному одобрению читателя, обратной стороной которого является столь же полный отказ от несправедливостей света. Возможно, не стоит удивляться тому, что Руссо дает образец социальной критики, выходящей за рамки традиционной сатиры и ее общих мест, а также (хотя и более завуалированно) обозначает такой подход к литературе, когда традиционная критика, оценивающая красоты и изъяны, отступает на второй план перед порывом симпатии, который, не задерживаясь на персонажах пьесы или романа, пытается найти путь к личности их создателя. Эти два новых понятия критики зарождаются параллельно; при этом различные аспекты окружающей действительности определяются как «несправедливые», или «недопустимые», или «возмутительные», согласно нормам, установленным «законом сердца». «Радикальная критика» реального мира была бы невозможна, если бы не существовал и моральный абсолют, наследник божественного абсолюта, требующий подчинения или самоотождествления. И наоборот, можно предположить, что интерес к личности писателя не получил бы такого размаха, если бы данности объективного мира не представлялись неполноценными, отмеченными изъяном неподлинности. Ибо культ внутреннего мира неразрывно связан с восстанием против безобразий света.

V

«Письма о сочинениях и характере Жан-Жака Руссо», которые госпожа де Сталь опубликовала в 1788 году (через шесть лет после выхода «Исповеди»), связаны, по ее собственному признанию, с академикориторической традицией Восхваления. Теорией и практикой подобных упражнений в «демонстративном жанре» блистательно владел Тома, один из завсегдатаев салона Неккеров. Возможно, Жермена Неккер, сочиняя свое первое произведение, нашла здесь повод для соперничества, попытавшись найти для своей Похвалы новую и оригинальную тему. «Никто еще не написал похвалы Руссо. Я почувствовала потребность выразить свое восхищение на словах»¹. Этот литературный жанр, к которому юный критик относит свое произведение, не привлек внимания литературоведов. Возможно, им пренебрегали напрасно. Обособившись от ситуации погребальной речи, жанр Похвалы превращается у Фонтенеля, д'Аламбера и некоторых других в настоящее эссе и строится согласно правилам, которые в дальнейшем переняли историки литературы: жизнь автора, его творчество, его влияние. Литературные восхваления XVIII века являются прообразом (пусть и отдаленным) более близкой к нам критики, стремящейся выявить суть произведения или творческой мысли. Во всяком случае, они ближе к ней, чем существовавшая в то же время эрудитская «критика» (изучающая документы, устанавливающая даты и т. д.) или критика журналистская, растрачивающая себя на словесные перепалки и подвохи.

Но в понимании госпожи де Сталь Похвала не является более и упражнением в стиле. Ничто не связывает ее с церемониалом какого-либо состязания или собрания. Это «письма», но письма без адресата. Конечно, в них присутствуют обычные риторические приемы, характерные для эпохи, — например, обращение, восклицание. Но не случайно в статье, открывающей сборник «Критическое сознание», Жорж Пуле называет начало «Писем о Руссо» актом зарождения современной критики. Как мы только что видели, Руссо сам требовал создать критический комментарий нового типа, и все говорит о том, что восторженная юная читательница дала любимому автору именно тот отклик, которого он ожидал и который выходил за рамки прежних литературных традиций. Новой литературе нужна была новая критика.

Сам факт, что страстное восхищение является *первичным* (и потому составляет исходное *cogito*, которое вычленил Жорж Пуле), сразу меняет

¹ *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Didot, 1836, t. I, p. 1.

местами традиционные этапы анализа и оценки: обычно оценка, заключение следовало за скрупулезным изложением мотивировок, после тщательного исследования достоинств и недостатков. Здесь же первичным является восторженное восхищение: Руссо сразу же получает эмоциональную поддержку. Критическая деятельность будет заключаться в том, чтобы «выразить», рационально объяснить то, что было пережито с наивысшей степенью интенсивности: «Я почувствовала потребность выразить свое восхищение на словах [...]. Я испытала особое удовольствие, восстановив для себя самой воспоминание и впечатление от своего восторга [...]. Как перенести в неясное будущее выражение охватившего нас чувства?»¹ Критические рассуждения вырабатываются не в исходном энтузиазме, слишком жгучем для нахождения адекватных слов, но в воспоминании: однако нужно, чтобы оно было недавним, чтобы анализ не откладывался надолго, чтобы дистанция, необходимая для рассуждения, не увеличивалась чрезмерно за счет удаленности во времени и чтобы это воспоминание представлялось нам трудно завоеванным препятствием, сдерживающим порывистость чувства. Итак, критическое высказывание предполагает дистанцию, достигаемую усилием воли. Особенно показательно предисловие к письму, посвященному «Новой Элоизе»:

Я с удовольствием пытаюсь передать воздействие, оказанное на меня этим произведением; я буду особенно стараться не поддаваться энтузиазму, который можно было бы объяснить предрасположенностью моей души, а не талантом автора. Истинное восхищение вызывает желание поделиться с другими своими чувствами; мы сдерживаем себя, чтобы быть убедительными, мы замедляем шаг, чтобы другие поспевали за нами. Поэтому я слегка дистанцируюсь от полученных впечатлений и буду писать об «Элоизе» так, как писала бы, наверное, если бы мое сердце постарело от времени².

Для зарождения критического рассуждения необходимо искусственным путем отвлечь читательское сознание от чувства единения — ослепительного и бессловесного, — чрезмерность которого несовместима с убеждающими доводами. Необходимо занять позицию «размышляющей страсти». Конечно, описывать следует первоначальное единение, и именно исходное впечатление необходимо попытаться передать при помощи логических доказательств. Но между ошеломляющим моментом

¹ *Op. cit.*, p. 1.

² *Op. cit.*, p. 5. По поводу рассуждения, добавляемого к чувству, см. превосходную статью: Paul de Man, «Madame de Staël et J.-J. Rousseau», *Preuves*, 190, décembre 1966, p. 35—40.

чтения и вторичным моментом письма, пытающегося передать его суть, необходима дистанция, как вследствие закона времени, так и в силу требований доходчивого высказывания. «В конечном счете, — пишет Жорж Пуле, — познание зависит как от единения, так и от отъединения»¹.

Вот что еще пишет госпожа де Сталь о своем чтении «Новой Элоизы»:

Ах! С какой грустью мы приходим к концу книги, которая нас заинтересовала как событие в нашей жизни и которая, не смущая наше сердце, приводила в движение все наши чувства и все наши мысли².

Опыт чтения приобрел смысл реально пережитого опыта: если роман привлек к себе юную читательницу или же если она воспринимает персонажей и ситуации книги как свои личные переживания, значит, мир вымысла и реальная жизнь перестали быть диаметрально противоположными. Тем не менее у этого самоотождествления существуют границы: хотя мысли и чувства «приводятся в движение», но сердце остается не смущенным. Симпатии читательницы не идут дальше точки, отмеченной Аристотелем или Берком: опасности, которым подвергаются литературные герои, нас потрясают, но одновременно доставляют нам удовольствие, ибо мы сознаем собственную безопасность. Нам ничто не грозит. Но, как мы видели, Руссо настаивает не столько на правдоподобии персонажей, сколько на их выразительной функции: хотя их судьба нас волнует и интересует, не следует, однако, на ней останавливаться, ибо все их чувства отсылают к душе Жан-Жака. Отождествить себя с Юлией или Сен-Прё — это еще полдела. Нужно дойти до источника — до творческого воображения Руссо. Именно этого требует Руссо; и позиция госпожи де Сталь, одновременно сопричастная и отстраненная, со спокойной душой, указывает на то, что, не до конца попадая в плен иллюзий литературного произведения, она следует требованиям самого Руссо: всю свою страсть она направляет на личность автора, скрытую за произведением. Жорж Пуле очень четко определил этот жест: «Восхищение не прекращается, пока не достигает самоотождествления, но не с вызывающим восторг объектом, разумеется, а с самим гением, который путем внутреннего воздействия, *suï generis*, дает жизнь этому объекту»³. Наиболее полное участие читателя происходит не в мире романа, который, в

¹ Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, 1971, p. 18—19.

² *Euvres complètes*, éd. cit., p. 10.

³ Georges Poulet, «La Pensée critique de M^{me} de Staël», *Preuves*, 190, décembre 1966, p. 28. (Это более развернутый текст, чем в соответствующей главе «Критического сознания».)

конечном счете, является лишь вымышленным миром, но на том уровне, который госпожа де Сталь называет «истиной чувства» и на котором в сознании читателя возгорается тот же огонь, что пылает в душе любимого автора: «Что касается истины чувства, той истины, которую душа должна осознать, — горе тому таланту, который не сумел воспламенить нас ею в тот миг, когда он ее нам представлял»¹. Метафора пламени и несколько театральное использование формулы проклятия свидетельствуют, без сомнения, что речь идет о чем-то *сакральном*. Жорж Пуле прекрасно показал, как в описании ностальгии и наслаждения воспоминанием голос госпожи де Сталь сливается с голосом Руссо, идет дальше Руссо, независимо от него, но с восторженной покорностью. Другая «истина чувства» — направленная не на прошлое, а на будущее — порождает такое же единение: эта истина тесно связана с самосознанием, она есть истина свободы. В четвертом «Письме о Руссо» восхищенная сопричастность доходит до того, что присутствие сакрального требует отречения от разума в пользу интуитивного действия религиозного характера:

Со всею силой и живостью моих первых чувств я люблю также свободу, которая не делает иных различий между людьми, кроме природных; и, восхищаясь ею вместе с автором «Писем с гор», я хотела бы, чтобы эта свобода была подобна той, которая переживается на вершинах Альп или в ее недоступных долинах. Ныне чувство более сильное, ничему не противоречащее, сдерживает все мои мысли: вместо того чтобы думать, я верю; вместо того чтобы размышлять, одобряю².

Здесь слышится голос веры и даже мистицизма. Но в данном случае провозглашение веры следует за критическим анализом: оно вытекает из внимательной оценки и представляет собой заключительный этап такой оценки. Это недвусмысленно выражено в тексте:

Однако я пожертвовала своим разумом лишь после того, как использовала его в благородных целях: я поняла, что самый удивительный талант сочетается с самым чистым сердцем и самой стойкой душой; я увидела, что ни страсти, ни характер никогда не возьмут верх над высочайшими добродетелями, которыми только мог быть наделен человек; и, после того как я осмелилась все это рассмотреть, я положила на веру, чтобы не тратить силы на рассуждения, которые все равно бы эту веру подтвердили.

Во-первых, можно заметить, что аргументация госпожи де Сталь сильно напоминает доводы Руссо, которые он неоднократно приводит³,

¹ *Œuvres complètes*, t. I, p. 16.

² *Op. cit.*, p. 16.

³ В частности, в «Исповедании веры» и в третьей «Прогулке».

чтобы оправдать свой отказ от философии и подчинение сиюминутному чувству. Перед нами, несомненно, пример имитации. И, более того, в жесте, которым критик «полагается на веру», заметна фигура замкнутого круга. Как мы видели, критический анализ берет свое начало в воспоминании о первоначальном восторженном одобрении. И теперь, когда этапы «оценки», «рассуждения» и «анализа» пройдены, словно появилась возможность вернуться к исходной интуиции, к состоянию безраздельного и полного восторга. Истина, которая благодаря дистанции открылась *взору* критика, приводит к уверенности, не нуждающейся в рациональных доказательствах: бдительный разум добросовестно выполнил свою посредническую миссию и может устраниваться, отречься, раствориться и уступить место финальной интуиции. Интуиции, которую можно назвать «слепым чувством», ибо она отказывается от созерцания внешнего мира. Таким образом, критика перерастает в ослепление, но это ослепление претендует на обладание непреходящим смыслом. Госпожа де Сталь использует оксюморон и смело подчеркивает странное единство противоположностей: свободолюбивые чувства, которые она разделяет с Руссо, превращаются под ее пером в «слепое чувство, ставшее для меня светом».

VI

Достичь «истинных чувств» — это значит воссоединиться с Руссо в самом средостении его страстной личности. Это означает обнаружить в себе подобную страсть и отождествиться с любимым автором. Таким образом, критический путь приводит к точке, которая оказывается одновременно и первоисточником произведения и скрытой сутью самого критика, открывшейся ему через внимательное изучение чужой личности. Поскольку чувство наделяется универсальностью, бывшей до сих пор привилегией разума, любая «истина чувств» может стать местом встречи и совпадения душ.

Достижение этой точки могло бы стать концом критического анализа, если бы цель такого анализа заключалась в спокойном, созерцательном познании и в чистом наслаждении душевной близостью. Но такова ли цель госпожи де Сталь? Истина чувства — это высочайший авторитет. А он существует не для того, чтобы его просто созерцали. Он стремится навязать свою волю, расширить свое влияние, царить. Последовать за авторитетом значит усвоить ценность, которая желает охватить весь мир, это значит принять норму, которая требует соотносить с ней все случайные факты, оценивая их соответствие норме или отклонение от нее. В

данном случае авторитет — это чувство свободы, а свобода должна быть передана другим.

Сравнив субъективный авторитет с реальностью окружающего мира, Руссо ушел в себя, так как мир оказался противоречащим норме и, следовательно, непригодным для жизни. Конечно, читатель, разделяющий ту же «истину чувства», может повторить уход Руссо, но это было бы слишком точным, рабским подражанием. А ведь он может и вновь сопоставить мир, соответствующий его времени, с нормой, заданной «чувством». В каком-то смысле у него может появиться желание отомстить за гонимого пророка, изменить окружающий мир и подчинить его авторитету чувства, доселе скрытого в глубине «прекрасных душ». Это означало бы одновременно и апостольское служение учителю, и риск нарушить единение, на которое он обрек себя. Чтение книги госпожи де Сталь показывает, что господствующим авторитетом является для нее чувство *свободы*, а не *одиночество* отдельной личности. При этом свобода, вызвавшая восторг у первого читателя, стремится распространить свою власть, не знаящую других ограничений, кроме враждебности и неподатливости мира в его последнем сопротивлении. Потенциально свобода является всемирной освободительной силой, и читатель, испытавший на себе ее власть, должен рассматривать себя лишь как первый этап в движении, стремящемся стать всеобщим. Он знает, что красноречивая свобода «воспламеняет» сердца, и стремится к распространению этого пожара.

Сразу после постижения «истины чувств», явствующей из произведений Жан-Жака, госпожа де Сталь стремится ознакомить с ней свое окружение, распространить это понятие в благоприятной среде: в 1788 году созыв Генеральных штатов открывает перспективу «возрождения» французского общества. Идеи Руссо побуждают госпожу де Сталь рассматривать настоящий момент как время нового рождения, и она обращается к французам: «Вы, представители великой нации, вскоре будете созваны, чтобы обсудить свои права...»¹

Теперь нам более понятен путь критической мысли госпожи де Сталь. Отойдя «на некоторое расстояние от полученных впечатлений», она анализирует и оценивает сочинения Руссо. Как видно из итоговой фразы, которую мы уже цитировали, первый этап посвящен промежуточному акту *видения*, сфокусированному на Руссо: «Я увидела, что ни страсти, ни характер никогда не возьмут верх над высочайшими добродетелями, которыми только мог быть наделен человек». Второй этап —

¹ *Ibid.*

это этап обдуманного действия, когда, сделав выводы из критической оценки, читательница остается наедине с собой и принимает важное для себя *решение*: «И, после того как я осмелилась все это рассмотреть, я *положилась на веру*, чтобы не тратить силы на рассуждения, которые все равно бы эту веру подтвердили». При этом тот короткий миг, когда госпожа де Сталь прислушивается лишь к своей собственной душевной жизни, лишь укрепляет ее в стремлении воззвать к универсальности сознания. Ибо непосредственно за этим следует обращение к французам: «Вы, представители великой нации...» Такова новизна этой критической мысли: вместо того чтобы рассматривать литературу с точки зрения какого-либо (религиозного или эстетического) критерия, внешнего по отношению к ней, она открывает новый авторитет («свободу») непосредственно в зарождении литературного произведения, и именно этот критерий затем соотносится с исторической реальностью окружающего мира.

Будут ли французы способны на «слепое чувство», которое госпожа де Сталь сделала своим «светом»? Она утверждает, что не требует от них так много; таким образом, она оставляет некую устойчивую дистанцию между идеальными требованиями и реальными фактами. Тем не менее она не считает невозможным «единодушное согласие» людей, основанное на разуме. Такое чаемое ею согласие и единодушие — даже если оно и не основано на полной причастности к «истине чувства» — открывает перспективу радикальной перемены, настоящей революции. В пределе намечается возможность примирить «внешний» мир, подвергавшийся доселе осуждающей критике, и «внутреннюю» убежденность, в которой Руссо искал себе приют и защиту. Тонем мольбы, обращенной к людям (ибо все зависит от них), госпожа де Сталь осмеливается предсказать такое время, когда «внутреннее» чувство само опознает себя в окружающем мире, когда общественная жизнь, охваченная духом свободы, не будет больше противоречить субъективной вере. Госпожа де Сталь мечтает вернуть Руссо к жизни и подарить ему то, чего ему так недоставало: человеческое общество, которое он мог бы принять. Высказав возможность гармоничного будущего, госпожа де Сталь в следующей фразе возвращается к прошлому и, обратившись на этот раз к Руссо, выражает неосуществимое желание его *присутствия*, чтобы вернувшийся к жизни писатель увидел воочию в истории общества ту прозрачность сердец, о которой он страстно мечтал в своем уединении. Руссо, вернувшийся в мир, живущий среди людей, которых объединяет «то небесное, что существует в них»¹, — таков образ писателя-творца, взирающего на объект своего же-

¹ *Op. cit.*, p. 17.

лания, осуществленного в мировом масштабе. Госпожа де Сталь с восторгом воображает себе будущее, где завершено все то, что волею судьбы оставалось незавершенным, где с триумфом реализовалась виртуальная всеобщность, созданная красноречием Руссо; восхищенная аудитория критика разрастается до грандиозных размеров:

А ты, Руссо, великий человек, столь несчастный, что я даже едва смею сожалеть о твоём исчезновении с этой земли [...] как жаль, что ты не станешь свидетелем впечатляющего зрелища, которое готовит Франция [...]! Тогда, возможно, люди показали бы тебе более достойными уважения! [...] Ах, Руссо, какое было бы счастье для тебя, если бы твое красноречие прозвучало в этом высоком собрании! Сколько вдохновения придаст таланту надежда быть полезным! Как отличается наше чувство, когда мысль, не замыкаясь в себе самой, видит перед собой цель, которой может достигнуть, действие, которое может произвести! [...] Возродись же, о Руссо, возродись из пепла, и пусть твои наставления придадут смелости тому, кто отправляется от крайнего зла, имея своей целью совершенство добра¹.

Этот некромантический призыв (с присущей ему риторикой) превращает Руссо в наставника предстоящих исторических событий, которые трактуются как прямое следствие зажигательного красноречия писателя. Госпожа де Сталь видит, как мечта о свободе превращается в успешную деятельность, в порыв, направленный на достижение «цели», тогда как при жизни Руссо это стремление к свободе должно было вариться в собственном соку, замкнувшись в себе самом.

Но Руссо больше нет, и он не может обозначить конкретную цель, руководить деятельностью. Его вызванный в памяти образ есть лишь псевдоприсутствие, еще больше подчеркивающее его нехватку. Хотя «истина чувства» и может стать универсальной, она обладает зажигательной силой лишь тогда, когда ее сообщает вызывающий восхищение человек, — например, в ораторском искусстве, когда собравшаяся толпа получает решительные наставления и предписания. Присутствие личности, наделенной авторитетом, необходимо для того, чтобы совместное действие получило направление и смысл в зависимости от знания, уверенности и цели, сформулированных отдельной личностью. Формально госпожа де Сталь не отвергает предложенную Руссо идею «общей воли», но ей больше импонирует образ *законодателя*, также почерпнутый у Руссо. Ведь законодатель — это живой человек, он может стать объектом любви, а для госпожи де Сталь необходимо соединить любовную притягательность и действенный порыв. И поскольку Руссо, умерший десять лет на-

¹ *Ibid.*

зад, не может реализовать ее мечту, поскольку он способен руководить событиями и свидетельствовать о них лишь как великая тень, то госпожа де Сталь спешит найти ему замену и преемника: своего собственного отца Неккера. Действительно, даже не обращаясь к бессознательному, на достаточно глубинном символическом уровне отец представляет *начало*, «священное» предшествование. В то же самое время, благодаря доверенной ему исторической роли, Неккер держит в руках и ключи от будущего. От истоков к будущему движение обретает *смысл*. Проекция в будущее «истины чувств» — воспринятой вначале в тесном единении с Руссо — достигается, таким образом, посредством целого ряда смещений, переносов, перемещений и приводит в конечном счете к тому, что она совмещается с дочерней любовью: трогательное заблуждение. При этом нам открывается много важных вещей; по своей страстности и одновременно наивности эта страница, написанная госпожой де Сталь, является чрезвычайно показательным примером предреволюционного состояния умов. Ибо достаточно ясно, что единение, ощущаемое под благодатным воздействием восторженного чтения, становится *прототипом* всемирного единения; субъективный опыт разделенной свободы необходимо возобновить в масштабах мировой истории: голос сердца стремится усилиться и превратиться в голос общей присяги. Но чтобы не лишиться присутствия *олицетворенного* авторитета, на помощь призывается человек, посланный самим провидением (в данном случае это еще и «фигура отца») и выполняющий функцию покойного «учителя». Он ведет нацию на завоевание счастья, от «крайнего зла» к «совершенству добра», он придает смысл истории, ибо страстно желает Истины и Блага. Мы видим, как вырисовывается фигура благодетеля, которому группа революционеров доверяет защиту новообретенных прав и организацию новой общественной реальности. И вот уже под дочерним пером госпожи де Сталь проступает речь, присущая «культу личности»: Неккер — это человек, «которого Франция избрала своим ангелом-хранителем и который усмотрел в ее расположении к себе лишь свой долг по отношению к ней»¹. Вскоре появится Наполеон, более подходящая фигура, чтобы играть эту роль и выслушивать дифирамбы, но, как известно, он предпочтет видеть в госпоже де Сталь своего врага: так для него было менее обременительно.

VII

Такова у госпожи де Сталь экспансивная форма критики, углубленной в анализ всего наиболее ценного, заключенного в личности любимого

¹ *Ibid.*

го автора. Нет ничего парадоксального в подобной «пропаганде», ведь личность автора рассматривается как ценность, поддающаяся универсализации, будь то совесть, естественная доброта или свобода. Свойством любого авторитета является стремление распространить свое влияние, получить наиболее широкое применение. Так было, например, с авторитетом теологии. Теперь тоже происходит откровение, но оно происходит в другом месте — в «человеческом сердце», в личности гения. И если для интерпретации и передачи богословского откровения служил весь институт духовенства, то и откровение «истины чувства» побуждает критика и, возможно, читателя взять на себя священническую роль. Отсюда и мессианский *тон*, взятый госпожой де Сталь: он как бы соответствует заключенным в произведениях Руссо религиозным истинам, перенесенным в его личный опыт и его притязания.

Но, как мы уже успели заметить, нет ничего менее надежного и стабильного, чем совпадение отдельной личности и универсальных ценностей. В крайнем случае сознание, замкнувшееся в себе самом, вызовет стремление к отстранению, отличию, непокорности. Подобная свобода выражается в первую очередь в стремлении сохранить чистоту от контактов с внешним миром: вместо того чтобы стать принципом коллективной открытости, такая свобода выливается в отказ от внешнего мира, в непокорность любым условиям, навязанным другими людьми или обстоятельствами. Считая невозможной встречу и взаимность с другими, такая свобода стремится сама стать недоступной, хранить свою особость вне пределов досягаемости. При этом сознание не отказывается от претензий на авторитет; но отныне это замкнутый авторитет, потерявший надежду на распространение в мире и, несмотря на свою несомненную очевидность для него самого, не рассчитывающий более на чужое признание.

Пожалуй, иные «безумные» страницы «Исповеди», «Диалогов», «Прогулок» бросают читателю именно такой вызов. Какова же в данном случае роль критического комментария? Действуя с осторожностью, он может капитулировать, остановиться, встретившись с тем, что ему недоступно: не притязая понять неуловимое, он лишь укажет на него издали. Разве может он согласиться с бредом преследования? Лучше уж снять с себя ответственность за тихое безумие Руссо и если не осудить его безоговорочно, то хотя бы выразить сострадание, основываясь на смягчающих обстоятельствах, которые, конечно, найдутся. А если критика не может решиться ни капитулировать, ни выразить неодобрение? Тогда она попытается примирить с универсальным то, что выражается под ви-

дом упрямой обособленности. Она будет стремиться не только признать отступление от нормы, странность, безумие, но также постарается редуцировать их, понимая и скрупулезно объясняя.

В таком случае симпатия оказывается уже не непосредственным слиянием душ, которое способно сразу перерасти в горячую общительность. Исходной точкой здесь будет возмущение, чувство неловкости и вызова: теперь уже не избежать рискованной работы интерпретации, даже если первоначально орудия анализа будут ограничиваться элементарными понятиями психологии.

Вот почему литература, где сознание уходит в глухую оборону, приводит к рождению новой герменевтики, новой экзегезы, направленной на ускользающую психическую реальность. Экзегеза необходима здесь так же, как в случае с поэмами Гомера или с Библией, когда их дословный смысл оказывался неприемлемым либо потому, что их язык устарел, либо потому, что он вызывал моральное возмущение, либо потому, что в них угадывался иной смысл, более богатый, чем первоначальный. Тогда начинает казаться, что главный смысл, открывающий нам драгоценную истину, — это не то значение, которое прочитывается в первую очередь: главный смысл — это скрытый смысл, прячущийся за первоначальным, открывающимся при первом чтении. Имея дело со Священным писанием, экзегет пытается различить иные смысловые уровни. Имея дело с писательской личностью, занявшей место книги Откровения, толкователь также пытается раскрыть «глубинные» секреты — если на первичном уровне смысл становится загадочным или скандальным. Ибо это единственный способ сохранить авторитет, присвоенный данной личности: необходимо за внешним безумием распознать более глубокий разум, ведь нельзя же подчиняться власти безумия.

Психологическая экзегеза, которую применила госпожа де Сталь по отношению к Руссо, остается достаточно элементарной. Она может разочаровать, вызвать улыбку. Но тем не менее она содержит некоторые характерные черты экзегетической деятельности и, несмотря на свою наивность (или скорее в силу своей наивности), становится чрезвычайно поучительной.

По мнению госпожи де Сталь, помутнение сознания Руссо достигло кульминации в его самоубийстве: госпожа де Сталь принимает версию о том, что Руссо покончил с собой. В этой версии находят свое высшее выражение его субъективная отличность, вызов общепринятому мышлению, странность. Пусть такой поступок кажется необъяснимым: ведь труд толкователя и заключается в том, чтобы найти ему приемлемое

объяснение, психологическую причину, которую сможет сопереживать в душе каждый благодарный читатель. Сколь бы необъяснимым ни был поступок человека, который бежит от жизни, госпожа де Сталь не успокоится, пока не сделает его объяснимым, пока не сведет его к общему «смыслу», то есть к чувству, доступному отныне каждому читателю. В том месте, где госпожа де Сталь предполагает, что Руссо, преданный Терезой, не смог вынести полного одиночества, мы видим, что критическое рассуждение, в еще довольно примитивном виде, но очень показательное, пытается свести принципиальную странность Руссо к наиболее правдоподобным психологическим мотивациям. Но в подобной цепи догадок толкователь идет на риск. Приняв «некритически» гипотезу самоубийства, госпожа де Сталь придумывает ему допустимую причину. Вообразив драму любви и ревности, она исходит из собственной природы: заранее заставляет Руссо играть роль *Зульмы*¹... Приукрашивая смерть любимого автора, госпожа де Сталь движима страхом пустоты: существование Руссо должно до последней минуты быть заполнено любовной значимостью; смерть должна стать его последним патетическим поступком:

Он боялся остаться один, не иметь подле себя любящего сердца, замкнуться в собственном обществе, перестать ощущать или вызывать интерес, стать равнодушным к своей славе, устать от собственного таланта, терзаться потребностью в любви и несчастьем не быть любимым [...]. Присутствие спутника в жизни освобождает от стольких страхов! [...] Возможно, Руссо не испытывал угрызений совести из-за самоубийства, так как был слишком одинок в этом огромном мире. Нам кажется, что наш уход будет вовсе незаметным, если мы не занимаем никакого места в сердце, которое нас переживает, и тогда мы ни во что не ставим свою жизнь².

Недостаточно сказать, что госпожа де Сталь *проецирует* себя на личность Руссо и наделяет его своим страхом одиночества. Точнее можно сказать, что она пытается разгадать тайну личности Руссо (вначале непостижимой), определив то, чего у него не стало, объект, которого он лишился, любовь, которая отвернулась от него. А этот объект придумывается самой госпожой де Сталь по образцу собственной потребности в любви, согласно с тем, чего она сама постоянно требует и одновременно хочет дарить: успокаивающее присутствие, изменяющее окружающий

¹ Героиня одноименной новеллы г-жи де Сталь, первоначально предназначенной войти в состав трактата «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796), но в конце концов опубликованной отдельно. — *Прим. ред.*

² *Ibid.*, p. 23.

мир, возможность *быть вдвоем*. Здесь толкование текста оказывается, по своей сути, желанием читателя, призванного заполнить пустоту, от которой страдает в глубине души ушедший от нас автор, ожидающий посмертной «встречи». Известно, как госпожа де Шарьер в «Иске и защите Терезы Левассер» ополчилась на госпожу де Сталь: «Да, баронесса, в вас нет доброты, ибо Вы говорите гадости о бедной женщине, которая вам никаких гадостей не делала...»

Всякая интерпретация отсылает одновременно и к интерпретируемому объекту, и к самому интерпретатору. Здесь мы наблюдаем явное преобладание личности критика, автореференцию его «я»: госпожа де Сталь говорит о себе как о человеке, который мог бы спасти Руссо от отчаяния, вернуть ему радость жизни. По крайней мере, будучи не в силах вернуть его к жизни, она с такой интенсивностью ощущает его отсутствие, что превращает это отсутствие в некое призрачное присутствие: «Мы спасаем от смерти все, что наша память может вырвать у нее, но впечатление от потери подобного человека еще более ужасно, мы как будто видим его, мы зовем его, но нам отвечает бездна»¹. Задача экзегета заключается в том, чтобы удержать как можно ближе к нам того, кто удаляется, покидает нас. После того как произойдет физическое расставание, пределом возможной близости является образ ушедшего, тщетно посещающий нашу скорбную память.

В ответ на автобиографические произведения Руссо — тип литературы, развивающейся как постоянно незавершенная интерпретация некоей таинственной драмы, — рождается критика, желающая внести дополнительную интерпретацию, сделав более полной присутствие писателя. Пусть излияния юной госпожи де Сталь представляются нам надуманными; стремлением «быть вдвоем на свете» определяется ее идеал страстной взаимодополнительности, который она пытается реализовать даже в отношении к любимому автору. Возможно, она хочет таким образом вернуть Руссо тот пыл, который она нашла в языке и образах «Новой Элоизы». Возможно, шесть ее «критических» писем относятся к творчеству Руссо так же, как и многие письма Юлии к посланиям Сен-Прё: это доказательства любви, сопровождаемые также точными наблюдениями, рассуждениями о морали и отдельными несогласиями (чтобы не петь все время в унисон). Написав эти письма, госпожа де Сталь надеется на такой же любящий ответ. Когда она подражает автору, который ее очаровал, она добивается того, чтобы это очарование распространилось даль-

¹ *Ibid.*, p. 24.

ше, а взоры читателей обратились также и к ней, вдохновенной толковательнице. Когда она говорит о Руссо, то ее усилия, чтобы «почти увидеть» его на дне бездны, показывает нам ее схватку со смертью, ее борьбу за *возвращение* этого человека, за то, чтобы увидеть его, отвоевав у мрака смерти. Вскоре наступит ее очередь, ей самой будет хотеться исчезнуть, она сама будет играть с мыслью о самоубийстве, ожидая, чтобы от других людей к ней обратились *слова*, которые удержат ее среди живых. Итак, функция критики (экзегеза «сердца») раскрывается во всем своем значении: она должна *возвращать к жизни* или, по крайней мере, пытаться как-то отвести злые чары расставания. Авторитет, которому служит критика, — это присутствие; но оттого удел этой критики — повсюду наталкиваться на пустоту и отсутствие.

Госпожа де Сталь: страсть и литература

I. Понимание литературы

Госпоже де Сталь, современнице великих исторических преобразований, принадлежит огромная заслуга в их интерпретации и непосредственной констатации. В течение всей своей литературной карьеры она ощущала дыхание эпохи и постоянно осмысляла происходящее. И в литературе, и в политике она не только наблюдала перемены, затрагивавшие все отношения в обществе и движение умов, она пыталась взять под свой контроль совершавшиеся преобразования. В политике, как и в литературе, ей удалось четко определить новую структуру власти. Как известно, в политике она потерпела относительную неудачу, но в области литературы, несмотря на враждебность властителя нации¹ или, возможно, именно благодаря его преследованиям и изгнанию, она завоевала себе власть и удерживала ее достаточно долго. Подобно тому как ее отец стал символической фигурой начала революции, она оказалась доминирующим деятелем первого периода романтизма, который впоследствии стал казаться, как и политическая доктрина госпожи де Сталь, половинчатым и промежуточным решением. В 1800 году ее книга «О литературе» адресовалась Первому консулу, так же как в 1781 году «Отчет»² адресовался королю и общественному мнению. По примеру отца, книга дочери представляет перечень богатств, анализ имеющихся ресурсов и проект оздоровления. Это одновременно и итог, и план на будущее...

Нам, осведомленным о дальнейшем ходе истории, несложно понять, чего недоставало произведениям госпожи де Сталь, чтобы сделаться всеобъемлющим манифестом романтизма и последующих течений во французской литературе. Но если вчитаться в ее труды повнимательнее, можно лишь удивиться, насколько точно она чувствовала то, что станет отныне самой сутью литературной деятельности.

¹ Подразумевается Наполеон I. — *Прим. ред.*

² «Отчет королю», опубликованный министром финансов Франции Жаком Неккером (отцом Ж. де Сталь) и приведший к его отставке. — *Прим. ред.*



Она достаточно хорошо знала общество дореволюционной монархии, чтобы блистать в нем, страдать в нем и судить о нем со знанием предмета. Она обязана этому обществу бóльшим, чем может показаться, и прежде всего это квинтэссенция «старого порядка» — философская критика злоупотреблений и существующих институтов. В разных ее произведениях мы постоянно находим суровую оценку абсолютной монархии и того «французского» характера, который сформирован аристократическими установлениями: она противопоставляет ему свой идеал *нового порядка* человеческих отношений и их выражения в литературе. Что более всего вызывает ее критику? Она нападает на литературу, не имеющую иной цели, кроме сиюминутного развлечения, иного отголоска, кроме салонных пересудов, иного распространения, кроме восторженных узких кружков или же Академии. Такой бесцельно-поверхностной, не идущей дальше салонных шуток литературе она хотела бы противопоставить иное искусство, создаваемое под благожелательным покровительством цензовой республики или парламентской монархии. Это была бы литература, где социальная критика и протест, которые у великих писателей XVIII века читались лишь между строк, превратились бы в общепризнанные и уважаемые институты; литература, влияющая на жизнь общества либо непосредственно, либо через моральную проповедь; литература, объединяющая чувства и разум в едином волевом порыве; литература, выходящая за свои границы, подчиненная целям, чаще всего далеким от специфики искусства. Достаточно перечитать в ее книге «О литературе» главу о состызательности, чтобы констатировать, что госпожа де Сталь предугадала появление нового типа «ангажированного» интеллектуала, или писателя-политика, который, в разных своих воплощениях от Константа до Барреса, от Мэна де Бирана до Леона Блюма, от Шатобриана до Мальро, обычно сражается на стороне оппозиции, нередко делает карьеру парламентария, а иногда и министра, пытаясь сочетать такие несовместимые вещи, как идеи и реальность.

Госпожа де Сталь первой поняла, что такая цель достигается просто, что обстоятельства могут жестоко препятствовать подобному стремлению, не позволяя писателю выйти из роли оппозиционера и изгнанника, заставляя его замкнуться в ограниченных пределах искусства. Но даже в таких тесных рамках литература сохраняет свой новый импульс победоносной энергии. Говоря о прогрессе и совершенствовании, госпожа де Сталь, следом за Тюрго и Кондорсе, приписывает литературе то движение, которое в наше время примет форму непрестанного поиска.

Она предчувствует это беспокойство, этот волнующий призыв, который как раз начиная с ее эпохи превратит литературу в непредсказуемое приключение, в постоянное обновление сюжетов и стилей.

Конечно, ее романтизм еще очень осторожен: она восхищается Шекспиром в переложении Дюси; она намерена следовать вкусу, который был бы универсальным, «неизменным в основных принципах» и который изменялся бы лишь в частном своем применении. Но при этом госпожа де Сталь уже сделала решающий шаг, отказавшись от классического догмата подражания и призвав писателей изображать «правдиво то, что они чувствуют». Эта доминирующая идея ее теории литературы подчеркивалась много раз: она стремится освободить литературу от чуждого бремени языческой мифологии и античных примеров, она хочет быть решительно современной, то есть обратиться к личным истокам творчества, до конца исследовать национальные традиции, которые своими корнями уходят в христианство средневекового Запада... Вместо того чтобы изображать «природу человека через ее воздействие на других людей», нужно распознать ее в нас самих, в неожиданных просторах, которые открывают нам наши страдания. Госпожа де Сталь призывает к независимому творческому сознанию: произведение не должно создаваться в подражание великим образцам прошлого, отныне оно будет *голосом* самого автора, уникальным свидетельством его личности. И, по ее мнению, это будет одновременно утверждением женского начала.

Но главное — не призыв к искренности, не стремление обратить людей и народы к их реально прожитой истории. Истинный гений госпожи де Сталь в другом открытии — что отдельная личность не должна замыкаться в себе: стать собой значит обнаружить в самой глубине своей души мучительную проблему существования других людей и нашего отличия от них. Не боясь зайти слишком далеко в интерпретации ее знаменитой книги «О Германии», я сказал бы, что это не столько документальная книга о Германии, сколько долгие раздумья о том, почему литература призвана в одно и то же время быть выразителем нашей одинокой личности и рупором слова, идущего извне. Ибо в период, когда голос французской гегемонии покрывает все другие голоса, книга «О Германии», предназначенная для французского читателя, направлена не на восхваление иной нации-соперницы, а на то, чтобы привлечь внимание читателей к радикальной *инаковости* этой нации. Госпожа де Сталь прекрасно поняла, что верность своей нации, которой так гордятся все националисты, бесплодна, если не будет сочетаться с глубоким уважением к чужеземцам и их языку. Здесь уместно привести фразу, которую можно напо-

минать вновь и вновь: «Ни один человек, как бы велик он ни был, не может отгадать, что естественно происходит в душе того, кто живет на иной земле и дышит иным воздухом: поэтому полезно в любой стране благосклонно принимать чужие идеи, ибо в этом деле гостеприимство обогащает того, кто принимает».

Значение, придаваемое чужим идеям, потребность в других, принцип доброжелательного гостеприимства — все это определяет новый статус критики, которая отныне основывается не на нормах вкуса, а на спонтанной симпатии и независимом размышлении. Как мы видели, уже в «Письмах о сочинениях и характере Ж.-Ж. Руссо» (1788) четко сформулирован принцип критики госпожи де Сталь. Впоследствии она придумает впечатляющую формулировку «восторженное описание шедевров», которая предполагает эмоциональное участие и одновременно дистанцированность мыслящего сознания, описывающего по памяти свои впечатления. Современный критический опыт, впервые четко сформулированный госпожой де Сталь, требует одновременно и отдаться во власть произведения, покорившего нас, и трезво воспринимать его со стороны, ибо благодаря подобной раздвоенности наш восторг превратится в самобытную мысль.

Страсть и мысль: отныне не только критика будет зависеть от этого двойного принципа. Госпожа де Сталь сама по-своему пережила ту «размышляющую страсть», которую она так хорошо описала, говоря о «Новой Элоизе» или «Вертере». В теоретических работах, романах и письмах, во всей жизни госпожи де Сталь постоянно присутствует особое эмоциональное движение: это движение страстной чрезмерности, которая, израсходовав всю душевную энергию, доходит до рубежа смерти и, отказавшись в последний момент от «физического самоубийства», избирает «моральное самоубийство». Меланхолию, о которой она так часто упоминает и которую почти возводит в основной принцип современной литературы, не следует понимать как мрачную атмосферу неясных и подавляемых страстей; это душевное состояние человека, ведущего как бы посмертное существование, после того как все его желания и личная жизнь навсегда угасли. «Воображение, — пишет госпожа де Сталь, — должно так же оставить надежду, как и разум». Отныне литература становится детищем размышления, порожденного страданием, но как бы отстранившегося от собственных злоключений. Творчество решительно утверждает свою власть в ином мире, чем удовольствия или счастье, к которым стремится в своей жизни писатель или писательница. «Все созерцается с некоторого возвышения». Нужно отдать ей должное! За внеш-

ней сентиментальностью у госпожи де Сталь чувствуется понимание того жертвенного акта, той необходимости умереть для себя, в которой лучшие писатели XIX и XX веков будут видеть вступительное испытание на пороге литературы. Здесь госпожа де Сталь также выявляет парадокс современной литературы, требующей, чтобы произведение было словом интимнейшим и в то же время предельно отчужденным, высказывающимся за гранью жизни и отмеченным тем «тем великолепным однообразием», из которого «хочется создать момент вечности».

Утверждать, что после госпожи де Сталь литература не завоевала новых пространств, значит отрицать ее веру в «способность к совершенствованию». Впрочем, нас больше почти не интересуют моральные цели, которые она вменяла в обязанность писателям. Для нас литература с ее стремлением к изобретательности, знанию, экспрессии менее, чем когда-либо, заботится о том, чтобы сделать людей добродетельными. Госпожа де Сталь не желала отказаться от идеи Добра во имя безграничного восхищения. Но все же, основываясь на *принципе* литературы как личного и одновременно дистантного опыта, она нам предлагает такие воззрения, дальше которых мы еще пока не ушли.

II. Признания первого «Дневника»

В юношеских текстах многих писателей можно наблюдать, в виде еще неразвитом и неловком, те идеи, образы и проблемы, которые будут занимать их в течение всей жизни. Нередко в этих юношеских текстах можно также наблюдать позицию автора — по отношению к самому себе, к другим, к миру, — неизменность которой и ее последствия будут определять характер всего его творчества.

Вот несколько строчек почти из самого начала «Дневника»¹, который Жермена Неккер начала вести в девятнадцать лет:

Я хотела создать полный дневник своей души, я порвала несколько страниц; бывают такие движения души, которые теряют естественность, когда о них вспоминаешь или если думаешь, что когда-нибудь будешь о них вспоминать; оказываешься в положении царей, которые живут для истории, — так и ты чувствуешь для истории².

В своем начале дневник сообщает нам о порванных страницах и о причине их уничтожения. Почти спонтанно Жермена Неккер поднима-

¹ Madame de Staël, *Mon Journal. Été 1785*, Paris, Publications de la Société des Etudes Staëliennes, 1980.

² *Mon Journal*, p. 10.

ется над уровнем душевных излияний, признаний и переходит в план самоанализа. Какая удивительная острота зрения! Какое глубокое понимание расстройства, которое вносится в жизнь одним лишь намерением правдиво записывать переживаемые чувства! Идея вести дневник накладывает отпечаток *предвосхищаемого воспоминания* («думаешь, что когда-нибудь будешь о них вспоминать») на настоящий момент и нарушает его подлинность. Жермена Неккер догадывается, что каждое чувство переживается для того, чтобы потом быть описанным: оно изначально предназначено для литературного изображения. Здесь вполне предстает опасность литературного письма: риск не только в том, что неадекватные слова и «форма» исказят пережитой опыт; сама идея описывать изо дня в день свою жизнь и свои чувства неизбежно перерастает в идею *жить для того, чтобы писать о себе*, и тогда уже на первичном уровне пережитого утрачивается «естественность», человек становится игрушкой вымышленной силы — описываемой «истории», в которую он помещает себя и для которой себя предназначает.

Жермена Неккер сразу же уточняет:

Впрочем, горе тому, кто может все выразить; горе тому, кто способен читать о своих притупившихся чувствах; он будет страдать еще более, чем тот, кто, обладая достаточным красноречием, чтобы воспламенить бумагу огнем, который пожирает его сердце, способен затем порвать эти листки и отвратить взор от своего образа¹.

Осудив то предвосхищение писаного текста, которое способно уже в самом начале исказить чувства, выражаемые в дневнике, юный автор предвидит и еще одну опасность. Допустим, что слова, доверенные бумаге, будут полным и правдивым выражением «пламени» страсти. Но человек ведь может измениться, его чувства могут ослабнуть: когда он станет перечитывать свою исповедь, то обнаружит, что не соответствует своему же зафиксированному образу, почувствует вину за то, что дал погибнуть чувствам, которые были когда-то столь драгоценными. Такое внутреннее изменение ведет к чувству раздвоенности, и Жермена Неккер предчувствует всю его болезненность. Уже на этой чуть ли не первой странице она прибегает к формуле проклятия («горе тому, кто...»), которой будет пользоваться еще не раз, которую переймет у нее Бенжамен Констан и которая, по закону отражения, навлекает величественно-мрачную судьбу на самого говорящего. Заметим, что такой страх перед будущим, заставляющим «отводить глаза» от собственноручно начертанного изображе-

¹ *Ibid.*

ния, уже сам является актом предвосхищения. Выявив опасность, Жермена мысленно и подвергается ей. То есть она предвосхищает будущее, и она всегда будет так поступать, забывая даже о страданиях, подстерегающих страсть в ее неизбежном разочаровании.

На той странице, которую мы читаем, это только предчувствие, и девушка спешит заговорить его успокоительной риторикой в духе Руссо (или Мальбранша):

Тем не менее я не краснею за свое сердце и в одинокой тишине страстей чувствую, как под моей рукой оно продолжает биться в защиту чести и добродетели¹.

Далее она скажет, что «метафизика», которая ее восхищает, это такая метафизика, которая «имеет своей целью душевное спокойствие»²; она мечтает о «благородной высоте, где чистый гений может найти отдохновение»³. На заре жизни, когда Жермена еще живет с отцом и матерью, это стремление к душевному покою не является заимствованным мотивом, взятым из моралистической традиции, которую Жермена хорошо знала. Она готовилась к свадьбе, и как раз потому, что жила с родителями, ей не была чужда тревога; стремление к покою уже было для нее тем, чем оно останется на всю жизнь: миражем длительной стабильности, безопасности, счастья. Во всем своем творчестве она неустанно оплакивает утрату покоя или его отсутствие. Вильгельм фон Гумбольдт без всякой недоброжелательности так характеризует ее: «У нее в душе нет покоя» («Sie hat keine Stille im Gemüt») ⁴.

Как известно, в «Дневнике» Жермены фигура ее отца овевана смущающе страстным чувством. В наше время, когда биографы опираются на психоанализ, они справедливо подчеркивают значение некоторых признаний Жермены: «Из всех мужчин, живущих на земле, только его я хотела бы видеть своим возлюбленным»⁵. Естественно, что с такими предпосылками личная жизнь женщины обречена на неудачу, на постоянную констатацию неполноценности, на сравнение, невыгодное для мужчин, которых она пыталась полюбить. Первый, кому суждено было пострадать от сравнения с идеализированным отцом, был господин де

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Wilhelm und Caroline von Humboldt im ihren Briefen*, hrsg. Anna von Sydow, Bd. II, 1791—1808, Berlin, 1907, S. 176.

⁵ *Mon Journal*, p. 20.

Сталь. В «Дневнике» Жермены это выражено настолько ясно, насколько можно пожелать, а графиня де Панж со свойственной ей деликатной прозорливостью прекрасно показала, как тень чересчур любимого отца заранее сделала нереальным этот брачный союз, и без того заключенный по расчету¹.

Действительно, в «Дневнике» отец занимает господствующее место. Эпиграф к своему дневнику Жермена заимствует из одного из трудов Неккера. Затем она пишет:

Переверни эту страницу, папа, если ты осмелишься это сделать, прочитав эпиграф. Ах! Я поместила тебя так близко к своему сердцу, что ты не должен ревновать, если сама с собой я еще чуть ближе².

И снова акт предвосхищения! Эти страницы буквально *ожидают*, что отец станет их первым и, возможно, единственным читателем, но заранее заявляют ему, что написаны не для него, что они — секрет. Мы видим почти невинное признание в двойственности, которая присуща всем дневникам: предчувствие чужих взглядов сквозит в каждом слове, написанном автором дневника, хотя его главная задача — разобраться в том, что происходит в его душе. Девушка, которую упрекают в склонности к писательству (и которую прозвали Господин Письменный Прибор³), может предаваться этому запретному удовольствию только при условии неизменного душевного благородства и добродетели. Только так она может оправдать существование тайного дневника в глазах читателя, не одобряющего литературного призвания у женщины. Потому в каждом движении мысли, в каждом написанном слове неизбежно присутствует преувеличенное самооправдание и самозащита. Уже у истоков творчества госпожи де Сталь, в «Дневнике», где обозначены все основные темы ее художественного мира, заметно двойное требование, где самоанализ соединяется с демонстративным обращением к читателю: Жермена искренне озабочена поисками душевной истины, но при этом пытается как можно скорее привлечь внимание самого строгого и самого любимого судьи:

Я несчастлива из-за борьбы между моей любовью к нему и наклонностями, свойственными моему возрасту, которыми, по его требованию, я должна *полностью пожертвовать*. Продолжительность этой борьбы делает его зри-

¹ Comtesse Jean de Pange, *Monsieur de Staël*, Paris, Editions des Portiques, 1931.

² *Mon Journal*, p. 10.

³ См.: B. d'Andlau, *La jeunesse de Madame de Staël*, Paris—Genève, Droz, 1970, pp. 103—110.

телем нетерпеливым; мы не всегда друг друга безумно любим, и однако это так близко, что я не могу выносить мысли о том, что это еще не так¹.

Как, прочтя эти строки, отец может не почувствовать себя тираном, скупящимся на любовь? И может ли он не испытывать тревоги, видя, как его дочь играет с мыслью о том, что она его не переживет, что она убьет себя:

Ах! Величайший дар неба! Какое счастье заключено в возможности умереть! [...] Сладкая мысль о моей смерти частично смягчает ужасные мысли о кончине того, кто мне дорог [...]. О Боже! [...] Прости моей душе желание воссоединиться с тобой и поднять руку на твое создание².

Та же мысль, хотя и более сдержанная, выражена в «Портрете господина Неккера», написанном Жерменой в то же время³. Действительно, мысль о невозможности пережить смерть возлюбленного или конец любви никогда не покидала госпожу де Сталь, и она не раз делала подобные признания в зависимости от превратностей своей эмоциональной жизни.

В этом «Дневнике», автор которого, словно в артистической гримерной, примеряет перед образом отца поступки и манеры, которые она потом будет использовать на светской «сцене» с другими партнерами, больше всего меня поражает постоянно упоминаемое понятие жертвы. В некотором смысле жертва — это доказательство, необходимое для того, чтобы любовь достигла пароксизма. На первый взгляд кажется, что это наследие казуистики, часто используемой моралистами и драматургами классической эпохи: любовь и честолюбие суть две соперничающие страсти; самая большая любовь та, что *отказывается* от честолюбия, и наоборот. Следуя мечте, порожденной опять-таки образом отца, Жермена придумывает, со всеми деталями, обращение к возлюбленному, обещающее вечное счастье взамен принесенной в жертву славы:

Ведь чувство может занять все его мысли, ведь сердце его может забыть о славе, если на его пути любящая нежная женщина воскликнет, протянув к нему руки: «Остановись, не продолжай свой путь; я заставлю тебя забыть о цели, к которой ты стремишься; отдохни на моей груди, найди славу в моем восхищении, счастье в моей любви; будем в уединении наслаждаться простыми и тихими радостями; если мы вдвоем, то все нам кажется наслаждением; все достоинства мужчины получают завершение, когда он любит». Ах! Я убеждена, я верю, что он бросился бы в ее объятия, и его уединения не нарушало бы сожаление о талантах и славе⁴.

¹ *Mon Journal*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 17.

³ В. d'Andlau, *op. cit.*, p. 159: «Моя жизнь зависит от твоей».

⁴ *Mon Journal*, p. 20—21.

Но этому желанию любить великого человека, который ради нее пожертвовал бы всем, противостоит иная мечта, которая воплотится в образе Коринны и в жизни самой госпожи де Сталь: завоевать славу и восхищение, чтобы затем принести все это в жертву тому, кого любишь:

Я желала бы, чтобы меня обожал весь свет, а я бы всем пожертвовала ради единственного человека. Я бы изменила строчку из «Танкреда»¹, гласящую: «Пади к ногам его, а он падет к моим», — я бы сказала: «У ног моих — весь мир, а я паду к твоим»².

Мечтая об «обожании всего света», она обеспокоена своей внешностью, изменившейся под воздействием «слишком сильных душевных чувств», которые нанесли урон «свежести, свойственной детству»³. Зеркала ее не радуют. Ее не будут обожать так, как обожают хорошеньких женщин. Но, кажется, она предчувствует, что именно «душевные чувства», наложившие отпечаток на ее лицо, и могут привлечь поклонников: ей уже приходилось наблюдать «то впечатление, которое личность с сильным воображением производит на людей с воображением слабым», и она нашла этому объяснение в «красноречии говорящего и в страстных чувствах слушающего»⁴. Значит, — предчувствует она — именно слово, литература могут привлечь к ней наибольшую аудиторию, то обожание, которое она хочет принести в жертву единственному объекту своей любви.

Итак, в «Дневнике» девушки, которой идет двадцатый год, уже формируется треугольная структура, которая будет управлять судьбой и страстями и в жизни, и в произведениях госпожи де Сталь. Любовью устанавливается двойная зависимость, поскольку нужно сначала вызвать восхищение у все более широкого круга почитателей, чтобы затем иметь возможность вручить своему единственному избраннику приданое в виде славы, подтверждающее, что ты достойна любви: принимать аплодисменты и обожание всех людей, чтобы завоевать и сохранить любовь одного человека. В этом фундаментальном опыте, столь ясно намеченном в короткой дневниковой записи, и черпает госпожа де Сталь то уверенное знание, которое она продемонстрирует в книге «О влиянии страстей...» Благодаря неоднократно пережитому опыту и своего рода генеральной репетиции, где отец играл роль объекта любви, она знает точно, что

¹ Трагедия Вольтера. — Прим. ред.

² *Mon Journal*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

«главная характеристика страсти — это потребность в других людях... Страсти проявляются во всей своей силе лишь в отношении объекта, который мы утратили, или тех преимуществ, которые мы тщетно пытаемся приобрести»¹.

III. Мысли о самоубийстве

Тема самоубийства характерна для всего творчества госпожи де Сталь. В «Письмах о Руссо» (1788) она соглашается с гипотезой о самоубийстве Руссо и пытается найти ему оправдание. В «Размышлениях о самоубийстве» (1812) она анализирует самоубийство Клейста и объявляет его ничем не оправданным. Но и вообще в ее творчестве нет ни одного значительного произведения, где бы не происходило самоубийство, в реальности или в помысле: Мирза, Зульма, Дельфина (первое издание), Сафо кончают жизнь самоубийством. Коринна умирает от горя, но это можно трактовать двояко. Крупные теоретические работы, особенно «О влиянии страстей...», но также и «О литературе» и «О Германии» поднимают каждая на свой манер неотступный вопрос о самоубийстве.

Нет сомнения, этот интерес можно объяснить мотивами культурного порядка и историческими обстоятельствами. Литературные источники обнаружить нетрудно, госпожа де Сталь указывает их сама. Предшественники очевидны: от самоубийства Дидоны до героинь Расина, от «Катона» Аддисона до соответствующих рассуждений в «Новой Элоизе», от «Вертера» до «чувствительных» романов преромантизма. К этому добавляются последствия революционного кризиса: уйти из жизни добровольно, чтобы ускользнуть от «гонителей», — ситуация нередкая в эпоху Террора. Но все эти примеры имеют значение только потому, что они были пропущены через уже готовое к ним сознание. Эти примеры подобраны, проанализированы и глубоко пережиты человеком, для которого порой существование казалось невыносимым. 25 августа 1792 года она пишет Нарбонну: «Вот уже четыре месяца я не расstaюсь с сильным ядом».

Надо признать, что госпожа де Сталь неоднократно рассматривала возможность самоубийства, пусть даже и отвергая это решение. Она играла этой мыслью, она использовала ее, чтобы пугать себя и особенно других.

Итак, необходимо объяснить, объединив ее жизнь и творчество, как искушение самоубийством, так и отказ от самоубийства. Это важнейшая

¹ *De l'influence des passions... O. C.*, Paris, Treuttel et Würtz, 1836, t. I, p. 170.

задача, так как она не исчерпывается чисто психологическим ответом. Нельзя ограничиться постановкой медицинского диагноза (весьма несложного), который подчеркнул бы в характере то, что на специальном жаргоне называлось бы гипервозбудимостью, то есть чередованием эйфорических душевных порывов с *дисфорическими* реакциями. Так же как образ Вертера не может быть оценен просто как результат депрессивного состояния молодого Гете, так и творчество госпожи де Сталь не сводится к свидетельству души, которую мучают помрачения сознания и мысль о смерти. Наша задача — понять эту проблему как вездесущую, от которой зависит особое понимание искусства и литературы и которая, вполне возможно, является одной из потайных нитей, связывающих жизнь и творчество госпожи де Сталь.

Для госпожи де Сталь главное переживание — переживание влечения к другим. Значит, надо определить ту внутреннюю ситуацию, при которой госпожа де Сталь нуждается в присутствии других.

В начале (если тут вообще можно определить начало) перед нами смешанное состояние — тесное сосуществование бьющего через край *богатства* и острой *нехватки*. На языке госпожи де Сталь богатство называется *способностями*, а нехватка — *чувством неполноты*. Богатство требует свободы и простора для выражения, нехватка приводит к невозможности существовать в полном отрыве от всех (госпожа де Сталь именует это *персональностью*). В одном месте из «Размышлений о самоубийстве» госпожа де Сталь дает понять, что богатство способностей, вероятно, начальное состояние, а нехватка появляется от этого самого богатства, от невозможности найти для него должную точку приложения:

Будущее есть в любом занятии, и именно в будущем бесконечно нуждается человек. Способности терзают нас, как стервятник Прометея, если не находят выхода вовне¹.

Если самое верное счастье состоит в полной автономии и внутренней независимости, тогда госпожа де Сталь, неспособная жить только собой и для себя, не создана для счастья.

В начальной стадии — нетерпение и возбуждение; покой и отдых неприемлемы. Богатству необходимо найти возможность потратить себя, а чувству неполноты завоевать то благо, которое бы его утолило. Вместо того чтобы благоприятствовать самодостаточному счастью, избыток энергии и чудесное разнообразие способностей лишь усиливают чувство неполноты. Все происходит так, как будто богатство и нехватка растут и

¹ *Ibid.*, p. 181.

преумножаются друг от друга. Богатство на внутреннем уровне ощущает себя богатством без цели, избытком без приложения, неиспользованной возможностью: отсюда становится еще более необходимым его порыв вовне. Госпожа де Сталь знает тысячи способов сказать об этом. Душа чувствует себя несовершенной до тех пор, пока она «не отдала все свои силы одной цели», пока она не достигла этой цели. Она нуждается в «проводнике», но случается, что цель и проводник — одно и то же. Внутреннее богатство не позволяет человеку ограничиваться собой и, напротив, обязывает его к внешнему проявлению. Проявление во внешней деятельности (когда потенциальные способности реализуют себя в действии), движение к будущему, стремление к избранному существу — это одно и то же движение. Ибо душа не только испытывает потребность занять и применить себя; свои богатства она транжирит не так, как у Стендаля, чтобы почувствовать собственную силу. Если она прикладывает усилия, то для того, чтобы заинтересовать других, для того, чтобы излиться в другие судьбы. Такова опора, которую она ищет для себя, такова цель, которой она себя посвящает:

Как можно быть собственной целью? Какой человек может избрать себя самого как объект своих мыслей, не допуская посредника между своей страстью и самим собою?¹ [...] Безграничное наслаждение — только вне себя?²

Выйти наружу не для того, чтобы затеряться вовне, но для того, чтобы вверить кому-либо свое существование и сделать его «посредником», с помощью которого мое «я» переходит из своей неполной первоначальной формы к конечной полноте. Такова динамика страсти согласно госпоже де Сталь. Мы видим, как происходит необычный синтез щедрости (следствие богатства, которое растрчивает себя) и жадности (следствие неполноты, стремящейся восполниться). Любовь-преданность, которую госпожа де Сталь мыслит как идеальное действие, обращается к другим, чтобы открыть в них свое собственное будущее, свою эпифанию; любовь — прежде всего акт надежды, которая мысленно проецируется на совместное будущее, в котором уже не пришлось бы в одиночестве переносить «тяжесть бытия»; или, вернее, эта тяжесть волшебным образом исчезнет для страдающей женщины, потому что этот груз взвалит на себя кто-то другой. Так исчезла бы неполнота, которая отягощает одинокое существование в текущий момент. Чтобы быть — надо быть не в одиночестве. Отсюда потребность госпожи де Сталь связывать других

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 134.

благодарностью, чтобы они возвращали ей сторицей образ ее благодетельных. Мы видим: в конце порыва вонне преданность и благотворительный дар неразрывно связаны с захватом в плен. Завоевание — не только действие, посредством которого госпожа де Сталь и ее героини стремятся завладеть другими; через полноту любовной пары или группы друзей они стараются восстановить полноту мира, его упорядоченность и гармонию.

Дар, *соединенный* с захватом, это та конечная точка, к которой стремится богатство, *соединенное* с нехваткой и выражавшее исходный кризис сознания: богатство стремится растратить себя, тогда как, параллельно и одновременно с ним, чувство недостаточности уступает место восторгу полноты, доведенной до вселенских масштабов... Но дар и захват составляют не столько реальность любви-преданности, сколько ее постоянно возобновляющуюся утопию: они неясно проступают лишь в будущем, на горизонте желания и надежды. Состояние любви — это непреходящая тревога, ищущая успокоения в страстной погоне за взаимностью, за союзом или «воссоединением», основанным на полной взаимности. Любить сверх меры и быть любимой сверх меры, отдать себя всецело другому человеку и получить в ответный дар абсолютную власть над его зачарованным сознанием; перестать думать о себе настолько, что собственное существование не будет больше заботить нас, а, напротив, станет постоянной заботой любимого человека, — такова идеальная любовь, которая (подобно республиканскому идеалу добродетели у Гегеля) порождает лишь подозрительность и Террор, формула которого не «свобода или смерть», а «любовь или смерть». Ибо любимый человек — это свободное сознание, он не может быть объектом обладания для любящего. Сафо жалуется, говоря о Фаоне: «Я провела целый год в сладкой уверенности, что он *мой* навсегда»¹. И тем не менее Фаон никогда не мог принадлежать Сафо: он никогда не был лишен возможности уйти, несмотря на все благодеяния, которыми был осыпан. Он никогда не был настоящим пленником. Доказательством этому служит хотя бы то, что ему случалось заглядываться на девушек, которых он предпочитал Сафо... С самого начала госпожа де Сталь знала, что ответное чувство, которого она ждала от других и от которого зависело ее счастье, чрезвычайно ненадежно; она знала, что нет ничего более зыбкого, чем та взаимность, которую она сделала своим идеалом. Отсюда все подозрения и претензии; отсюда настойчивое требование доказательств, способных ее успокоить относи-

¹ О. С., II, p. 706.

тельно природы чувства, в котором она не может быть уверена, которое справедливо вызывает у нее сомнения. В книге «О влиянии страстей...» она пишет с большой трезвостью: «Если отдаешь свою душу настолько, что страстно нуждаешься во взаимности, то пропадает покой и начинаются несчастья»¹.

К тому же, по мере того как любовные желания воплощаются в жизнь, они оказываются отмечены законом сиюминутности и той слабостью, которая характеризует настоящее время по сравнению с интенсивностью надежды: госпожа де Сталь вновь переживает их с чувством не востребованного богатства, нехватки, болезненного несовершенства. Однако теперь уже в этом несовершенстве повинны недостатки другого человека: друга, который *не держит* слова или *не исполняет* свой долг, любимого человека, нарушающего полную гармонию космического «супружества», ставшего целью госпожи де Сталь. Неудовлетворенность тогда может принять форму упреков, как справедливая обида на незаслуженную измену. Но чаще всего упреки лишь усиливают любовь-преданность, увеличивают жертвенность, двусмысленно стремящуюся и возродить ускользающее счастье, и усугубить вину любимого человека. Госпожа де Сталь и ее героини, страдая от полученных ран, трудно пытаются построить новое будущее, найти новое счастье с тем же, не оправдавшим надежд возлюбленным. Преданность и щедрость доходят до последней черты, то есть до той точки, когда любящий окончательно и демонстративно уничтожает себя ради объекта своей любви. Любовная риторика, превращающая любимого человека в *мою* жизнь, переживается здесь в буквальном смысле, в той мере в какой это можно пережить. «Я» больше не принадлежит себе, для себя оно ничто, оно полностью находится под опекой возлюбленного и в его зависимости...

На этой стадии преданность становится жертвенностью, а абсолютный дар асимптотически тяготеет к абсолюту смерти. Жить лишь для любимого человека вскоре будет означать «жить лишь по его воле», то есть перестать жить для себя и по своей воле. Это великое освобождение, которое взамен придает жизни восхитительную легкость, радость и смелость. У живых, которые любят друг друга, так же как у умирающей Юлии, происходит «отказ от собственной воли, который оправдывается смертью»². Страстная возлюбленная (Зульма, Дельфина, Коринна или сама госпожа де Сталь) превращается, таким образом, в живой труп,

¹ О. С., р. I, р. 155.

² *Ibid.*, р. 10.

жизнь в ней поддерживается неким искусственным дыханием, которое она вымаливает; она потенциально мертва, и каждый миг ее жизни зависит от любимого человека; чтобы выразить свое состояние, она должна беспрестанно повторять (пренебрегая всяким тактом), что умрет, как только тот покинет ее; это означает, что сама жизнь есть обусловленный дар, зависящий от него. Его измена и даже просто его невнимание обрекут на небытие доверившееся ему существо... Пределом преданности являются, таким образом, жертвенность и добровольная смерть, но, как можно догадаться, они же являются последним средством в стремлении обладать возлюбленным, захватить его в плен. Госпожа де Сталь и ее героини ухитряются превратить *небытие* в разменную монету, позволяющую им *целиком* удерживать любимого человека. Если преданность и жертвенность недостаточны для осуществления альтернативы «любовь или смерть», то остается последнее средство — постоянные угрозы самоубийства, а для героинь госпожи де Сталь и собственно самоубийство. Как бы говоря от имени всех этих героинь, Зульма четко формулирует подобный шантаж: «Если вы позволите моему сердцу сказать: “Фернан никогда меня не оставит”, — для меня это будет конец, и вы будете отвечать за мою жизнь... Если вы чувствуете, что ваша душа готова оторваться от моей, то поклянитесь мне, что убьете меня прежде, чем я это замечу»¹.

В самом деле, смерть непосредственно вытекает из абсолютного дара, служит его неперменным доказательством. Добровольно умереть, покончить с собой, не пережить измены своего избранника — это единственный способ доказать, что он был *единственной опорой* твоей жизни.

Ни живая ни мертвая, героиня поклялась, что не переживет смерти своего возлюбленного или своей любви. Ее жизнь проходила в чудесном единении, пока она могла дышать воздухом взаимной любви, пока жизнь оставалась точкой отсчета для постоянно обновляющейся надежды. Единство мира было единством остановившегося и всеобъемлющего мгновения: любимый человек или его образ был магическим фактором всемирного единения. В другом месте Зульма высказывает свои мысли еще более явно:

Вселенная, созданная, как говорят, в результате воплощения одной идеи, стала для меня прообразом единого всепоглощающего чувства. Для меня связующим звеном всех предметов и всех мыслей был Фернан².

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 105.

Как только любимый исчезает или отдаляется, как только становится очевидной его неблагодарность, сразу происходит мировая катастрофа. Разрушаются совершенство и единство мира, все мертвеет, распадаются волшебные моменты, «не имевшие интервалов». Для Зульмы, для госпожи де Сталь катастрофа — это остаться одной, болезненно вернуться в исходное одиночество, в распавшийся мир и рассыпавшееся время.

Мир, расширенный любовью, сужается до жалких размеров одинокого сознания. Человек подвергается ампутации, съеживается. Первое письмо Жермены Неккер (написанное во время отъезда ее матери, вероятно, в двенадцатилетнем возрасте, в 1778 году) чрезвычайно ясно описывает подобное восприятие мира в состоянии оставленности и фрустрации: «Мое сердце сжимается, я печальна, и в этом большом доме, где еще недавно было сосредоточено все, чем я дорожила, который был моим миром и моим будущим, — сейчас я нахожу лишь пустыню. Впервые я почувствовала, что это пространство слишком велико для меня, и я побежала в свою комнатку, чтобы окружающая меня пустота хотя бы уместилась в моих глазах. Это недолгое отсутствие заставило меня дрожать за свою судьбу...»¹

Здесь мы наблюдаем во всей интенсивности «реакцию на одиночество» — реакцию, которую госпоже де Сталь будет суждено пережить бесчисленное количество раз, и особенно болезненно — когда умрет ее отец. «Комнатки» одиночества будут служить для нее поводом испытать еще острее наступившую внутреннюю пустоту. Пустота, которую нельзя ни в чем «уместить» (как надеялась двенадцатилетняя девочка), становится все острее. Лишенная населенного пространства, которое зависело бы от нее и от которого зависела бы она, госпожа де Сталь находит в себе и вокруг себя лишь мрачную пустыню.

Любая серьезная разлука принуждает ни живую ни мертвую героиню довести до конца свое намерение *умереть*, как она обещала: она буквально не имеет права на жизнь, поскольку отдала ее любимому человеку. Наибольшую оторопь вызывает у госпожи де Сталь и у некоторых ее героинь необходимость *продолжать жить* против своей воли, то есть начать как бы незаконную жизнь. Эта жизнь невыносима, поскольку душа осознает себя не только ущербной, лишившейся всего, чем она пожертвовала, но также и изменившей собственному решению. Такая жизнь представляется неудавшейся смертью и осознается как провинность. Нужно

¹ *Correspondance générale*, t. I, première partie (Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert, 1962), p. 6.

было умереть сразу, узнав об измене любимого, а вместо этого начинается вереница мрачных мгновений, не являющихся смертью, но и не похожих на жизнь. Каждое из этих мгновений напоминает о понесенной утрате, и всякий раз жизнь кажется невозможной. Пустота, характерная для начальной стадии, увеличивается. Поскольку никакая реальность не способна ее заполнить, отчаявшейся душе остается только, уничтожив себя, уничтожить наконец свою боль.

В «Сафо» госпожа де Сталь использует символ моря: между Сафо и уехавшим Фаоном преградой становится стихия, море как чистая разлука, чистая дистанция. Когда расстояние и разлуку нельзя победить, добившись *возвращения* любимого, они становятся последним средством страдающей души: героиня бросается в море. Этот двойной символ (который теперь называют *двузначностью*) выражен в прекрасных словах Сафо:

Да, здесь есть все, все: величие, скала, море; море, которое может его вернуть, которое может также принять меня в свое лоно: как оно благодатно! И сколько раз его волны были верными слугами провидения!¹

Близость моря, символизирующего благодатную смерть, и решение искать в нем спасения представляются Сафо единственным способом обрести *покой*. Измученная душа обретает покой лишь после того, как решила принять смерть. Только так можно объяснить спокойствие принявшей яд Дельфины и величие отчаявшейся Сафо («подобной надгробному памятнику, стоящему посреди радостей жизни»)²; женщины, не находящие *поддержки* в любимом существе, находят ее в собственной смерти.

Это стремление к смерти стало темой одного из лучших отрывков из книги «О влиянии страстей...» (где в кульминационный момент мы замечаем случайное или намеренное использование расиновского александрийского стиха, развертывающего эмоциональный анаколуп): «Нужно навсегда отказаться от встречи с тем, чье присутствие оживляло бы ваши воспоминания, чьи речи делали бы их еще горше, — нужно бродить в тех местах, где он вас любил, неизменность которых подчеркивает, как изменилось все остальное. В глубине сердца царит отчаяние, тогда как тысяча обязанностей и сама гордость велят его скрывать; никакое очевидное несчастье не вызывает к себе жалости, однако скрытым образом

¹ О. С., р. II, р. 695.

² *Ibid.*, р. 696.

все ваше существо ушло из жизни в смерть. Какое средство существует на свете против такого страдания? Мужество, чтобы убить себя?»¹

Прервем на минуту цитирование этого отрывка. Кажется, что мы дошли до конечного пункта, но это только промежуточный момент, а затем излагается одна из причин, которые, даже при полном одиночестве, способны удержать отчаявшуюся душу на краю самоубийства. Несколькими страницами раньше госпожа де Сталь писала о любви: «Только люди, способные решиться на самоубийство, могут, проявив некоторую мудрость, попробовать ступить на широкую дорогу счастья». Другими словами, нужно быть способным покончить с жизнью в тот момент, когда кончается счастье, когда любимый человек отдаляется от нас. Однако госпожа де Сталь не согласна на небытие, ей нужна дальнейшая жизнь, все равно где — на том свете или в мыслях других людей. И если такая жизнь ей кажется недостоверной, тогда она согласна на статус покинутой женщины, который будет чем-то вроде неполноценного посмертного существования; она возьмет на себя заботу о посмертной жизни, и это будет ее собственная опустошенная жизнь. Продолжим прерванную цитату: «Но в подобной ситуации этот ужасный поступок лишен той сладости, которой можно было бы ожидать; надежда заинтересовать кого-то после своей смерти, бессмертие, столь необходимое для чувствительного сердца, отнято навсегда у той, которая не надеется больше вызвать сочувствие. *Настоящая смерть* — это когда ты не можешь ни огорчить, ни наказать, на привязать к своей памяти того, кто тебя предал, а мысль оставить его другой, которую он предпочел, вызывает такое отчаяние, что оно продолжается и в могиле»².

Перед лицом полного небытия госпожа де Сталь колеблется. Она готова умереть, но при условии, что ее смерть будет постоянным укором любимому. Теперь становится ясно, что самоубийство представлялось как возможность продолжать жить наподобие Эринии в мыслях коварного возлюбленного и терзать угрызениями память живущих. Магически действуя как абсолютное отсутствие, самоубийство должно было установить неразрывную связь с неверным возлюбленным, навеки приковать его к умершей. Действительно, все самоубийства, совершаемые героинями госпожи де Сталь, происходят при свидетелях. Дельфина умирает на глазах у Леонса; Сафо бросается в море во время брачной церемонии, соединяющей Фаона и Клеону; даже Зульма, прежде чем убить себя, рас-

¹ *Ibid.*, I, p. 136.

² *Ibid.*

сказывает всю свою историю судьям; Коринна умирает на глазах у Освальда...

Такова логика обвиняющего самоубийства: оно становится бесполезным или смешным, если «неблагодарный» оказывается вне пределов досягаемости. В таком случае, хотя смерть и кладет конец переживаемым страданиям, она не в силах обеспечить вечное воспоминание и угрызения совести у виновного. Сознательная смерть не будет уязвлять других. Тогда лучше уж и не умирать. Лучше продолжать жить на глазах у других свидетелей, где-то между тягостным существованием и загробной жизнью.

Продолжать жить не только после измены любимого, но и после отказа от самоубийства, способного положить конец мукам одиночества, — это значит сделать еще один шаг на пути страдания. Ведь пожертвовать самоубийством, которое вернуло бы душе покой, означает, в некотором роде, довести до предела героизм страдания. Поэтому не удивительно, что эссе 1812 года, направленное против самоубийства, является одновременно апологетикой религии страдания. Впрочем, понятно, что отказ от самоубийства объясняется не только его неэффективностью в качестве меры наказания. Госпожа де Сталь близка к предположению, что отчаявшаяся душа может заменить смерть отказом от собственной личности, когда, отрекшись от себя, можно освободиться от страданий. Другими словами, физическое самоубийство можно заменить *самоубийством моральным*: «Смирение, достигаемое религиозной верой, есть род *морального самоубийства*, и в этом его главное отличие от обычного самоубийства; ибо отказ от себя имеет целью посвятить себя своим ближним, тогда как самоубийство, вызванное отвращением к жизни, есть лишь кровавый знак скорби по личному счастью»¹.

Отказаться, отделиться от себя, привыкнуть «судить о себе, как если бы это был кто-то другой», отторгнуть свою личность, «чтобы возвратиться в строй мироздания», — таковы формулировки, встречающиеся на страницах «Размышлений» 1812 года. Действительно ли госпожа де Сталь способна на подобное «смирение»? Ограничимся констатацией, что в ее произведениях упоминается такая возможность. Хотя для нее не характерен отказ от того, что она называет «личным счастьем», она постоянно указывает путь к счастью безличному, которое она называет то философским, то поэтическим, то религиозным. Моральное самоубийство

¹ *Ibid.*, p. 185.

возвращает сторицею то, что было утрачено, поскольку пространство вокруг нас вновь заселяется: вселенная существует, нас окружают люди...

Здесь начинается область меланхолии. Душа, отвернувшаяся от себя самой; душа, для которой «личное счастье» — это пейзаж, разворачивающийся всецело назад от нынешнего момента; душа, нашедшая покой в моральном самоубийстве, не может, однако, забыть свои утраты. Она свыклась со смертью, пережила ее, она добралась до мысленной вершины, расположенной за гробом. То есть и здесь она остается ни живой ни мертвой. Ее удовольствия отдают чем-то бесплотным и бескровным: это удовольствия «сладкой меланхолии». Сам эпитет важен для определения этой почти счастливой меланхолии, в отличие от той, которая побуждает к смерти. Хочу еще раз подчеркнуть, что речь идет о меланхолии, наступающей *после согласия на смерть*, о меланхолии в конечной точке. Отсюда и эти разрозненные высказывания:

Меланхолия, последняя надежда для несчастных¹ [...] Тот, кто может быть меланхоличным, кто может мириться с болью, кто еще способен проявлять интерес к самому себе, тот не несчастлив². [...]

Эта сладкая меланхолия, истинное чувство человека, итог его судьбы, единственное сердечное состояние, оставляющее за медитацией все ее воздействие и всю ее силу³.

Здесь начинается литературное творчество: именно в меланхолии, выражающей глубокую, преодоленную, но постоянно возобновляющуюся боль, госпожа де Сталь видит принцип литературы северных народов, которую для нее представляет преимущественно поэзия. Я имею в виду тексты слишком известные, чтобы была необходимость еще раз их цитировать...

Итак, литература, детище меланхолии, наступает за решающим поступком отказа от жизни. Разве не существует странной аналогии между характеристикой реального самоубийства как «кровавого знака скорби по личному счастью» и характеристикой литературной славы как «яркого знака скорби по счастью»? В этих впечатляющих формулировках госпожа де Сталь четко выражает тот разрыв, который станет основным, исходным постулатом крупнейших писателей XIX века. Вступление в литературу требует пожертвовать собой ради творчества, уничтожить личное эмпирическое существование, в котором писатель реально пережи-

¹ *Ibid.*, p. 135

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 164.

вает счастье или несчастье, в пользу вторичного существования, которое он ведет в своем творчестве. Бальзак, Флобер, Малларме приносят себя в жертву, уничтожают себя, умирают для того, чтобы вместо них творчество начало свою подменную жизнь по законам литературы.

Госпожа де Сталь указала на этот аспект современной литературы. Но прошла ли она этот путь до конца? Мне кажется, что она осталась на пороге литературного самоубийства, так же как на пороге самоубийства морального. В «Сафо» Алкей, желая, чтобы Сафо полностью посвятила себя культу бога поэзии, обращается к поэтессе: «Ах! Если бы, освободившись от земных страстей, ты согласилась наконец посвятить себя тому богу, от которого ты получаешь столько благодетней; тогда, возможно, тебе открылись бы даже тайны вселенной».

Но Сафо отвечает: «Тайны вселенной, Алкей! Это любовь и смерть. Думаешь, я не знаю ни той ни другой?»¹ Сафо не желает освободиться от «земных страстей», потому что, по ее мнению, именно через них ей открываются сокровеннейшие тайны. Как и Сафо, госпожа де Сталь постоянно оглядывается назад, на то время, когда «личное счастье» могло бы восстать из руин. Она ждет воскресения сердца, а не божественного призвания и полного самоустранения ради вторичной жизни в литературе. Ее героини являются ее двойниками, но они не подменяют ее собой. Она не отказалась от своей собственной жизни ради того, чтобы дать жизнь им. В данном случае создатель не пожертвовал собой ради своего создания. Наше внимание привлекает именно госпожа де Сталь, а не Дельфина или Коринна. Самоотречения автора, которое дало бы им полноправное литературное существование, не произошло.

Чем это объяснить? Недостаточно сказать, что тогда еще не настало время литературного экстремизма и терроризма. Главное, нужно констатировать, что у госпожи де Сталь сила жизни, надежды, страсти всегда остается самой главной и первостепенной. Меланхолия госпожи де Сталь пытается установить какой-то «промежуточный» порядок между вкусом к жизни и тираническими требованиями литературы. Оставленная Нарбонном, госпожа де Сталь пишет «О влиянии страстей...», однако одновременно находит замену в лице Риббинга. Она упорно отказывается признавать, что декреты печали бесповоротны. Несмотря на монотонное *ostinato* страдания, жизнь каким-то чудесным образом по-прежнему представляется ей чередой новых мгновений, дающих надежду на новое будущее; старая химера абсолютной взаимности вновь пробуждается при

¹ *Ibid.*, II, p. 708—709.

появлении нового лица, и за всеми *воображаемыми* смертями, рассыпанными по страницам произведений госпожи де Сталь, мы предчувствуем настойчивое присутствие жизни и нерушимую веру в возможное счастье. Обманутая надежда — это возрождающаяся надежда. Хотя госпожа де Сталь и позволила нам заметить у нее столь современный разрыв между царством жизни и царством *письма*, не стоит забывать о господствующем положении противоположного постулата, который она доказывает много раз: жизнь неотделима от литературы; литература черпает свои силы непосредственно из темперированной жизненной энергии, из пережитого нами счастья:

Конечно, чтобы хорошо писать, нужны настоящие переживания, однако они не должны быть болезненными. Счастье необходимо для всего, и самая печальная поэзия должна порождаться вдохновением, предполагающим интеллектуальную силу и наслаждение¹.

Принципиально важное заявление, намечающее границы драматургии отчаяния, которую мы только что разобрали. У госпожи де Сталь очевидно господство жизненной силы, превращающее само стремление к смерти в *воображаемый оттенок* жизни. Но было необходимо обозначить путь этой смертельной выдумки, чтобы лучше понять неистовую оригинальность жизни, вновь и вновь отрекающейся от своей предполагаемой смерти.

¹ *Corinne*, O. C., I, p. 838.

Ирония и меланхолия (I)

Театр Карло Гоцци¹

На первый взгляд театр «фьяб» Карло Гоцци как будто замкнут в своей чудесной и вместе с тем какой-то хрупкой обособленности. Однако никакого необъяснимого чуда в нем нет. Во-первых, перед нами одно из свидетельств того, как расцвел в XVIII столетии жанр волшебной сказки, а потому, чтобы лучше понять Гоцци, необходимо сначала бросить взгляд на литературные способы передавать волшебное. Во-вторых, этот театр пронизан полемикой и критикой; задача Гоцци — разгромить театральную эстетику Гольдони, положить конец его успехам, выставив соперника в смешном свете, но прежде всего — переманив его публику. Поэтому в связи с Гоцци нужно опять-таки восстановить ход споров о театре и актере, раскаты и отзвуки которых слышны на протяжении всего столетия.

Волшебная сказка

Восемнадцатый век наводняют произведения «легкого» жанра, «занятные вещицы», безделки, анекдоты, фацеции, малые формы, соответствующие одному из самых устойчивых пристрастий рококо — тяге к мелочам, к «миниатюрному». В моде все маленькое: тесные комнатки, безделушки, крошечные путти². (Уже Людовик XIV объявил, что в украшении версальских садов все должно быть «немного по-детски».)

Особое место в литературе эпохи занимает волшебная сказка, эта, по выражению Нодье³, «эпопея в миниатюре». Сорок один том «Волшебного кабинета», несущие буржуазной публике то, что «Голубая библиоте-

¹ Carlo Gozzi, *Opere. Teatro e Polemiche teatrali*, A cura di Giuseppe Petronio, Milano, Rizzoli, 1962, 1202 p. («I classici Rizzoli»).

² Ср.: Jean Starobinski, *L'invention de la liberté (1700—1789)*, Genève, Skira, 1964.

³ Charles Nodier, «Du fantastique en littérature», in *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850, p. 25.

ка» предлагала простонародью, — еще далеко не вся волшебная продукция тогдашней словесности¹.

Писатели начинают со сбора и перелицовки «сказок матушки Гусыни», обращаются к народным источникам. Этим в начале XVII века занялся в своем «Пентамероне» Базиле, это продолжил Перро. Вскоре посыпались сокровища Востока: «Тысяча и одна ночь», «Тысяча и один день», «Тысяча и одна четверть часа». Волшебные края, особенно если они располагаются во владениях Великого Могола, предлагают падким до экзотики европейцам двойную диковину чуда и азиатских небес: разом перенесенный и на другой континент и в другой мир, ты уже и среди джиннов и под минаретами.

Волшебная сказка — своего рода тень от мифа: она сводит материал мифологии к минимальной повествовательной структуре. Пуская в ход религиозные или космологические «архетипы», она совершенно свободно их разыгрывает. Детские сказки незапамятной старины обращены к ребенку, для которого всё — игра и подобие: ему предлагается подобие мифов, чтобы он относился к ним с подобием веры. Силой вымысла здесь очерчивается воображаемый горизонт, на фоне которого перед слушателем проходит целый народ фантастических существ, правдоподобных и неправдоподобных ночных гостей, менее подлинных, чем боги, но более убедительных, чем сны.

На христианском Западе сказка в эпоху Базиле и Перро уже теряет космологические функции. В отдельных случаях она имеет привкус морали, но чаще всего этот урок выдуман задним числом и пришит белыми нитками. Среди просвещенной публики вера в изображенное минимальна; очарование сказки во многом определяется ролью, отводимой читателю. Последний на вполне законных основаниях выступает тут зрителем, забавляющимся чередой необыкновенных происшествий, которые не требуют его участия. Никто не вынуждает его принимать рассказанное за чистую монету: ему предлагается попросту развлечение, которое он может отведать на расстоянии, впрямую в него не вовлекаясь. Пред нами одно из тех удовольствий, которые со времен Ренессанса доставляло чтение Ариосто или даже Фоленго: приключения разворачиваются, нанизываясь способом, настолько неприемлемым для «современного» сознания причинности, что остается лишь наслаждаться поэтической

¹ В качестве общего обзора см.: Mary Elisabeth Storer, *La mode des contes de fée*, Paris, 1928; Jacques Barchilon, «Uses of the fairy tale in the eighteenth century», in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1963, vol. XXIV, p. 111—138.

прихотью, в согласии с которой одна прелестная и вольная сцена сменяет другую.

Отсюда понятно, что крупных писателей к волшебной сказке вело чистое удовольствие повествования. Так поступает Лафонтен, превращая в волшебную сказку историю Психеи. Так поступают многие авторы XVIII столетия; по случайному ли стечению обстоятельств или по непобедимой склонности, все они, в духе рококо, упоенно предаются удовольствию строить воображаемые миры, которые принимают не слишком всерьез. (Китайские мотивы у Буше, ряд мифологических вещей Тьеполо — живописный эквивалент этого веяния.) У кого-то — Кребийона, Ламорлиера — эротическая составляющая, бывает, пересиливает волшебную: вопрос в дозировке.

Дело не ограничивается собиранием и перекройкой «фольклорных» сказок. Придумываются новые — тонкая, но драгоценная жила для дальнейших разработок. Интерес в этом обычно видят пародийный или сатирический. Рационалисты эпохи Просвещения обнаружили в волшебной сказке — понятой как абсурдное ребячество — своего рода масштаб, применимый к любым верованиям, но в особенности — к сверхъестественному миру христианства. Тактика здесь — смотри фацеции Вольтера — заключалась в том, чтобы излагать священную историю как сказку и относиться к Библии с той подтрунивающей миной, которую строят по адресу людоедов, колдунов и фей. Чудеса волшебных сказок (вырожденная форма мифа) служат критике христианских чудес.

Значительная часть сказочного репертуара XVIII столетия проникнута аллюзией и пародией: волшебное царство — прозрачная аллегория версальского двора. Скандальную хронику, помеченную знаком нереальности, можно излагать безнаказанно. Писателю надлежит с таким искусством соединять неразбериху и фантазию, чтобы никто не обвинил его в оскорблении величества; пусть аналогии легко прочитываются каждым, кто хочет их разгадать, но в случае судебного разбирательства у писателя должна всегда оставаться лазейка: дескать, все им написанное — вымысел. Вымысла здесь, на самом деле, не так много, поскольку единственная цель — отодвинуть сказочное повествование настолько далеко, чтобы не попасть в лапы цензоров. Подчиняясь подобной задаче, волшебная сказка прибегает к неведомому и чудесному лишь для одного: чтобы полнее изобличить — и здесь загадка улетучивается, уступая место сарказму, — реальность, лишенную всякого флера тайны. Благодаря несущественным украшениям теперь можно не избегать жгучих тем, которые иначе пришлось бы обходить благоразумным молчанием. Пользуясь

волшебной маской, есть возможность вывести на свет скандальную правду и выйти из воды сухим. Крылья фантазии позволяют развернуть повествование, чей *буквальный* смысл явно ничего не стоит; *переносный* смысл — вот что помогает сказке соотноситься с «конкретикой», будь то политической, общественной или религиозной... В данном случае перед нами «нисходящая» аллегория. Бесплотное содержание сказки тысячами подробностей обращено против реальных лиц и ситуаций. Дело читателя — *воспользоваться* этими знаками и потешиться за счет жертв: тем самым читатель соучаствует в агрессивной («садистской», сказали бы теперь) деятельности сатирика.

Таково производное, косвенное употребление волшебных сказок. Повествование в них все больше сбивается на полемическую иронию. Волшебство в таких случаях явно требует, чтобы его не принимали за чистую монету. Оно не хочет привлекать внимание: это было бы совсем глупо (нас забавляет мысль, что подобным способом читают полицейские). Волшебное стремится здесь стусеваться, улегучиться. Как только мы разгадали, во что целит сатирик, все волшебство ускользает у нас между пальцами: канделябры погасли, феи умерли. Сказка — только флер, газовая «вуаль»; ее задача — *просвечивать*, а то и вовсе рваться в нужный момент, чтобы обнажилась скандальная явь.

В той мере, в какой сказке удастся от себя отстраниться и посмеяться над собой, в какой она и не собирается выдавать себя за единое, связанное повествование, в какой она согласна оставаться *причудой* сказочника, в ней усиливается пародийный смысл: ее смешные волшебства *перекидываются* на все, что их хоть сколько-нибудь напоминает. Сказка (по отношению к истории Франции или житиям святых) действует на манер инфекции: насмешка расплзается как гангрена.

Повествователь здесь — полный хозяин: он может переиграть сыгранное наново, может вмешаться в любую минуту, чтобы перекрыть сделанное, может предложить множество взаимоисключающих развязок... Когда же первоначальный сатирический настрой все яснее осознается как чистая свобода, когда отказываются сражаться с «гадиной» и бичевать злоупотребления, тогда сказка делает единственной целью самое себя: она все больше сближается с тем, что романтики потом назовут иронией. Вольтер *острил* по адресу совершенно определенного противника (под каким бы маскарадным костюмом тот ни скрывался); романтический ироник хочет быть самым остроумием, в общем и без уточнений противопоставляя себя всему, что остроумием не отмечено.

Но в восемнадцатом столетии, куда более богатом противоречиями,

чем может показаться, у волшебной сказки были и другие функции. В своем, скажем так, *чистом* виде сказка способна быть одним из прибежищ раскрепощенного воображения, стихийной поэзии, иррациональных мечтаний, изгонявшихся из жизни по требованию разума. Удовольствие от нее могло заключаться в том, что она давала счастливую возможность хоть на вечерок ускользнуть от диктата логики. Вольтер и тот был по-своему чувствителен к подобным чарам¹. Больше того. Помимо «морали», приданной большинству сказок для детей, стали замечать, что суть сказки вообще допустимо толковать куда серьезней. «Великие истины», которые искали тогда на месте христианства (или в стороне от него), могли заключаться в притчах, мифологических рассказах, волшебных сказках². Процедура инициации помещает между состоянием неведения и состоянием знания *восходящую аллегорезу*. Деисты, теисты, франкмасоны, друзья или недруги «философии», все еретики восемнадцатого столетия создавали повести — египетские, восточные или, в духе Платона, населенные феями и гениями, где последние истины морального и метафизического свойства излагались в форме более или менее прозрачных «загадок». (По крайней мере один шедевр здесь нельзя не упомянуть — это «Волшебная флейта».) В таких случаях аллегорическое повествование

¹ Эрнесто Маззи, предпринявший в прошлом веке образцовое издание «Фьяб» Гоцци, напоминает о вольтеровской сказке под названием «Что нравится дамам»:

Блаженный век, что не смущался чудом!
 Век добрых бесов, фей и домовых,
 Друживших запросто с крещеным людом!

.....
 Теперь в загоне демоны и феи;
 В умах живут лишь здравые идеи,
 А милые фантазии мертвы;
 Одна рассудочность уныло читится;
 Все гонятся за истиной, увы!

Ах, есть, поверьте, толк и в небылице.

[Пер. Н. Шаховской]

² «Есть две разновидности аллегорий: одну можно назвать моральной, другую — ораторской. Первая скрывает истину, максимум, таковы притчи: это тело, которое облекает душу. Вторая — это маска, скрывающая лицо; ее задача — содержать в себе не столько максимум, сколько то, что желает быть открытым лишь отчасти, как бы сквозь дымку. Ораторы и поэты прибегают к ней, когда хотят восхвалить или заклеить нечто с известным изяществом. Они изменяют имена вещей, мест и людей, представляют проницательному читателю приподнять вуаль и проникнуть в смысл самому». — Abbé Batteux, *Principes de la littérature*, éd. 1764, t. 1, p. 266.

уже не отсылает ко всем известной реальности (которую заставляют «вуалировать» благоразумие или коварство): оно соотносится с еще неведомой истиной, с «максимой», которая может быть нам открыта лишь фигурально. Отсюда торжественность иных текстов этого рода, которые придают себе вид *внушенных свыше* и думают заместить Священное писание. Подобным сказкам большей частью недостает насыщенности и подлинного символического веса: провозглашаемые ими истины сводятся к нескольким отвлеченным принципам, которые читатель видит невооруженным глазом. Напрасно аллегория впадала в высокопарность: ей не хватало содержательности, она оставалась безжизненной. В лучшем случае она подготовила некоторых читателей к тому, чтобы наново перечитать сказки прошлого, ища в них — порой без всякого основания — аналогический (а то и анагогический) смысл. Так что ко временам, когда детство реабилитируют и в умах пробудится ностальгия по мировым истокам, сказочное баснословие предстанет осколком изначальных времен. В нем станут искать «последних» истин, на этот раз — в виде первобытного откровения, первородного слова. Символика волшебной сказки, будут себя тогда уверять, — это первый отзвук, разбуженный в человеческом воображении изначальной мудростью: первые сказители были причастны к таинствам, от которых мы теперь отрезаны. Вся задача поэзии, скажут иные, в том, чтобы вернуть эту утраченную сопричастность, это детство духа. «Сказка есть, вместе с тем, образец поэзии, — утверждает Новалис, — так что во всем поэтическом должно быть по природе что-то сказочное»¹. Волшебное, добытое из народных источников или придуманное наново, плод благоприятного стечения душевных обстоятельств, станет теперь проводником высшего знания. Изящная, величественная или пугающая, волшебная сказка больше не орудие критики, обращенной против сакрального, она — нечаянная грань, открытая новыми поисками сакрального. И в этой роли ей необходимо вернуть предельную «онтологическую» весомость. Рококо дематериализовало волшебную сказку, оставив на сцене один субъективный дух. Теперь ей, напротив, хотят придать такой поэтический вес, что она как бы становится безличным свидетелем, устами которого вещает душа народа либо душа природы: в ней вновь торжествует дух, но уже как *объективная*, космическая сила...

Когда Гоцци сочиняет свою первую «фьябу» «Любовь к трем апельсинам», он явно исходит из того, что Баттё назвал бы «ораторской аллего-

¹ Novalis, *Gesammelte Werke*, Zürich, 1946, Bd. IV, S. 165, frag. 2403.

рией». Рассказу из «Пентамерона» придан, по идее Гоцци, переносный и сатирический смысл; сказка отсылает к театральному спору, зритель следит за персонажами, о которых что ни день говорят газеты и памфлеты: фея Моргана — это театр аббата Кьяри, маг Челио — это Гольдони. Итак, перед нами пародийный манифест, переносящий на сцену войну, во имя хорошего вкуса объявленную академией Гранеллески «реформаторам» и обновителям. Но Гоцци не ограничивается насмешками над «адвокатским стилем» Гольдони и эмфазой аббата Кьяри; волшебство в «Трех апельсинах» подано не всерьез: автор тут же обращает его в потеху. Ради уверения публики он готов изошряться в доказательствах, что *смешные* сказки способны собирать не меньшие толпы, чем пьесы Гольдони. Так Гоцци забавлялся, *играя* в плохую литературу: он уговаривал хороших актеров — Сакки и его труппу — *подсовывать публике* ребяческую несуразицу¹. Тем самым он убивал двух зайцев: доказывал чары *commedia all'improvviso*², от которой отказался Гольдони, и, заранее предполагая совершеннейшее ничтожество сказок, доказывал, опять-таки в пику Гольдони, что нашествие публики вовсе не свидетельствует о качестве пьесы.

Но, кажется, со временем Гоцци и сам вошел в азарт³. Это можно видеть по серии «фьяб»: начиная со второй, «Il Sorvo»⁴, обращенный в «ораторскую» аллегорию сарказм сходит в них почти на нет. Пародийные отсылки к злобе дня попадают лишь на правах отдельных деталей. Просто Гоцци делается все упорней в своем желании отстоять и раскрыть традиции, подвергающиеся сегодня опасности. И хотя он по-прежнему ставит сказку не слишком высоко, он соглашается теперь сопроводить ее «моральным» уроком. Она превращается в переносчицу довольно несложной мудрости, учащей, что хорошо, а что — плохо. Для

¹ «Вообрази: сумев собрать толпу на представление пьесы, само название которой отсылает к детским забавам, а сюжет отличается известным легкомыслием и неестественностью, ты покажешь этим господину Гольдони, что сама по себе толпа зрителей еще не делает представление хорошим». — Карло Гоцци, «Бесхитростное рассуждение» (*Opere*, p. 1085 [в подлиннике цитата по-итальянски]).

² [Импровизированная комедия (*um.*).]

³ Это заметил уже Сисмонди: «Так граф Гоцци, сам того не желая, извлек всю пользу, которую в виде успеха может принести писателю простонародная любовь к чудесному, удивление, которое внушают зрителям метаморфозы и фокуснические трюки, вживе исполняемые на сцене, наконец, те чувства, которые всегда возбуждают в нас истории, слышанные в детстве... Теперь Гоцци трудится в изобретенном им жанре куда серьезнее» (*Littérature du Midi de l'Europe*, t. II, p. 390).

⁴ [«Ворон» (*um.*).]

этого аристократа, встревоженного победным ходом «философии» и инакомыслия, сказка не может быть воплощенным откровением, способным заместить христианские догматы. Одна из его пьес, которую сам он относит к жанру *fiaba filosofica*, «l'Augellino Belverde»¹, на самом деле направлена против принципов («правильно понятого интереса» и проч.), которые исповедуют Гельвеций и философия Просвещения. При явно символическом замысле нас вовсе не собираются приобщать к сокровенным таинствам. Отойдя от *пустячности* сказок рококо, мы еще не достигли *серьезности* волшебного, которая так увлечет романтиков.

Но при всей склонности к иронии, ощутимой повсюду, размывать общий тематический контур сказок Гоцци не решается. Как не раз отмечалось, в сюжетных поворотах своих пьес он всегда хранит поразительную верность образцам, заимствованным из народных преданий или восточной традиции. Тем самым повествовательная материя — мифологическая сущность — сказки остается у него незатронутой. Символический и поэтический смысл сказки продолжает жить в пьесах Гоцци, если можно так выразиться, вопреки автору. Если сознательно он и не собирается изобретать новые тайны, то, по крайней мере, сохраняет жизнь тем, которые крылись в прежних волшебных повествованиях, перенесенных им на сцену. Больше того, нельзя не почувствовать, что иногда Гоцци как бы безотчетно отдается порыву простодушной фантазии, духу сновидения и мифа: в его пьесах, как в бекфордовском «Ватек», временами явно ощутима какая-то фантастическая окрыленность. Сказка — уже не просто предлог, она обретает жизнь, обретает плоть, она уносит рассказчика в неведомый край и ставит нас перед неотступной, трудно разрешимой загадкой. Позже романтических читателей Гоцци, особенно в Германии, как раз и очарует это счастливое соединение раскованной иронии (утверждающей мощь субъективного духа) с поэзией сказки (говорящей о присутствии «объективного» духа, надличной мудрости, коренящейся в первобытных глубинах человеческой души)². Ему будут признательны за то, что его вещи несут в себе одновременно и знак сообразительной легкости итальянского XVIII века, и символическую весть, дошедшую из детских лет земли. Слегка переживая в истолковании его пьес, романтики найдут в Гоцци всю «полноту», которой он сам, кажется, был не слишком озабочен, но которую тем не менее *бесхитро* взял на себя вместе со сказочным материалом, перенося его из книги

¹ [Философская фьяба «Зеленая птичка» (*ит.*).]

² Ср.: Hedwig Hoffmann Rusack, *Gozzi in Germany*, N. Y., 1930.

на сцену. К тому же явная враждебность Гоцци к «просветительской философии» — понятой им как сухой, механистический рационализм — подарила ему симпатии разочарованного поколения, задавшегося целью вернуть законные права иррациональным способностям души.

Вопрос о театре

Если свободное выражение человеческой личности относится приблизительно к эпохе Ренессанса, то не будет ли слишком дерзким предположить, что этим открытием мы, среди прочих благоприятных факторов, в немалой степени обязаны опыту театра? Монтень в своем гиенском коллеже «был на первых ролях» в постановках латинских трагедий. Иезуиты, как известно, сделали театр одной из приманок своей педагогической системы. Достаточно подчеркнуть важность, которую приобретает в XVIII веке так называемый «театр высшего общества», наследующий в среде крупной и средней буржуазии тем комедиям-балетам, в которых в эпоху «барокко» танцевали царственные особы. Вольтер (чья страсть, вероятно, привита ему наставниками-иезуитами) забавлялся им всю жизнь. Дидро, собиравшийся пойти в актеры, воспроизводит опыт комедианта, то есть выступает комедиантом вдвойне¹. Руссо ребенком сочиняет пьесы для театра кукол, которых смастерил вместе с кузеном Бернардом². Вряд ли стоит напоминать о важном месте театральной игры в интеллектуальном и литературном воспитании Гете, госпожи де Сталь, Стендаля; Жорж Санд в Ноане продолжит этот опыт... Но со второй половины XIX века подобные примеры становятся редкостью.

Какими наблюдениями обогащает опыт театральной игра? Иногда человеку трудно отдалиться требованиям роли³; хорошему актеру нужно если не полностью забывать о себе, то по крайней мере уметь перешагивать через скованность и рутину повседневной жизни. В расплату за это драматическое исполнение нередко искореняет в актере чувство собственного «я»; своего рода лирический хмель подымает и переносит человека в другую, выдуманную судьбу, которая целиком поглощает его прежнее существование: при подобной метаморфозе все силы личности уходят на то, чтобы создать из себя другого. Еще чаще внимательный актер замечает в себе чудесное раздвоение, когда особая, незатронутая часть его существа сохраняет всю мощь рефлексии, чтобы тем точней

¹ Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950.

² «Исповедь», кн. I.

³ Таков случай Бенжамена Констан, выступающего на сцене в замке Коппе.

управлять каждым движением представляемого героя. Как мы знаем, для Дидро именно этот рациональный самоконтроль отличает настоящего одаренного комедианта: способность *предстать другим* связана у него с неусыпной бодростью духа. Многообразие перевоплощений, мастерское исполнение самых разных ролей с необходимостью предполагают в актере *постоянство* изобретательного ума; воображаемые вариации имеют своей основой некий *инвариант*, который их задает и руководит ими. Сознание, источник единственный и надежный, предстает здесь в различных модификациях, которых требует *подражание* внешним образцам, но всегда сохраняет при этом должную отстраненность от них и абсолютное равенство себе. В трактовке Дидро актер напоминает *мудреца*, как его описывали стоики: внутренняя устойчивость облегчает ему безупречное исполнение ролей, навязанных судьбой¹. Но ровно в той же степени подобный актер предвещает романтического *ироника*. Дидро и сам говорит о «насмешке»: «Так кто же такой хороший актер? Великий насмешник — трагический или комический, которому передоверил свою речь поэт»².

В тех случаях, когда Гоцци тоже потешается игрой на сцене (дома и особенно в Далмации), кажется, самое живое удовольствие ему доставляет играть *по готовому рисунку*; все силы он тратит на *копирование* и не слишком озабочен самовыражением. В основе его опыта — раздвоение, и прежде всего — раздвоение пародийное, когда подчеркивается зазор между подлинной личностью исполнителя и взятой им на себя карикатурной ролью. Достаточно напомнить прелестный эпизод из «Бесполезных воспоминаний», где Гоцци рассказывает, с каким успехом он копировал далматинских горничных: «Я использовал платье, речь и тон тамошних горничных. Девушки в Шибенике носят изящные прически, заплетая в косы розовые ленты, что-то в этом роде я и устроил из своих волос. Многие местные красавицы хотели потом познакомиться с мужественной Люси, такой взбалмошной и кипучей на подмостках сцены, а находили всего лишь застенчивого и неразговорчивого юношу, совершенно непохожего характером на театральную служанку, чем оставались весьма недовольны»³.

¹ Согласно Диогену Лаэртцию, Аристон Хиосский говорил, что мудрец походит на хорошего актера. Немецкий эрудит Иоганн Бенедикт Карпцов посвятил этому вопросу целый трактат под названием «Paradoxon stoicum Aristonis Chii... novis observationibus illustratum», Leipzig, 1742.

² Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. Vernières, P., Garnier, p. 329.

³ *Memorie Inutili*, parte prima, cap. XI.

Подлинный Карло Гоцци и его мечущийся по сцене взбалмошный персонаж — два разных человека. Подобный зазор обескураживал зрителей, ожидавших найти в актере хотя бы некоторые признаки неумного темперамента, которые он придал своему герою, а находивших сдержанного и мрачного великовозрастного юнца. Здесь начинаются те злоключения, которые будут потом преследовать этого человека, вечно жаловавшегося, что его принимают за другого.

Но если психологический опыт театральной игры мог быть у Гоцци достаточно похож на тот, что описывал Дидро, то их эстетические идеалы полностью расходились. Дидро (сближаясь в этом с Гольдони в его «реалистических» вещах) требовал от драматурга и актера предельной внимательности к современным социальным типам (отец семейства, торговец и проч.), Гоцци же не придавал этому ни малейшего значения. Подобное низкопоклонство перед повседневностью казалось ему скучным и неинтересным. Он стремился к тому, чтобы персонаж (внутренний «образец» которого скрупулезно должен воссоздать исполнитель) стоял на порядочном расстоянии от реальности и чтобы сценическое зрелище вовсе не повторяло простонародных уличных потасовок. Из соображений вкуса (сегодняшняя социологическая критика без труда разглядела бы в этом реакционные мотивы) Гоцци хочет сохранить и, если возможно, даже расширить зазор между фактом театра и правдой жизни. Он не отказывается от сатирических намеков на венецианскую действительность (доказательством чему служит история Гратароля, выведенного в образе дона Адоне¹), но эти, в точном смысле слова, намеки всегда остаются у него непрямыми, необязательными, аллегорическими и тем доступнее публике, чем меньше пьеса выдает себя за копию реальности. Единственный введенный Гоцци взавравадный персонаж — это *storico di piazza*² Чиголотти³, иными словами, персонаж, чья главная задача — изо дня в день вносить нереальность в жизнь слушающих его зевак.

Если задаться вопросом о глубинных причинах склонности Гоцци к комедии дель арте, легко заметить, что самый популярный довод — «патриотическое» стремление сохранить национальную традицию — самый легковесный: комедия дель арте была для Гоцци вымышленным миром, составные части которого, поскольку они получены в наследство

¹ Секретарь венецианского Сената Пьетро Антонио Гратароль узнал себя в доне Адоне, персонаже пьесы Гоцци «Любовный напиток» (1777), что вызвало печатную полемику между ним и писателем. — *Прим. ред.*

² [Площадной рассказчик (*ит.*.)]

³ В прологе к «Королю-оленю».

от прошлого, не нужно целиком создавать наново и в котором бьющая через край жизненная сила может дать себе полную волю в стороне от «реальности». Как известно, дни подобного театра были сочтены, и попытка Гоцци лишь ненадолго оживила его как своего рода искусственное дыхание. Для этого человека безупречной и утонченной культуры исчезающие народные традиции превращались в объект *ностальгии*, делались как бы уже не существующими, неотвратимая гибель наделяла их чистотой, сообщала эстетическую ценность: Гоцци, единственный на свете, собирался отмерить еще немного жизни, дать какую-то отсрочку этому Тарталье, этой Смеральдине, которых больше не принимала публика. Гоцци как раз и любил в комедии эту статичную психологию, этот замкнутый мир, где действующие лица всевозможных историй созданы раньше своей судьбы и остаются собой за ее пределами. Пользуясь типажам, заданными традиционным репертуаром (или, что то же самое, различными *амплуа* опытной актерской труппы), он раз навсегда избегал необходимости придумывать *характеры* и придавать им какое-то психологическое развитие. Черпая сюжеты в сказочной традиции, а персонажей — в традиции театральной, Гоцци, казалось, отрекается от малейшей свободы. На самом деле для него и для актерской труппы Сакки в этих предписанных пределах только и начиналась свобода: незаметная свобода, которая целиком в вариациях, в неожиданном узоре, во внезапной шутке; бесполезная свобода, которая ничего не меняет в цепи предначертанных событий, в неизменном равенстве *амплуа* самим себе.

Психологические события в подобном искусстве немного стоят; даже самая пылкая страсть не в состоянии изъясняться при внезапных, головокружительных поворотах. Поэтому автору приходится почти целиком доверять здесь наитию актера и его способностям импровизировать. Сисмонди, полагая, что «слишком деятельное воображение не благоприятствует тонким чувствам»¹, проницательно отмечает: «Обилие чудес не оставляет ни автору, ни зрителю времени растрогаться: первый поспешает к новым *imbrogli*, каковые стремится то завязать, то развязать, несколькими словами отделяется от волнующей ситуации и за бурей событий навсегда забывает о сердечных бурях, которые должны были бы сопровождать их»². Перед нами формула театра, где все подчинено требованиям действия. Если пьесы, построенные на чистом действии, предназначены для чего-то большего, чем, строго говоря, бессмысленная игра

¹ *Littérature du Midi de l'Europe*, t. II, p. 392.

² *Op. cit.*, t. I, p. 394.

иллюзий, необходимо нагрузить это действие аллегорическим смыслом. *Значение* пьесы должно теперь проявляться в развитии событий и положений, поскольку искать его в эволюции характеров и переживаний, представленных на сцене, нам запрещено. Обращение к сказочным темам и отказ от «реалистического» психологизма идут у Гоцци рука об руку; он стремится сохранить дистанцию по отношению к «обиходной» реальности, оставляя за собой двойную возможность прибегать к символам, отсылая к скрытым истинам (морального или философского порядка) и целя намеками и сатирой в недостатки венецианцев. Для этого и объединялись усилия иронической сказки и уже анахроничной к тому моменту комедии дель арте. В пьесах Гоцци видели воплощенный грех ацедии — отстранения от реальности, свойственного лени и меланхолии¹. На самом деле вряд ли нужно напоминать, как Гоцци обходится с собой в «Воспоминаниях» (к тому же названных «бесполезными»), тонко дозируя насмешки в собственный адрес и оправдания своих поступков. Дистанцию, которую держит его театр по отношению к реальности, Гоцци в равной степени сохраняет по отношению к собственной жизни. Замешанный в тысячи сложных и пустых дел, он выбрал роль отсутствующего и чаще всего исполнял ее на редкость удачно.

Когда немецкие романтики (братья Шлегели, Тик, Жан-Поль, Гофман) прочтут Гоцци в переводах Вертеса, все связанное с конкретными обстоятельствами пройдет мимо них; они не сумеют оценить то, чем пьесы Гоцци обязаны его тесному сотрудничеству с труппой Сакки, зато своей причудливостью, волшебством, смесью комизма с ситуациями, полными пафоса, его театр покажется им порождением свободной фантазии, стремящейся перечеркнуть и преодолеть пошлость падшего мира, отданного во власть вульгарного. Театр Гоцци станет для них образцом стиля и литературной формы, которые они искали для своей философии. Романтическая ирония отличается от иронии Гоцци, но пользуется его «манерой», чтобы, в буквальном смысле слова, передать новый смысл. Сошлюсь в качестве примера на слова Фридриха Шлегеля: «Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божест-

¹ «Перенеся традицию из области человеческих отношений, охваченных становлением, в фантастический мир праздного божества, неподвижно застывшего на Идейской вершине и наблюдающего за тем, как одни люди в образе пастухов пасут других людей под видом стад, он впал в грех ацедии, скрытой за лихорадкой и хмелем нескончаемых причуд» (Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. II, p. 421 [в подлиннике цитата по-итальянски]). Кроме того, отсылаю читателя к различным работам Джузеппе Ортолани.

венным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся надо всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффа»¹. На взгляд Августа Шлегеля, Гоцци не до конца осознавал, насколько важно для его театра смешение сказочного трагизма с комедией масок: «В поразительном контрасте чудесам волшебной сказки, ее нескончаемым приключениям противостоят чудеса традиционных амплуа театра масок, точно так же преувеличенные до предела. Как в серьезных эпизодах, так и в эпизодах, где полную волю себе дает фантазия, правда природы превзойдена здесь причудливостью представления. Тем самым Гоцци пришел к открытию, более глубокий смысл которого вряд ли понял: ведя свою прозаическую партию, его по большей части импровизирующие маски одним этим почти что достигают поэтической иронии [...] Под иронией я понимаю [...] то скрытое в более или менее ощутимых намеках обнажение преувеличенности и односторонней предвзятости изображенного, которые связаны с врывающимися в действие фантазией и чувством [...] и то равновесие, к которому они в конце концов приходят»².

Короли-меланхолики

Даже в самой архаичной, самой «наивной» форме сказка уже стремится осознать свои истоки: рассказчик повествует о рождении рассказа. Он приписывает ему причину, придает целесообразность. Он рассказывает о том уникальном стечении обстоятельств, когда повествование стало жизненной необходимостью: не случайно «Тысяча и одна ночь» с величайшей заботой живописуют, как складывается ситуация, дающая начало рассказу, — и связь сказительницы с двумя ее слушателями, и сама ставка имеют к этому самое прямое отношение. Для жестоко обманутого и жестоко разочарованного Шахрияра женщины больше не существуют: их верность ничего не стоит, доверять им нельзя ни на секунду, а потому их сразу же после любовного обладания предают гибели. Шахрияр не доверяет теперь даже времени, и бесконечно прерываемый рассказ Шахразоды — с каждым перерывом ее постоянно откладываемая казнь переносит

¹ Friedrich Schlegel, *Lyceum-Fragmente*, 42 [Фридрих Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика*, т. 1, М., Искусство, 1983, с. 282—283].

² «Чтения о драматической литературе», часть II, чтение 8.

сится на следующий день — под видом любопытства как раз и возвращает длительность в мир Шахрияра. Асимметричная пара сказительниц, Шахразеды и Дуньязеды, — женская, связанная с деторождением антитеза столь же асимметричной паре властителей, Шахзенана и Шахрияра, мечтающих об одном — расквитаться за свое разочарование в браке. Чтобы заговорить *дух отрицания*, который жестокая меланхолия снова и снова противопоставляет жизни, голос Шахразеды в свою очередь снова и снова разворачивает неисчерпаемые запасы сказочного воображения. Тем самым сказка выступает своего рода лекарством, прописанным тому, чей ум утратил способность двигаться в живом времени.

Даже оставаясь всего лишь потешной забавой, сказка хочет стать терапевтической процедурой, способной оживлять («покоряя») тех, кто выброшен из жизни страданиями, тоской, мрачным расположением духа. По библейскому ли образцу Давида, чья музыка умиротворяет «угрюмый дух» Саула, или по мифологическому образцу Диониса, утешающего удрученную Ариадну, созданное художником, равно как и философом, постоянно искало оправдания в способности утешать, укреплять или отвлекать тех, кто замкнулся в своей муке или меланхолическом одиночестве. По меньшей мере со времен Рабле и на протяжении всей барочной эпохи несть конца «комическим» сочинениям, которые выдают себя за «целебное» или «предохранительное» средство от меланхолии; обычный ход в тогдашних балетах и «масках» — изобразить тоскующего государя, для которого устраиваются бурлескные интермедии и смешные сцены¹.

Сборник сказок неаполитанца Базиле «Пентамерон» начинается историей принцессы-несмеяны, перед меланхолией которой бессильны все лекарства:

Жил-был король Валлепелозы, и была у него дочь по имени Дзодза. Никто никогда не видел, чтобы она смеялась, как будто она была новым Зороастром или новым Гераклитом. Несчастный отец, который в ней души не чаял, испробовал все средства от меланхолии. В надежде рассмешить дочь он приглашал то циркачей на ходулях, то прыгунов через обруч...²

Дальше перечисляются безрезультатные потехи... Но однажды из фонтанов под окнами принцессы ударило масло — так повелел сокрушенный горем отец в надежде, что идущие мимо, ускользя от масляных

¹ Именно так происходит в пьесе Джона Форда «The Lover's Melancholy».

² *Il Pentamerone, ossia la Fiaba delle Fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, Bari, Laterza, p. 3.

брызг, станут выделять потешные кульбиты. Появляется старуха, которая пытается собрать масло губкой, выжимая ее в кувшинчик. Юный паж — un diavoletto di raggio¹ — швыряет камень и разбивает кувшин. По ходу перепалки, в которую вовлечены все мыслимые запасы оскорбительной лексики, старуха, «потеряв терпение и подняв театральный занавес», открывает за ним «сцену в лесу» («fece vedere la scena boschereccia»). В этом есть элемент архаической магии, «апотропеической» и «отгоняющей злых духов». Дзодза раздражается смехом. Она излечивается от меланхолии, но старуха насылает на королевскую дочь любовные чары, и та отправляется искать своего единственного суженого, принца Таддео. Поиски, уже почти приведшие к успеху, заканчиваются крахом: в отсутствие принцессы трон захвачен чернокожей рабыней. Но при помощи фей Дзодза внушает рабыне, ждущей ребенка, «меланхолическое» желание послушать сказки; десять женщин рассказывают их на протяжении пяти дней... В конце Дзодза рассказывает свою собственную историю, самозванку разоблачают, а Дзодза становится наконец королевой.

Подобная детская тематика служит отправной точкой и в первой пьесе Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Но это уже не сказка в ее наивном и «первобытном» состоянии. Перед нами ироническая аллегория. Тарталья, сын карточного короля, угасает от меланхолии, отравившись непомерным количеством плохой литературы: он буквально пропитался вредоносным пафосом аббата Кьяри. Кроме того, сочинения Кьяри отстаивает на сцене злая fata Моргана. Маг Челио, представляющий театр Гольдони, настроен более благожелательно и посылает Труффальдино развлечь принца. Бергамский вариант Арлекина, Труффальдино, как и Арлекин — скорее всего отдаленный потомок архаического демона. Показательно, что именно ему выпадает роль, которую Базиле отводил diavoletto di raggio: фея Моргана здесь исполняет роль старухи, которая после оскорблений Труффальдино валится на спину, задирая ноги (le gambe alzate). «Самоанализ» Гоцци дает ключ к спектаклю: «Tutte queste trivialità que rappresentavano la favola triviale, divertivano l'Uditorio colla loro novità, quanto le Massere, i Campielli, le Baruffe Chiozzotte, e tutte l'opere triviale del Sig. Goldoni»².

¹ Бесенок-паж (ит.). — *Прим. ред.*

² [«Все эти пошлости, представленные в виде пошлой истории, развлекают зрителей той же новизной, что «Фермы», «Площади», «Кьоджинские перепалки» и другие пошлые сочинения г-на Гольдони» (ит.)]. — *Opere*, p. 63.

Гоцци явно не намерен ограничиться представлением наивной детской истории: под видом сказки он пытается опубликовать литературный памфлет. Но у сказки свои резоны, недоступные разуму. Гоцци поневоле приходится испытать на себе силу сказок: кажется, что простейшие психические потребности перебарывают критический и пародийный замысел автора. Критический ум Гоцци хотел воспользоваться сказочным миром для своих целей, но тот нанес ему неожиданный удар с тыла. Рукоплескания ли публики или какая-то внутренняя уступчивость принуждают Гоцци избрать путь, важность которого он сам вряд ли предвидел. Конечно, отравление «черной желчью», от которого мучится Тарталья, взято из чувствительных комедий и напыщенных драм эпохи. Но в позднейших пьесах Гоцци на сцену вышли другие меланхоличные венценосцы, чей недуг и темперамент не имеет ни малейшего отношения к актуальной литературной полемике. Здесь вступает в права мир сказки как таковой: короли-меланхолики, принцы-изгнанники, наследники, оставленные без наследства, продолжая одну из древнейших повествовательных традиций, выступают жертвами загадочной *порчи*, нарушившей мировой порядок. Повествование и рассказывает, как в ходе чудесных перипетий неурядица устранили и все вернулось на свои истинные места.

Обратим внимание, какие роли Гоцци доверяет Сакки, главе актерской труппы. Казалось бы, разве Труффальдино из комедии дель арте может быть чем-то кроме случайного посыльного или потешного статиста, который появляется в перерывах между действиями, по-настоящему движущими сюжет? Да, в «Вороне» и «Турандот» все обстоит именно так. Но в других случаях он вторгается в ход событий, и его роль, пусть небольшая по объему, становится тем не менее решающей. Проследим это на примере «L'Amore delle tre Melarance»¹. Понятно, что без вывертов Труффальдино принцу не освободиться от снedaющей его меланхолии. В поисках волшебных апельсинов Труффальдино становится ему прищешником, попутчиком и щитоносцем. Он разделяет с Тартальей предназначенные тому «испытания». Однако он *balordo per istinto*, по природе простак. Несмотря на категорические запреты, он все-таки разломил два первых апельсина посреди пустыни, вдалеке от воды: оттуда появились две крошечные принцессы, которые тут же умерли от жажды. Уцелел, да и то благодаря решительному вмешательству Тартальи, лишь третий апельсин: вышедшая из него Нинетта немедленно становится избранницей принца, предназначенной ему в жены. «Мавританка» Сме-

¹ [«Любовь к трем апельсинам» (ит.)]

ральдина с помощью злых чар занимает место Нинетты (как это делала чернокожая рабыня в сказке Базиле). Колдовская шпилька, которой закалывают волосы принцессы, превращает ее в голубку. В день свадьбы самозванки и Тартальи Труффальдино хозяйничает на кухне: прилетевшая туда голубка своими рассказами наводит на Труффальдино непобедимый сон. Жаркое трижды пригорает, все надо начинать заново. На кухне появляется взбешенный король. Он приказывает поймать голубку. Поймать ее удастся Труффальдино, он поглаживает пленницу: «*Si sentiva un picciolo gruppetto nel capo; era lo spillone magico. Truffaldino lo strappava. Eco la colomba trasformata nella Principessa Ninetta*»¹. Так Труффальдино, разом простак и орудие провидения, выступает персонажем, который все губит (действуя *наоборот*) и в то же время почти безотчетно вмешивается в события, чтобы все спасти (вернуть на *правильную* дорогу). Так же как герои легенд, с которыми он в несомненном родстве, как иные шекспировские шуты (принадлежащие к тому же семейству), Труффальдино вносит расстройство в расстроенный мир: но это дополнительное расстройство, произведенное неким хитроумным и чудодейственным способом, помогает вернуть первоначальный порядок и восстановить погубленную было гармонию. Гоцци примыкает здесь к традиции (какой древностью ее датировать?), приписывающей буффону, шуту двойственную роль зачинщика беспорядков и вместе с тем избавителя, чудодейственного помощника, который не понимает истинного смысла своих поступков. В «*Re Cervo*»² Труффальдино-птицелов под видом попугая приносит в королевский дворец колдуна Дурандарте и тем самым становится невольным спасителем короля Дерамо, замурованного в чужом телесном облике. В «*Augellino Belverde*» Труффальдино-колбасник подбирает, не зная об их истинном происхождении, королевских детей Ренцо и Барбарину, которые стали жертвой неумной злобы их жестокой и потешной бабки: выловив их из реки, он берет приемышей к себе...

Так же, как Панург, Санчо или Лепорелло, Труффальдино — потешный помощник. Но за внешней неуклюжестью в нем скрывается провидческая изворотливость. Щедрый на жесты и слова, он ведет безудержную игру, несущую чудесное избавление. Он защитник, ангел-хранитель и, подобно буффонному Гераклу у Еврипида, обладает пропуском, благода-

¹ [«Нашупывали маленькую шпильку у нее на голове; это была волшебная шпилька. Труффальдино вытаскивал ее, и голубка тотчас же превращалась в принцессу Нинетту» (*ит.*, перевод Я. Блоха).]

² [«Король-олень» (*ит.*).]

ря которому способен пересекать черту между жизнью и смертью. Криворукий в своей сноровке, исправляющий положение своей криворукостью, он соединяет в себе двойное мифологическое наследие древнего демонического нарушителя и не менее древнего благодетельного проводника¹.

¹ Своей сложностью театр Гоцци прельстит немецких романтиков и особенно Гофмана, который использует и на своей лад разовьет только что проанализированные темы. Наша следующая статья и будет посвящена гофмановской «Принцессе Брамбилле».

Ирония и меланхолия (II)

«Принцесса Брамбилла» Э.-Т.-А. Гофмана¹

Гоцци противопоставил старинное веселье комедии дель арте напыщенности Кьяри и пошлости Гольдони². Им обоим Гоцци предпочел забавный театр иллюзий; свои предпочтения он выразил в пародийной пьесе, где победу одерживала комедия (ее символизировала Нинетта, возвращавшая себе трон), но, чтобы окончательно добить соперников, он поставил задачу превзойти смех Гольдони и Кьяри непобедимым смехом сказки. Так, увлекшись, Гоцци создал или набросал вчерне свой особый, сказочный и вместе с тем ироничный театр, где действуют принцы-меланхолики, шуты-избавители, жестокие женщины и верные сердца.

Словно химику, который и не помышлял о подобном результате, Гоцци удался важнейший синтез: темы и герои его фьяб несут в себе мудрость прежней сказки и комедии дель арте, но вместе с тем во всем объеме вбирают в себя рефлексию, критику и ностальгию. «Наивное» искусство? «Сентиментальное» искусство? Шиллеровские категории тут не годятся. Слишком здесь много хитроумия для безотчетных фантазий и слишком много буквальной верности темам старинных легенд для того, чтобы искать выхода из зачарованного круга детской сказки.

Сказка, сценическая импровизация, ирония, гротескные герои, темы нарушенного порядка и финального избавления, — все это мы найдем в гофмановской «Принцессе Брамбилле», и уже не в разрозненном виде, а в органической взаимосвязи.

Вряд ли нужно напоминать всё, чем Гофман обязан Гоцци, и даже то, что, в частности, позаимствовано у него в «Принцессе Брамбилле», где заглавие одной из пьес Гоцци появляется уже в предисловии. Если в декорациях и костюмах «Принцесса Брамбилла» — это и впрямь «каприччио в духе Калло» (как гласит ее подзаголовок), то думаю, что не отступ-

¹ E. T. A. Hoffmann, *La princesse Brambilla*, intr. et trad. par Paul Sucher, Aubier, 325 p. (Coll. bilingue des classiques étrangers).

² См. нашу статью «Ирония и меланхолия (I): Театр Карло Гоцци».

лю от авторского замысла, увидев во всей вещи целиком развернутое продолжение той заветной мысли, которая неустанно повторялась в «Любви к трем апельсинам», «Воспоминаниях» и полемических заметках Карло Гоцци — мысли о реставрации комедии дель арте. Гофман превращает этот сюжет в историю метаморфозы: с посредственным, самодовольным и напыщенным актером Джильо Фавой в безумные дни и ночи карнавала случается почти сновиденное приключение, заставляющее его порвать с ходульными ролями, в которых он блистал прежде. Он находит в себе силы отказаться от предложений аббата Кьяри (Гофман придумывает сопернику Гоцци римского предка) и становится актером-импровизатором комедии дель арте, замечательным Бригеллой и Труффальдино. Победа комедии над театром ложного пафоса предстает у Гофмана итогом полного переворота в сознании героя. Сам его ум, пребывавший на низших ступенях развития, постепенно приходит к глубокому пониманию эстетической истины. Можно поэтому видеть в «Принцессе Брамбилле» своего рода роман инициации, герой которого, проходя через лабиринт, поднимается по ступеням понимания, читай — озарения. Шаг за шагом ему открывается *знание* и вместе с ним — способность любить.

То, что для Гоцци было статичным противопоставлением двух несовместимых полюсов (или трагедия на манер Кьяри, или комедия дель арте), Гофман делает отправной и конечной точками душевной эволюции. Мы присутствуем при постепенном становлении, проходящем через ряд символических *испытаний*. С одной стороны, эти испытания связываются с перевозбужденным умом Джильо Фавы: это этапы его глубокого душевного кризиса. Но с другой стороны, всей внутренней эволюцией Фавы заправляет извне шарлатан Челионати, прототипом которого стал Чиголотти, *storico di piazza*, — его почерпнул из венецианской реальности и вывел на сцену тот же Гоцци. Под костюмом Челионати — это нам предстоит узнать в конце рассказа — скрывается князь Бастианелло ди Пистойя, развитый и трансформированный образ самого графа Карло Гоцци. Стремясь спасти комедию как жанр и заручиться для нее хорошими актерами, он останавливает выбор на Джильо и его невесте, модистке Джачинте. Мастерски приняв вид шарлатана, Бастианелло показывает, что и сам уже законченный комедийный актер. Но Джильо и Джачинте нужно еще стать таковыми. Вот почему Челионати, посвятивший себя педагогу и терапевту, доводит юную чету до безудержного неистовства и в довершение обмана заставляет их пройти через такие обстоятельства и происшествия, которые внушают каждому из героев иллюзию, что его

химеры вот-вот сбудутся. (Гофман писал новеллу на второй волне увлечения «животным магнетизмом» и уверяет нас, что причиной *видений* Джильо — воля князя. Как известно, открытие животного магнетизма — начальный этап развития психоаналитической теории, и современному читателю эволюция Джильо Фавы с его сновидениями и фантазмами нередко может напомнить сеанс психоанализа.)

Как Челионати берется за дело? Внушив Джильо Фаве, будто только что прибывшая с Востока принцесса Брамбилла загорелась к нему любовью, ищет его и хочет сочетаться с ним браком, он дает сновидческому воображению молодого актера необыкновенный толчок. Джильо целиком переносится в фантазмагорический мир и видит себя избранником Брамбиллы, принцем Корнельо Кьяппери. Во власти сна Джильо забывает свою прелестную невесту, модистку Джачинту. Но и та, со своей стороны, вовлечена в параллельный возвышающий сон, где воображает себя избранницей принца из Бергамо... Челионати тщательно выстраивает экзотические шествия, диковинные церемониалы, неожиданные встречи, переменчивое движение толп, чтобы окончательно сбить с толку Джильо, мечущегося в лихорадочных поисках. Волшебный мир то, кажется, предстает перед ним, то снова скрывается из виду; принцесса Брамбилла то появляется, то исчезает. Реальность зыбится, но и волшебство остается недостижимым призраком. Тем не менее всякий раз, как Джильо решается покончить с самодовольством, с заносчивой самопоглощенностью, с нарциссической сосредоточенностью на себе, предмет его желаний становится ближе, доступнее. Одно из ключевых испытаний на пути Джильо — смешной маскарадный наряд, который он вначале наотрез отказывается надевать; он слишком полон простодушным самолюбованием, чтобы не покрасоваться в своих нарядных «небесно-голубых панталонах с темно-красными бантами» и так идущих к ним «розовых чулках»¹. А это прямое непослушание советам Челионати, который его наставлял: «Чем нелепее, чем уродливее, тем лучше!»² Нужно уметь освободиться от себя, нацело скрываться под самым гротескным нарядом, короче говоря — с восторгом исчезать, чтобы возрождаться потом к новой жизни. Путь к принцессе из волшебного мира подчинен принципу *отрицания*, который актер обращает против своего высокомерного «я» — «я», которое вначале неспособно забыть о себе, а потому

¹ [«Принцесса Брамбилла» (Э.-Т.-А. Гофман, *Избранные произведения в трех томах*, т. 2, М., 1962), с. 237. Далее повесть Гофмана всюду цитируется по этому изданию.]

² [Там же, с. 236.]

не играет роли, но вечно играет «лишь самого себя»¹, наподобие плохого актера, о котором говорил Дидро. Один из решающих эпизодов в становлении Джильо — схватка, в которой он под видом Капитана Панталоне убивает до точности похожего на него Джильо Фаву, а на самом деле — картонную куклу, «битком набитую ролями из трагедий некоего аббата Кьяри»².

Принесение в жертву никчемного двойника — аллегория самоотрицания и способности стать выше себя, опершись на иронию. «Трансцендентальная буффонада» торжествует здесь над духом серьезности. Психологическое испытание совпадает с эстетическим очищением. Трупы, оставленные на поле боя, воплощают и простодушную самолюбленность главного героя, и взвинченную сентиментальщину всей соответствующей *литературы*. Чтобы прийти к своей *подлинной природе*, Джильо Фава должен научиться быть безличным, оставаться легкой, летучей, кружащей силой, жить «моделью», «образцом» роли, существовавшей задолго до него:

Когда я вижу такого забавного малого, который своими отчаянными гримасами и телодвижениями вызывает в толпе безудержный смех, мне мнится, будто с ним говорит его прообраз, ставший для него зримым...³

Но в то короткое время, которое следует за его победой над самим собой, Джильо все еще остается для Челионати больным: стремясь перечеркнуть себя иронией, он страдает «хроническим дуализмом». Ирония учит его все видеть наоборот, но от этого переворачивания голова у него идет кругом. Джильо жалуется:

...В моем хрусталике что-то сдвинулось, ибо, к сожалению, я часто вижу все наоборот: самые серьезные вещи кажутся мне смешными, а смешные, напротив, чрезвычайно серьезными. И это зачастую вызывает у меня такой ужасный страх и головокружение, что я едва могу устоять на ногах⁴.

Однако даже при этом в нем узнают принца, а значит, преображение уже состоялось. Но это принц в изгнании, на чужбине, не у дел, «без необходимого пространства»: ему нужно обрести королевство и, чтобы окончательно выздороветь, соединиться браком «с прекраснейшей из

¹ [Там же, с. 246.]

² Образ меланхолического героя, набитого низкопробной литературой, у Гоцци уже заимствовал Гете в своем «Triumph der Empfindsamkeit» [«Торжество чувствительности» (нем.). — *Прим. ред.*].

³ [«Принцесса Брамбилла», с. 258.]

⁴ [Там же, с. 324.]

принцесс». Его королевство — это край игры и театра, его принцесса — Брамбилла. Решающая точка в становлении Джильо — сцена, где он под видом Капитана Панталоне импровизирует на Корсо сцену, в которой *отвергает* любовь Брамбиллы. Обретя способность порвать с собой и с любимым образом, Джильо возвращает себе и самоуважение, и любовь принцессы. Представ перед Брамбиллой в гротескном наряде, он наконец находит свою подлинную родину. Он наконец и полностью чувствует себя Джильо, не теряет натуры принца и вместе с тем выступает самым потешным из Капитанов Панталоне: троими в одном лице. Точно так же Джачинта становится одновременно прежней модисткой, Принцессой Брамбиллой и потрясающей Смеральдиной. Для обоих героев времена раздвоенности и разлуки чудом остались позади: их отдельные сны слились в один, сами собой приладились друг к другу их роли. Множественность персонажей в сознании — свидетельство теперь уже не расколоти их «я», но избытка жизненных сил, в единстве которых гармонически сочетаются ирония, воображение (*Fantasia*) и любовь. Пройдя через самопожертвование и самоосмеяние, комедия дель арте выступает теперь пространством, где актер ни в чем не поступает своей свободой, — бесплотным миром вечных и неизменных *образцов*, которым необходимо следовать, проявляя при этом всю силу неистощимой изобретательности. Однако «принцип реальности» не поколеблен: в конце, как и в начале повествования, мы оказываемся в комнате, где хозяйничает старая Беатриче, стряпающая сытные макароны. Только теперь это не та жалкая комнатка, какая была в начале: это просторная комната со всеми признаками скромной, но удобной жизни¹... Круг замыкается, мы присутствуем при воссоединении влюбленных, но это *обогащающее* возвращение. Их любовь стала больше и глубже, Джачинта уже не просто модистка, а Джильо — не жалкий актеришка. В них пробудилось сознание. Потерянное в испытаниях вернулось сторицей...

Как под нарядом Челионати долгое время скрывается князь Бастианелло, а под напыщенной внешностью Джильо таится росток («фава» — по-итальянски боб) натуры настоящего принца и блестящего актера комедии дель арте, так и повесть Гофмана несет в себе чудесную волшебную сказку. Это ключевой миф всей вещи, объясняющая аллегория, которая высвечивает повесть изнутри. Сначала ее рассказывает Челионати при встрече с немецкими художниками в греческой кофейне: последующие эпизоды взяты из книги, которую читает во дворце князя Бастиа-

¹ Джильо наконец находит здесь тот простор, на нехватку которого жаловался во времена «хронического дуализма».

нелло «старичок с длинной белой бородой, одетый в серебристую мантию». Тот же старик в кортеже при въезде принцессы Брамбиллы несет на голове перевернутую воронку — традиционную эмблему сумасшествия. Как и Челионати (шарлатан, зубодер, торговец очками), старичок скрывает *знание* под видом иллюзии и неразумия — единственной защитой глубочайшей мудрости.

Перед нами аллегория в гностическом духе, но в пародийном виде:

В давние-предавние времена, точнее сказать, во времена, следовавшие сразу за первобытными, как среда первой недели великого поста следует за вторником масленицы, страной Урдар-сад правил молодой король Офиох...¹

Эти времена, приближенные к абсолютному началу, — настоящий золотой век. Но, как известно, золотой век длится недолго. И мы тут же узнаём, что король Офиох и его подданные «одержимы какой-то странной печалью, отравлявшей им всякую радость, невзирая на все окружающее великолепии»².

Офиох, как Тарталья в «Любви к трем апельсинам», — принц-меланхолик. Кажется, перед нами двойник прежнего героя: в мнимом труппе картонного Джильо, убитого Капитаном Панталоне, та же «*giprienezza di versi martelliani indigesti*»³, от которых развилась ипохондрия Тартальи. У Офиоха она дошла до глубочайшей меланхолии, необъяснимого иссыхания источников смеха. Необъяснимого? Не совсем, если послушать продолжение рассказа, из которого проясняется, что у королевского недуга — онтологические корни. Офиох утратил изначальную полноту, единство с матерью-природой, дар непосредственного постижения.

Быть может, в душе короля Офиоха еще жили отзвуки тех давних времен высочайшей радости, когда природа лелеяла и пестовала человека, как свое любимейшее дитя, наделив его даром непосредственного видения всего сущего, а следовательно — пониманием высшего идеала и чистейшей гармонии. Ибо ему часто казалось, что в таинственном шелесте леса, в шуме кустов и ручейков он слышит милые голоса. А из золотистых облаков к нему простирались чьи-то светлые руки, словно хотели его обнять, и тогда его грудь ширилась от какой-то жгучей, сладостной тоски. Но тут все рушилось, обратившись в беспорядочную грудю обломков; ледяными крылами овеял его темный, страшный демон, разлучал с матерью, и король Офиох видел, как она в гневе покидает его, беспомощного. Голоса дальних гор и лесов, прежде будившие в нем страстную тоску и сладостное воспо-

¹ [«Принцесса Брамбила», с. 261.]

² [Там же, с. 262.]

³ [Переполненность неудобоваримыми виршами Мартелло (*ит.*)]

минание о былой радости, заглушались злорадным смехом этого темного демона. И палящий жар его язвительной насмешки рождал в душе короля Офиоха мучительную иллюзию, будто голос демона — это голос разгневанной матери, которая злобно жаждет погубить свое негодное дитя¹.

Не станем дознаваться у Гофмана (метафизика — не по его части), для чего он ввел в действие демона и в чем причина этой злой воли. Голос оракула сообщает нам, что «непосредственное видение уничтожил разум». Ничто не может унять тоску принца. Женитьба на принцессе Лириис, которая непрестанно «вяжет филе» и без конца хохочет легкомысленным смехом, только утяжеляет его беду. Единственное развлечение принца — «охотиться на лесного зверя». Во время одной из таких облав Офиох, думая, что целит в орла, попадает стрелой в грудь волшебника Гермода, хранителя башни, куда некогда «в ночи, полные тайн, всходили древние короли этой страны [...] посвященные посредники между людьми и Владычицей всего сущего, дабы возвестить народу волю и слова Всемогущей». Но волшебник, пробужденный от долгого сна, предрекает восстановление, возрождение утраченного:

Мысль разрушила представление, но из хрустальной призмы, в которую, борясь и сочетаясь, слились воедино огненный поток и губительный яд, воссияет, вновь родившись, представление — зародыш самой мысли!²

Стрела — жало скорби — несет пробуждение и если не возвращает первозданное счастье в тот же миг, то по крайней мере пророчит *Wiederbringung aller Dinge* (апокатастасис), примирительный синтез противоборствующих сил. Яд — часть врачующего снадобья, он входит в его состав. Известно, что по «традиционной» науке алхимиков хрусталь представляет собой смешанную субстанцию, в которой соединены свет и охлажденный яд. Так и разрыв, дойдя до уровня хрустального синтеза, оборачивается началом нового единения.

До того времени король Офиох и королева Лириис должны впасть в долгий летаргический сон, напоминающий смерть. В положенный срок над ними появится летящий волшебник с призмой из сияющего хрустала в руках:

...Едва маг высоко поднял ее в воздух, как она растеклась блестящими каплями и ушла в землю, но тут же с веселым шумом забила чудесным серебряным источником³.

¹ [Там же, с. 262.]

² [Там же, с. 265.]

³ [Там же, с. 266.]

Вокруг волшебника и его живительного источника завязывается яростная схватка четырех стихий, но вскоре битва кончается, волшебник исчезает, и «на том месте, где сражались духи воздуха, образовалась прекрасная, светлая, как небо, зеркальная гладь огромного озера в кайме из сверкающих камней...»

В то самое мгновение, как таинственная призма мага Гермода разлилась в озеро, королевская чета очнулась от своего долгого, зачарованного сна. Они — король Офиох и королева Лирис — мигом поспешили туда, влекомые неодолимой силой. Они первыми заглянули в воду. И когда увидели в ее бездонной глубине опрокинутое отражение сияющего голубого неба, кустов, деревьев, всю природу и самих себя, им показалось, что с их глаз спала темная пелена и им открылся новый, дивный мир, полный жизни и радости; с познанием этого мира в душе их зажегся такой восторг, какого они никогда еще не изведывали. Они долго всматривались в это озеро, затем поднялись, поглядели друг на друга и... засмеялись, если можно назвать смехом физическое выражение сердечной полноты так же, как торжества победы душевных сил. Если бы даже то просветление, которое выражало сейчас лицо королевы Лирис, только теперь придав ее прекрасным чертам подлинную жизнь и небесное очарование, не говорило о полной духовной перемене, то всякий бы ее в ней заметил уже по тому, как она смеялась. Ибо, как небо от земли, отличался ее теперешний смех от того громкого, бессмысленного хохота, которым она прежде так терзала короля. Недаром умные люди говорили, что это смеется не она, а другое, скрытое в ней, непостижимое существо. Так же изменил смех и короля Офиоха. И, засмеявшись столь необычно, оба они в один голос воскликнули: — О, мы были на чужбине, пустынной, негостеприимной, во власти тяжелых снов и проснулись на родине. Теперь мы узнаем себя, мы больше уже не осиротелые дети! — И они упали друг другу в объятия в порыве самой горячей, искренней любви¹.

Пустая насмешка и сумрачная меланхолия побеждены. С высоты небес доносятся последние слова волшебника. В них — аллегорическое истолкование сказки:

Мысль разрушает представление, и человек, оторванный от материнской груди, бродит бесприютный, в вечных колебаниях и заблуждениях, слепой, глухой. Пока, взглядевшись в отражение собственной мысли, не осознает, что она существует и что в той глубочайшей и богатейшей залежи, которую открыла перед человеком его мать-природа, он полновластный суверен, хоть и должен повиноваться ей как вассал².

¹ [Там же, с. 267.]

² [Там же, с. 268.]

Как видим, источник здесь — вовсе не символ первоначал, перво-
данного истока. Заключенный раненым волшебником внутрь хрустала,
он теперь как бы обогащен страданием: это зеркало, в котором разум
мыслит сам себя, созерцает свой перевернутый образ и берет верх над
собственным самовластьем. Отныне разум знает: он — суверен и вместе с
тем вассал природного мира... Превратившись в зеркальное озеро, род-
ник довершает рефлексивное раздвоение духа, но так, что дух теперь
способен предстоять самому себе. Воссоединение происходит не за счет
того, что отрицательное начало (разум) подавляют, а с помощью двойно-
го отрицания, когда разум превосходит себя и освобождается от собст-
венного проклятия. Таково устройство иронии. Оно раскрывается в тол-
ковании, которое дает рассказу Челионати один из слушавших его не-
мецких художников (Рейнгольд употребляет слово «юмор», но юмор и
ирония в данном случае понятия равнозначные):

...Источник Урдар [...] есть не что иное, как то, что мы, немцы, именуем
юмором — чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания
природы создавать свой двойник, по шальным трюкам которого мы узнаем
свои собственные и — да будет мне разрешено воспользоваться столь
дерзким словом — шальные трюки всего сущего на земле, — и тем забав-
ляемся¹.

Не раз говорилось о том, скольким Гофман обязан мыслям философа
и врачавателя Г.-Г. фон Шуберта². На самом деле в гофмановской теории
иронии явно различимы отзвуки философии Фихте³...

Но миф с этой вновь обретенной радостью не заканчивается. История
продолжается очень необычно и, что бы там ни говорили иные из гоф-
мановских истолкователей, вовсе не для того, чтобы подготовить для
сказки зрелищный оперный апофеоз. Если миф внутри гофмановской
повести до известной степени повторяется, то лишь потому, что миф о
зеркале был бы неполон, не повторись в зеркале он сам. И это *зеркальное
повторение*, как требует миф, проходит через историю смертей и воскрешений,
дурных снов и пробуждения от них.

Офиох и Лирикс внезапно умирают, не оставив наследников. Их тела

¹ [Там же, с. 269.]

² См., в частности, замечания Поля Сюше в его введении к переводу «Принцессы
Брамбиллы».

³ См.: Walter Benjamin, «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik, in
Schriften», т. II, p. 420—528 (Suhrkamp Verlag, 1955); Fritz Ernst, *Die Romantische Ironie*,
Zürich, 1915; Camille Schuwer, «La part de Fichte dans l'esthétique romantique», in *Le
Romantisme allemand*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937.

бальзамируют; приближенным с помощью хитроумных устройств удается на время уверить народ, будто властители живы. Зеркальное озеро мутнеет, став тинистым болотом. В отчаянии от случившегося к волшебнику Гермоду направляют делегацию, на пути ей встречается злой дух, принявший обличие волшебника и под видом загадок дающий коварные советы... В образе прелестного ребенка, скрытого в цветке лотоса, который вырос на месте высохшего озера, появляется вновь провозглашенная Королева. Это принцесса Мистилис, ей предстоит властвовать над Урдаром. По мере того как она растет, окружающие замечают, что она говорит на неведомом языке. Средство, рекомендованное злым духом, — связать сеть с помощью рукодельного набора, спрятанного под надгробием королевской четы, — превращает Мистилис в фарфоровую фигурку. Но лучшие красавицы королевства продолжают вязать, поскольку, по загадочным словам пророчества, они должны изготовить сеть, в которую попадет «пестрая птица». В чем аллегорический смысл сети? Возможно, речь идет о чисто внешнем и бесконечном труде ума, стремящегося рационально познать мир путем ассоциаций. (Как известно, английские романтики противопоставляли творческому воображению бесплодные ассоциации *fanasy*.) Что кроется за «пестрой птицей», мы знаем: это не кто иной, как «желторотый птенец» Джильо, вырядившийся в пестрое одеяние принца, без которого, как он считает, ему не проникнуть во дворец Пистойя.

И как прежде яд разума вошел в состав целительного хрусталя, так теперь советы коварного духа исполняются наперекор его козням. Пойманый и заключенный в позолоченную клетку, самовлюбленный и украшенный птенец Джильо проходит здесь через один из последних этапов своего воспитания. Ему осталось познать безудержный хмель танца с принцессой Брамбиллой и принести в жертву собственного смехотворного двойника... Джильо снова проникает во дворец Пистойя, на этот раз вместе с Брамбиллой, в необычной свадебной процессии, и если в первый раз мы видели, как он любит себя и надувает торс в потускневшем настенном зеркале, то теперь он вместе с невестой склоняется над Урдарским озером, сызнова возникшим в преображенном Дворце:

Купол ушел ввысь, превратившись в светлый небесный свод. Мраморные колонны стали высокими пальмами, золотая парча с балдахина упала, раскинувшись ярким цветочным лугом, а огромное кристально чистое зеркало растеклось прозрачным, дивным озером... Тут влюбленная чета — принц Корнельо Кьяппери и принцесса Брамбилла очнулись от сковывавшего их оцепенения и невольно взгляделись в зеркальную гладь озера,

на берегу которого стояли. И только они всмотрелись в озеро, как сразу узнали себя, посмотрели друг на друга и залились особенным смехом, который можно уподобить только смеху короля Офиоха и королевы Лирис: охваченные величайшим восторгом, они кинулись друг другу в объятия¹.

В тот же самый миг принцесса Мистилис, освободившись от злых козней, сделавших из нее всего лишь фарфоровую куклу, возвращается к жизни, выходит из чашечки лotosового цветка и предстает гигантской богиней: она «достала головой до синего неба, а ногами [...] твердо встала на дно глубокого озера»².

Так, переходя от отражения к отражению, от одного освобождения к другому, мифологическое повествование и «подлинная» история Джильо сближаются. Мистилис, наследница Урдарского королевства, «и есть настоящая принцесса Брамбилла». Следуя этому циклу новых рождений, мы покидаем сказочную страну, где история начиналась, и через хитро-сплетение чудесных происшествий добираемся в конце до четы юных комедиантов, которым открывается Знание. Они наследуют королевство, благодаря им и ради них все снова приходит в гармонию. Исцеление Офиоха было возвращением непосредственного Видения; явление Мистилис означало возвращение власти над королевством; смех Брамбиллы и Корнельо Кьяппери представляет собой символическое возвращение Офиоха и Лирис (или воспоминание о золотом веке) и возвращение Мистилис к жизни. Но это еще и возрождение комедии дель арте, к которому стремился князь Бастианелло ди Пистойя... Тогда исцеление Джильо — это «зеркальный» повтор исцеления Офиоха, но этого исцеления, в котором реальность переплетается с изначальным мифом, не произошло бы, не будь между ними промежуточного этапа — я говорю о безумном порыве любви к воображаемой восточной принцессе Брамбилле. Так реальное (Рим, Джильо, Джачинта), воображаемое (Восток принцессы Брамбиллы) и мифологическое сливаются в одно и, в конце концов, нерасторжимо воссоединяются. Как мы видели, Джильо приходит как бы к тройной природе: он в одно и то же время Джильо, Капитан Панталоне и принц Корнельо Кьяппери, но вместе с тем он и король Офиох. В самом конце повествования, из самозабвенно-счастливых речей Джачинты мы узнаем, что четыре «пространства» пересекаются: «Тут лежит Персия, а там Индия, здесь вот находится Бергамо, здесь Фраскати... наши царства рядом... нет, нет, это одно царство, которым правим

¹ [«Принцесса Брамбилла», с. 331—332.]

² [Там же, с. 332.]

мы — великая, могучая, венценосная чета... оно-то и есть прекрасная, светлая страна Урдар-сад... Ах, как радостно!»¹ Бергамо — мифическая колыбель комедии дель арте (и, в частности, родина Труффальдино), а Урдарское озеро, как аллегорически поясняет Бастианелло, это театр: чтобы спасти Мистилис, следовало найти «молодую пару, которая была бы не только воодушевлена подлинным юмором, подлинной фантазией, но могла бы и объективно, как в зеркале, разглядеть в себе это душевное настроение и воплотить его в такие образы, чтобы оно воздействовало на большой мир, в который заключен малый мир сцены. Театр, если хотите, в какой-то мере должен уподобиться Урдар-озеру...»²

Но Гофман на этом не останавливается. Переходя от отражения к отражению, от возвращения к возвращению, все движется *в нашу сторону*. Театр — это наш внутренний мир, мы сами в нем «действующие лица и исполнители». Введенная сначала мифом об Урдаре, аллегория захватывает все другие уровни повествования, так что к концу Джильо и Джачинта и сами уже не столько реальные персонажи, сколько аллегорические фигуры. В последней сцене повести князь, обращаясь к Джачинте и ее мужу, провозглашает:

Видишь ли, я мог бы, памятуя о своем шарлатанстве, забросать тебя всякими непонятными и в то же время пышными фразами: я мог бы сказать, что ты фантазия, в крыльях которой юмор нуждается прежде всего, дабы воспарить; но что без тела, без плоти юмора, ты, фантазия, осталась бы только крыльями и, оторвавшись от земли, носилась бы по прихоти ветра в воздухе. Но я этого не сделаю хотя бы потому, что боюсь впасть в аллегорию...³

Аллегорическая зараза постепенно распространяется. Мы понимаем, что тема шитья — присутствовавшая уже с начала повести в сцене примерки платья, заказанного синьором Бескапи, — тоже несла *фигуральный* смысл. Портной и импресарио Бескапи признается:

Я всегда казался себе таким человеком [...] которого прежде всего заботит, чтобы при раскрое сразу не испортить всего: как формы, так и стиля⁴.

От истолкования к истолкованию область таинственного в повести сужается. Однако мы нигде не утрачиваем ощущения радующей неисчерпаемости, но лишь глубже понимаем, что все здесь подчинено одно-

¹ [Там же, с. 333.]

² [Там же, с. 335.]

³ [Там же, с. 334—335.]

⁴ [Там же, с. 335.]

му — прихоти художника (переодетого под «маэстро Калло»). Существование и несуществование постоянно сменяемых героев целиком в руках автора: через них он дает нам урок иронии. Королевство Урдар, помещенное у начал мира, само представляет собой зеркало, в котором сознанию художника открывается зрелище его собственных начал и последующих судеб. Это призма, преломляющая его изображение. Он расщепляется на фигуры волшебников, злых духов, персонажей королевской крови, актеров, шарлатанов, но наделяет каждого из них частицей той творческой силы, которую расходовал, их создавая: все персонажи повести — художники разного мастерства и достоинства, и все они — отдаленные отсылки к свободному и полновластному автору, которого, каждый по-своему, воплощают. Он вбирает их всех в себя, как неоплатонический демиург, дав им временную жизнь на страницах книги. Последним из упомянутых в ряду родников и зеркал становится тот, в котором берет начало само повествование: «Здесь вдруг иссякает источник, из которого, благосклонный читатель, черпал издатель этих страниц»¹.

Меланхолия, результат *пережитого* душой разрыва, исцеляется иронией, то есть — отстранением и переворачиванием, которые утверждает активная сила духа, призвавшего на помощь воображение. Урок Гофмана как будто смыкается здесь с понятийным языком философии, но Гофман дает нам его, почерпнув множество элементов у Гоцци и старинной сказки — прежде всего почерпнув у них образ принца-меланхолика. Поскольку без такого развертывания в повествовании и сказке воображаемая явь была бы ущербной и дух не нашел бы зеркал для собственного образа — ведь понятийный язык ограничивается лишь сетью...

В сказке Базиле исцеление от меланхолии, взрыв смеха, приходит в миг, когда старуха вдруг показывает «одну смешную штуку». У Гоцци мы видим, как старуха падает навзничь, задрав ноги, и показывает ту же штуковину: разумеется, подготовленный читатель знает, что «фея Моргана» — это аллегорическое изображение театра аббата Кьяри, но обшеченная магия лишь слегка приглушается этим интеллектуализированным толкованием. Гофман, писатель уже послекантовской эпохи, не может ограничиться подобным наивным реализмом. Все внешнее для него есть внутреннее, субъект должен рассмеяться перед собственным изображением, поняв, что вся суть — в их различии. Однако идея *смешного* этим несколько не устранена. Она даже в некотором смысле особо подчеркнута, поскольку перенесена на лицо. Кроме того, творчество Гофма-

¹ [Там же, с. 336.]

на связано с простодушным миром Базиле множеством тайных нитей. Если король Офиох смеется над собственным перевернутым лицом, то Джильо, чтобы походить на Офиоха, должен надеть маску и костюм из «Balli di Sfessania» Калло (которым непристойности не занимать и народные истоки которых — ровно те же, что у Базиле). Начиная с кувырков Морганы, через всю повесть проходит образ *переворачивания*: смех всякий раз вызывается потешной «неприятностью», которая внезапно меняет местами верх и низ (так же как зад и перед). До Гофмана подобное переворачивание выглядело случайным и непредвиденным происшествием, зрелищем чисто внешним. Гофман переносит его на сцену внутреннего мира, в аллегорическое пространство, а на самом деле — в пространство сознания. «Я» разворачивает перед собой зрелище своего двойника, смеется собственным ужимкам. Вполне уместно привести здесь определение иронии в классической риторике: «Ирония, — пишет Дюмарсе, — это фигура, посредством которой *дают понять обратное* тому, что говорится, почему и слова, использованные иронически, никогда не воспринимают в прямом и буквальном смысле»¹. Прибегая к сказочному образу переворачивания, Гофман вводит риторическую фигуру (разумение от противного) в строй существования, так что фигура теперь означает стремление стать и видеть себя другим. Речь уже не о языке, а о самом бытии героя, ищущего исцеления, познания, любви. Впрочем, сама по себе способность к *переворачиванию* еще не исцелит дух: того, что Офиох и Лирис, Брамбилла и Корнельо Кьяппери видят себе в перевернутом образе, недостаточно — они должны увидеть друг друга, обменяться взглядом любви. Показательна в этом смысле смерть Офиоха:

...Вдруг король Офиох сказал: «Лишь в ту минуту, как человек падает, во весь рост выпрямляется его подлинное «я»... едва король Офиох произнес эти слова, он и впрямь упал и больше не встал, ибо умер»².

Если решиться на аллегорическое истолкование происшедшего (сам Гофман на него не пошел, но ничто не запрещает сделать это нам), то случившееся можно понять так: Офиох падает замертво в тот миг, когда иронии недостает необходимого дополнения — любовной фантазии... Но с другой стороны, — поскольку мы в кругу фантазмагорических превращений — упомянутое королем его «подлинное я» воскреснет в виде принцессы Мистилис, которой и самой предстоит «через девятью девять ночей» таинственно явиться из озера: ее божественный образ, вырос-

¹ Du Marsais, *Des Tropes*, Paris, 1776, seconde partie, XIV, p. 199.

² [«Принцесса Брамбилла», с. 295.]

тающий в конце повествования, чтобы соединить небо и землю, порожден и жив смертью Офиоха.

У Гоцци меланхолию Тартальи излечил Труффальдино (сам, в свою очередь, отдаленный наследник «diavoletto di raggio»): в сцене с кувыром Морганы ему отведена роль «постановщика». Он — неуклюжий и чудесный помощник, неожиданный спаситель (или спасатель)... Постоянно удваивая перспективу, Гофман вводит героя, наделенного в сказке независимым, внешним существованием, в саму душу своих действующих лиц. Офиох исцеляется от меланхолии, увидев свое отражение в сказочном озере, но и озеро здесь аллегорически изображает мысль, обращенную на самое себя. В принце-меланхолике кроется шут-избавитель. Точно так же Джильо Фава возвращает себе душевное здоровье без вмешательства шута-избавителя — он сам становится образцовым шутком. Труффальдино теперь — не случайная и посторонняя роль: это часть и акт сознания. Окончательно удостоверив этот переход к внутреннему, психоанализ, сам порожденный романтизмом, одним из лучших «воплощений» которого был Гофман, скажет, что изначально Труффальдино представлял собой беспокоящую часть сознания («оно», по Фрейдю, или «тьень», по Юнгу) и что лишь потом, в попытке от него избавиться, «первобытное» сознание вынесло его вовне и наделило независимым существованием. Сознание более развитое, более способное к внутренней целостности, сумеет распознать в этом гримасничающем образе свою же первичную жизненную силу, в этом мысленном воплощении хитрости и коварства — свой не знающий удержу инстинкт. Именно потому, что он нарушитель границ — не взирающий ни на какие запреты благоприличий и отважно переходящий черту между жизнью и смертью, — Труффальдино может быть чудесным *проводником*, который способен вернуть в мир живых того, кто заточен в краю тьмы и смерти. Так что этот зачинщик беспорядков волен привести мир, *обезображенный* тайной порчей, к первозданной гармонии... Для Офиоха, для Джильо такой порчей выступала мысль (разум, кокетство ума, который видит собственное отражение и любит ее им). Ирония доводит порчу до освобождающего *предела*: зеркальное отражение *переворачивается* и начинает гримасничать само. Мысль отделяется от себя, сознание освобождается от двойника; Нарцисс расколдован, он сбросил груз губительной зачарованности. Собственный облик превратился для него в «потешную шткувину».

Как ясно видно по самосознанию Джильо, Труффальдино стал составной частью его характера; тем не менее все развитие Джильо, весь

его путь к Знанию неотвратимо внушены ему шарлатаном и терапевтом Челионати. Внешние *посредники* не исчезают из повествования полностью: не будем забывать, что в мифе об Урдар-саде высочайшая миссия нести хрусталь, который превратится в чудесное озеро, поручена волшебнику Гермоду. В образах подобных посредников, постановщиков-демиургов выступает отец, «сверх-я», но это «сверх-я» благожелательное, оно стремится примирить «я» с его первобытными инстинктами, включить их ради его душевного здоровья в единое целое. На последнем уровне, куда нас приводит аллегория, — на уровне творящего сознания самого Гофмана — всё окончательно становится внутренним, и волшебники, сменявшие друг друга по ходу рассказа, превращаются в своего рода полномочных представителей писательского сознания и предвосхищения. Все герои действовали по его указке ради его душевного здоровья. Джилио приходит к Знанию, но (как дают понять постоянные авторские отступления в повести) сознанием пути к этому Знанию наслаждается сам Гофман.

Тем самым ирония, в ее понимании романтиками, выступает актом рефлексии, *моментом* в становлении духа. Этот переход к внутреннему, при всей важности, сопровождается *отстраненностью* не только «я» от самого себя, но и писателя от окружающего мира. Если насмешка Гоцци в форме аллегорической сказки переносилась на вполне реального аббата Кьяри, то мишень гофмановской иронии — вымышленный римский предок аббата. Сатира, обращенная на других, у Гофмана явно уступает место иронии, направленной на самого себя в попытке обрести высшую свободу. «Внешняя» сатира — это насмешка, которую Гофман считает поверхностной и пустой: таков, до ее выздоровления, смех королевы Лирис. Отказываясь от просвещенческого рационализма, Гофман вместе с ним отказывается от задач борьбы, воодушевлявших этот рационализм. Для эпохи «рококо» насмешка, сатирическая шпилька — законченные формы отрицания, отчеканенного во множестве разновидностей. Но, в отличие от насмешки ироников просвещенческой эпохи, всегда направленной на других, романтическая ирония (как ее за все поколение определил Шлегель) характеризует прежде всего отношение художника к себе самому: это внутренняя рефлексия, акт бесконечного самоотрицания, способность к которому сознание обретает, испытывая свою свободу. Разумеется, романтическая ирония не в силах полностью отказаться от мира, иначе ей нечему было бы противостоять. Но различать в окружающем отдельные смешные приметы, возмутительные черты ей неинтересно: она решительно и целиком отвергает «внешний» мир, поскольку от-

казывается унижать себя до чего бы то ни было внешнего. В лучшем случае романтический ироник пытается придать бесконечную значимость свободе, которую завоевывает, первым делом, для самого себя: с ней он предается *мечтам* о согласии между духом и миром, когда все окружающее возродится в царстве духа. Тогда наступит великий Поворот, всеобщее восстановление вещей, разрушенных прежде злыми силами:

Кто этот «я», который в состоянии
 Родить «не-я» в неистовом экстазе
 И выискать блаженству оправданье?
 Страна и город, мир и «я» — все это
 Приобрело невиданную ясность,
 И «я», отказывавшийся от света,
 Свою осознаёт к нему причастность,
 И правда жизни обретает силу,
 Отвергнув ложной мудрости опасность¹.

Посредником в деле всеобщего восстановления выступает теперь искусство. Гофман, как ни один из романтиков, стремился вернуться к миру. Символом этого стало «буржуазное» счастье, которое находят в конце повести его юные комедианты.

*

«Принцесса Брамбилла» прямо упоминается в одной из записей кьеркегоровского «Дневника». Вряд ли Кьеркегор нашел что-то близкое себе в том, что повесть Гофмана завершается полным семейным счастьем. Подобного апофеоза совместной жизни он не знал, да и начало мира тоже никогда не представлялось ему таким, как в мифе о короле Офиохе, — непосредственным проникновением в глубочайший союз с матерью-Природой. Поразительно, но образ матери в кьеркегоровском мире отсутствует. Если существует эсхатология Кьеркегора, то она предвидит не конечное «восстановление всех вещей», а, напротив, предчувствует, что подлинные верующие будут навеки отделены от осужденных. Однако заметка в «Дневнике» лучше всего сама расскажет, что мог найти Кьеркегор в повести Гофмана:

Поднявшись надо всем существующим и глядя на него с высоты, иронию можно преодолеть, только если в итоге поднимаешься над самим собой и видишь собственное ничтожество с этой головокружительной высоты, обретая тем самым свой истинный масштаб. (Ср. «Принцесса Брамбилла»)².

¹ [Там же, с. 299—300.]

² S. Kierkegaard, *Journal*, trad. Ferlov et Gateau, t. I, p. 102.

В гофмановских книгах Кьеркегора привлекает энергия иронического отрицания, не дающая художнику довольствоваться низшими, ложными формами поэтического пафоса. Сам склонный к иронии, завороченный театром и жизнью актеров, но вместе с тем суровый критик романтической иронии, Кьеркегор в своей докторской диссертации («Понятие иронии») без обиняков расправляется с театром Тика, тоже наполненным отзвуками творчества Гоцци. Книги Гофмана, даже в их выкрутасах, дают, по его оценке, более точное представление о той решимости духа, которую он сам назовет «скачком». В повести Гофмана куда скорей, чем в театре Тика, Кьеркегор мог увидеть призыв к преобразению всего существа, к духовному становлению «я»; мог он оценить в ней и описание трудного, усеянного препятствиями пути к себе. Но духовное становление «я» у Гофмана — это еще и превращение в художника. Заданная цель здесь — эстетическое совершенство. Кьеркегор же не собирается останавливаться на эстетическом¹.

Кьеркегор упоминает «Принцессу Брамбиллу», размышляя о необходимости *превзойти* иронию. Мысль Кьеркегора в том, что ирония — не та сила, которая способна победить меланхолию: она — всего лишь ее оборотная сторона. Ирония и меланхолия — не две непримиримые силы, это изнанка и лицо, Janus Vifrons² существования на «эстетической стадии». *Интерифоризация* иронии, противостоящей меланхолии, — то, что мы наблюдали у Гофмана, — должна завершиться, по мысли Кьеркегора, их полным тождеством. Для Гофмана ирония — целительница; по Кьеркегору, это лишь оборотная сторона той же самой болезни: ироник верит, будто он стал выше меланхолии, но его взлет — иллюзия, ни на какой иной уровень он не поднялся. Какими бы многоликими и многоцветными ни были его метаморфозы, дух здесь рассеивается и теряется в возможном, с которым никогда не сумеет совладать. Кьеркегоровская критика, в первую очередь направленная против Шлегеля и Тика, в конце концов переходит на Гофмана и его трактовку иронии:

Поиск идеала не ведет ни к какому идеалу, потому что на поверку любой идеал оказывается всего лишь аллегорией, таящей в себе другой, более высокий идеал, и так без конца. Почему поэт и не дает здесь покоя себе, а особенно читателю, ведь покой есть полная противоположность поэтического акта. Единственный покой, который он обретает, это поэтическая вечность, представляющая для него идеал; но это вечность небытия, по-

¹ О Кьеркегоре и иронии см.: Edo Pivcevic, *Ironie als Daseinform bei Søren Kierkegaard*. Gutersloh, 1960.

² [Двуликий Янус (*лат.*).]

сколько она — вне времени, а потому найденный идеал миг спустя превращается в аллегорию...¹

И все же урок Гофмана не пропадет даром. Если ирония и меланхолия лишь по-разному отсылают к одному и тому же духовному уровню, нужно применить против них обоих, но с большей решительностью, целительное средство «перевернутого зрения», или, пользуясь терминами Кьеркегора, *качественный скачок*. Через иронию (в «романтическом» смысле) обязательно нужно пройти, чтобы освободиться от ложной серьезности и филистерства. Но затем ирония должна превзойти себя, от умственного отрицания необходимо перейти к экзистенциальному покаянию, утверждаясь в высшем юморе и высшей серьезности. Здесь мы приближаемся к точке, где под взглядом юмора поэтическая ирония сама должна перевернуться кверху ногами... Ироник — этот тот, кто в головокружении от возможного рискует потерять равновесие, но вместе с тем он владеет орудием духовного развития, он умеет обратить против своей обманчивой свободы острое жало отрицания. Избавление теперь — не дар, которым украшает себя обожествленный разум, не триумф сознания, верящего, будто способно из себя самого и одними собственными силами произвести на свет радости *идеала*. Отныне Труффальдино теряет власть: приведенный к сознанию своей конечности, разум утрачивает энергию, которую пытался почерпнуть в бесконечности иронического отрицания; опустошенный иронией мир уже не сделать пригодным для жизни. Остается лишь смиренно, терпеливо ждать знака, поданного Богом знака, заверения, ниспосланного свыше. Остается вера. Но так же, как Джильо скрывал природу венценосца под шутовским нарядом Капитана Панталоне, «рыцарь веры» будет вести себя так, чтобы сбить всех с толку: выпускать книги под диковинными псевдонимами, невзирая на смешки прохожих бродить по улицам Копенгагена в кургузых брюках, вышедшей из моды шляпе, с огромным зонтом — он понял урок Челионати. И в отличие от Гоцци, сожалевшего о своих пресловутых *contattempri*², нисколько не расстроится от того, что принят за другого, — зато он может с открытым забралом броситься в бой во имя христианства, а не только ради возрождения комедии дель арте.

¹ S. Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie*, übers. von H. H. Schaefer, München und Berlin, 1929, S. 257.

² [Оплошности (*um.*).]

Псевдонимы Стендала

Когда кто-нибудь надевает маску или прячется под псевдонимом, мы чувствуем в этом вызов. Человек ускользает от нас. В ответ мы пытаемся *узнать*, кого же скрывает маска, стремимся разоблачить его. От кого он прячется? Какая Сила внушает ему страх? Под чьим Взглядом он испытывает стыд? Мы снова и снова задаемся вопросом: каким же было его лицо, раз ему понадобилась маска? И этим вопросы не исчерпываются. Нас интересует, что означает избранный им новый облик, на что направлены совершаемые под прикрытием маски действия, какого персонажа он сейчас изображает, скрадывая того, кто хотел исчезнуть.

Возможно, какую-то роль в появлении псевдонимов у Стендала сыграли и политические соображения. До некоторой степени Белый террор или Фуше могут объяснить и оправдать Сезара Бомбе. У таможенников, консьержек (и ревнивых мужей) были все основания вскрывать письма или расшифровывать тайнопись дневника. Поводы для беспокойства имелись. Для него, слишком болтливого анархиста, опасность была вполне реальна. Доказательством служат документы австрийской полиции или папской канцелярии. Но опасность — это только предлог, чуть ли не отговорка. Внимание, уделяемое ей Стендалем, находится в явном несоответствии с действительной угрозой. Находясь в полной безопасности, Стендаль все равно продолжает развлекаться тем, что меняет одну маску за другой. И делается это отнюдь не только для того, чтобы исчезнуть или остаться неузнанным. Выбирая себе псевдонимы, Стендаль не стремится к анонимности. Для него это искусство представить себя не тем, кто он есть, волевое изменение отношений с людьми. Цель Стендала — выпасть из признаваемой обществом системы ценностей, но только для того, чтобы было легче подчинить ее себе и лучше играть ею.

В этом проявляется акт протеста. Взять себе псевдоним — это значит в первую очередь отречься, из-за стыда или обиды, от имени, переданного отцом. Имя, как восковая фигурка, у которой прокалывают сердце (или «то место, где должно находиться сердце»), заключает в себе средоточие той жизни, которую хотят уничтожить. Если в своем имени чело-

век действительно идентифицируется сам с собой, если через имя его естество действительно может быть поражено и подвергнуто насилию, то отказ от родового имени равнозначен отцеубийству. Это наименее жестокий способ заочного убийства. Униженный своим отцом, Стендаль отомстил ему, называя его незаконнорожденным (особенно в письмах к сестре Полине). Оскорбление направлено именно на законность имени. В своей сыновней ненависти Стендаль выдвигает самые невероятные предположения, чтобы поставить под сомнение любую свою связь с семьей Бейль. Мы видим, как вырисовывается целая система, объясняющая его происхождение. Уж очень остро ощущает он свое различие с Шерюбеном Бейлем, чтобы считать себя его сыном. Возможно, он отпрыск гораздо более блестящего рода. «Миф рождения» (который сыграет важную роль в «Пармской обители») был заветной мечтой юного Анри Бейля. Стендаль сам хотел бы видеть себя незаконнорожденным, просто это позорное обвинение проецируется им на отца.

Имя дается нам заранее. Мы о нем еще и не догадываемся, а оно уже у нас, как и тело. Общее заблуждение состоит в том, что в нем заключена наша судьба и наша истинная сущность. Таким образом, мы усматриваем в имени нашу сущность. И Стендаль тоже отчасти разделяет такую иллюзию. Он отказывается от родового имени Бейль, так как видит в нем некое предопределение, которого хотел бы избежать. Оно связывает его с Францией, с Греноблем, с буржуазией, с отцовским миром экономии и корыстных расчетов. Полагая, что его имя представляет для него опасность, затягивая в этот мир, он надеется, что новое имя откроет перед ним лучшие возможности. Ему не нужны были бы никакие псевдонимы, если бы он, несмотря на свое имя, чувствовал себя свободным, если бы он смог принять свою идентичность буржуа и жителя Гренобля как чисто внешнюю паспортную условность, не препятствующую ему в дальнейшем избрать себе любой жизненный путь.

Присваивая себе новое имя, он получает не только новый облик, но и новую судьбу, новую родину (причем она может быть не одна), меняет свой социальный статус. (Он последний космополит XVIII века, но также и первый из «граждан Европы» XIX века.) Некоторые из его псевдонимов — немецкие. Так, например, Штендаль — это название прусского городка. С другой стороны, по-настоящему счастливым можно быть только в Италии, и в воображении юного Анри Бейля рождается целая итальянская генеалогия по материнской линии. Его мать, которую Стендаль страстно любил, не может принадлежать миру Гренобля, и память о ней связывается с чувственными и теплыми пейзажами Ломбардии, ко-

торые становятся ее родиной. Всякий раз, когда он покидает пределы Франции, Стендаля охватывает чувство, будто бы он обретает свой подлинный мир. Ему нравится жить вне своей страны, так же как ему нравится жить вне своего имени. Страсть к путешествиям, любовь к перемене мест прекрасно сочетаются у него со сменой имен.

Бесполезно перечислять здесь все псевдонимы Стендаля, общее число которых перевалило за сотню. С этим списком можно сопоставить другой — список псевдонимов, которые Стендаль давал своим друзьям, иногда принимавшим эти псевдонимы как свои собственные (ведь игра заразительна). В этом заключается видимый признак общности, выделяющей их из окружающего мира. Отныне они знают, что они — особые люди. Эти *harry few* представляют собой небольшое сообщество, где культивируется рациональное познание человеческого сердца. Однако этим рационалистам нравится окружать себя ореолом таинственности, вплоть до того, что, играя, они придают своему сообществу эзотерические черты. Составной частью их системы является тайна или ее видимость, а их сообщество скреплено псевдонимами. Во всех тайных обществах adepts получают новые имена, так что Стендаль и его друзья почти что вырабатывают язык для посвященных.

Псевдонимы Стендаля удивляют своим разнообразием. Некоторые случайны и исчезают, недолго просуществовав. Другие встречаются на протяжении всей жизни Стендаля. Таким образом, у него есть псевдонимы постоянные и псевдонимы эпизодические. Есть псевдонимы, главная задача которых понравиться: Доминик, Сальвиати, все это имена любви, представляющие натуру более утонченную и более страстную. Эффект обольщения, для которого служат эти другие «я», возникает из нежного звучания имени, которое чудесным образом создает атмосферу доверительной близости. В ином случае, для большего блеска, это аристократические имена... Но есть также и псевдонимы, которые должны вызывать смех, подчеркнуто буржуазные имена, призванные сделать человека смешным: Котоне, Бомбе, Шамье, барон де Кютандр, Уильям Крокодил. Некоторые из этих псевдонимов созданы для хвастовства, комического, гордого или нежного. А другие — это псевдонимы бегства, главная задача которых — сделать их обладателя невидимым, избавить его от докучливых людей.

Такая расточительность в создании псевдонимов заставляет спросить себя, что же такое имя. Вынуждая нас задать этот вопрос, скрытый под маской эгоист уже одерживает свою первую победу: он влияет на нас и оставляет нас в неуверенности. Действительно, мы обнаруживаем, что

человек никогда не сводится полностью к своему имени и никогда не выходит полностью за пределы своего имени, так же как он никогда полностью не соответствует своему облику и никогда полностью не противоречит ему. Мы не можем долго упорствовать ни в реалистической иллюзии, ни в номиналистической. Имя является нам попеременно то как полнота, то как пустота, то нагруженным чрезвычайно высокой экзистенциальной плотностью, то сведенным к поверхностной и пустой словесной условности. Целая жизнь сосредоточивается в нем, в одном лишь знаке, но это всего лишь знак, он не может ничему нас научить. И мы больше не знаем, кто перед нами. Именно этого и ждал эголист. «Я не там, где вы думаете меня найти».

Итак, выбор псевдонима означает не только разрыв с семейными и социальными корнями, это и разрыв с окружающими. Наша идентичность, в которой мы соединяемся с нашим именем, делает нас заодно и заложниками чужих сознаний, она оставляет нас беззащитными перед судом публики. Эголист же стремится снова овладеть собой. Он разрушает свое имя, заставлявшее его чувствовать свою уязвимость в той части своей личности, которую отражает взгляд свидетеля. Разрывая связи, которые ставят его в зависимость от другого, он надеется избежать всякого ущерба для своей гордости.

Раз наше имя заключает в себе единичность нашей жизни, постоянно передавая ее символическое описание другим сознаниям, то усилие эголиста будет состоять в том, чтобы, с одной стороны, предохранить эту единичность, но разрушая или искажая, с другой стороны, взаимообмен сознаний. Конечно, он не может помешать всем пользоваться его именем, но он может сделать так, чтобы его имя больше на него не указывало. С изрядной долей простодушия он мечтает оказаться в положении человека, который видит, сам не будучи видимым (желание, очень недвусмысленно выраженное на некоторых страницах сочинений Стендаля, касающихся его личной жизни).

Символически имя находится на соединении существования «для себя» и существования «для другого», это и личная истина и публичная вещь. Принимая свое имя, я признаю наличие общего знаменателя между моей глубинной личной сущностью и моей сущностью социальной. И вот именно на этом уровне псевдоним стремится произвести радикальное разделение. Он разделяет эти два мира в той самой точке, где посредством языка оказалось возможным их соединение. Этим поступком эголист восстает против своей принадлежности обществу. Он отказывается быть отданным другим в то же время, когда он предоставлен самому

себе. Для него свобода действия мыслится только в неподчинении, поэтому он прибегает к псевдониму, который развязывает ему руки. Первое требование индивида, замкнутого на самого себя, состоит в обрыве связей между личным существованием и тем его образом, который мы отдаем в залог обществу. Его девизом могло бы быть *Noli me tangere*. Но в этом он демонстрирует всю свою слабость. Чего же он боится? Позволив слишком ясно проявиться своей личности, он боится оказаться полностью разгаданным, «увиденным насквозь», что для него почти означает быть сведенным на нет, перестать что-то значить в глазах других. Если бы у него было достаточно уверенности в себе, он не старался бы таким способом придавать себе значение, напуская на себя таинственный вид. Эголист, часто страдающий от непонимания окружающих, гораздо больше страдает, если оказывается понятым слишком хорошо... Из страха перед вмешательством окружающих в его личность он постоянно стремится разделить в себе личность и персонаж.

В уравнении $я = я$ имя заступает, в глазах посторонних людей, на место знака равенства. Будучи зависима от имени, наша идентичность отчуждена в нем: она дается нам другими и через других. Но эголист восстает против идентичности, навязанной извне. Почему бы ему не стать единственным обладателем того равенства, которое делает его тождественным самому себе? Беря псевдоним, он отстаивает свою полную независимость. Но насколько успешно он продвигается в деле самообладания? Выбранная им словесная тождественность самому себе оказывается такой же внешней и такой же случайной, как и та, которая была ему навязана окружающими. Отличие состоит лишь в том, что на месте окружающих оказывается он сам. Наличие псевдонима исключает самую возможность нарушить данное слово, позволяя ссылаться на множественность своих «я» как на замечательное алиби.

Говорят: «Положение обязывает». И обязывает именно имя, титул. А эголиста особенно раздражает ощущение, что имя, обязательство по отношению к самому себе, устанавливает и необходимость отношений с другим. Ответственным является только тот, кого окликают по имени и заставляют ответить. Но если мое имя больше на меня не указывает, то мне и не нужно отвечать, разве что перед тем, кто еще обладает правом и властью звать меня по имени: «Передо мной единственным», говорит мятежный индивид. Ничто ему не мешает зайти в своей игре еще дальше, отказавшись считать себя ответственным и перед самим собой. С этого времени он более не носит свое настоящее имя, он влеком вдаль воображаемым именем. Таким образом, он может отдаться чувству голово-

кружительного полета, когда энергия движения, кажется, целиком исходит из маски, а не из «реальной» сущности, которая скрывается за маской. Маска и псевдоним способствуют чистой динамике безответственности.

Значение псевдонимов Стендаля заключается в этом самом движении, одной из целей которого является перемещение по иерархической лестнице. От Анри Бейля он поднимается до барона Фридриха фон Штендаля. Но основное удовольствие Стендаль получает не от приписывания себе ложного аристократизма, а непосредственно от самого движения. Ибо движение — закон существования под псевдонимом, условие *sine qua non* его успеха. Действительно, Стендаль по собственной воле берет себе также и смешные псевдонимы, которые никоим образом не представляют его в более выгодном свете. Главное — никогда не останавливаться, быть неистощимым на неожиданные выдумки, постоянно приводя окружающих в замешательство. Одна маска должна тут же сменяться другой, на месте одного псевдонима должны возникать новые, и этот процесс нескончаем. Иначе эголист оказывается настигнут другими; то недоразумение, которого он хотел избежать, только усиливается, и усиливается не в его пользу. Ему нужно постоянно опережать других. И, кроме того, он должен скрывать систематичность своих действий. Сделать заметной систему — значит сделаться объяснимым для окружающих, а тем самым и утратить всякое преимущество тайны. Что за радость, если он позволит другим слишком ясно разглядеть систему своего бегства от них! Тот, кто чересчур откровенно скрытничает, рискует все испортить и так никогда и не стать загадкой для зрителей: он раз и навсегда будет опознан как обманщик. Иногда можно добиться большего без применения маски, живя с душой нараспашку, в режиме постоянной исповеди и признания. Это было прекрасно известно Стендалю. Его признания, с их бесконечными неясностями и внутренними противоречиями, делают его для нас более загадочным, нежели его уловки и фокусы.

Принятая Стендалем неутомимая и ускользающая практика псевдонимов сильно отличается от более простых и определенных псевдонимов, представляющих собой всего лишь удобное имя, которое берется раз и навсегда для того, чтобы легче было добиться славы и признания. Большинство писателей и художников, берущих себе постоянные, неизменные псевдонимы, делают это из соображений престижа, а отнюдь не с целью обмануть публику. Выбираемое ими имя дает новую, более яркую жизнь, характер, судьбу и, в конечном счете, призвано лишь помочь добиться славы. Это просто попытка использовать фонетические возможности языка, которые кажутся необходимыми для успеха. Подобное

желание присутствует и у Стендаля, но роль его очень мала. Конечно, он любит славу, хочет сделать себе имя, но он также хочет, чтобы это имя оставалось внешним по отношению к нему, давало ему возможность жить и под тысячью других имен.

Следует особо отметить у Стендаля тему заточения. Имя, тело, словесное происхождение являются тюрьмами. Но их запоры не настолько крепкие, чтобы нельзя было думать о побеге. Конечно, отказаться от своего имени проще, чем от своего тела. Псевдоним как раз займет здесь место желаемой метаморфозы. (Раздражение, вызванное необходимостью выносить свое тело, присутствует почти у всех писателей, которые обращались к псевдонимам. Сколь бы разными ни были Вольтер и Кьеркегор, оба они с тревожным вниманием относились к своему телу и к своим болезням. В этом случае выбор псевдонимов представляется следствием ипохондрии.)

Метафора застенка естественно выражает ситуацию заточения. Появляются цепи, толстые стены, высокие и хорошо охраняемые башни. Все эти образы настойчиво возникают в произведениях Стендаля. Герои, попадающие в заточение и убегающие из него, — Жюльен в семинарии, Фабрицио в башне Фарнезе, Елена Кампиреале в монастыре, Ламбель у Отмаров — по-видимому, вновь и вновь воспроизводят архетипическую ситуацию. В нее странным образом встраивается тема страстной любви. Заточение соотнесено с возникновением высочайшего чувства, черпающего силу из невозможности реализоваться. Желание предполагает разлуку и непреодолимое расстояние. Октав, фатально заточенный в собственном бессилии, любит Арманс тем более пылко, что не может упразднить разделяющий их приговор. Но и он сам любим в ответ. И все заключенные в тюрьму герои вызывают к себе ответное чувство, несмотря на тюремные замки, а может быть, и благодаря им. Сильнейшее несчастье встречается, таким образом, с сильнейшим счастьем. Именно в этом наглядно проявляется закон компенсации, одушевляющий прозу Стендаля. Если общество мстит выдающейся личности, заключая ее в тюрьму, то эта личность прямо в своей высокой башне может отомстить обществу, превращая свое одиночество в гордое и безнадежное счастье. Мотив высокого места, который Пруст считал основным у Стендаля, сливается с темой заточения. Этим великолепным узникам достаточно одного пристального взгляда, чтобы повелевать миром... Конечно, в этих героях, которых любовь посетила в тюрьме, следует видеть (среди прочего) и обратную транспозицию тайного желания самого Стендаля — быть люби-

мым несмотря на свою некрасивую внешность, несмотря на тюрьму, которой являются для него тело и возраст, любить и быть любимым изда- лека, силой одного лишь взгляда. Разрушение такой любви не страшно, либо потому, что, никогда не реализуемая в обладании и в браке, она не дает ничего в себе разрушить, либо потому, что в самой своей реализа- ции она всегда остается тайной и скрытой от посторонних глаз, велико- лепно сокращая роль телесного присутствия.

Итак, мы имеем дело с человеком, который страдает оттого, что он таков, каков есть, недоволен собственным телом («Почему я это я?») и испытывает два противоположных соблазна: утвердить свое «я» с помо- щью какого-нибудь сильного хода, который заставит всех других счита- ться с его абсолютной единичностью, — или же беспрерывно меняться, становиться другим, разделяться, чтобы благодаря какому-нибудь удач- ному перевоплощению одновременно оказаться и совершенным актером и невидимым зрителем. Эти две тенденции, которые Стендалю удастся сделать в своем поведении не полностью исключаящими друг друга, на- ходят свое выражение в двух утверждениях, которые нужно напрямую сопоставить: «Единственное, что имеет ценность и смысл в этом мире, — это *я сам*». Тогда как в «Воспоминаниях эготиста» мы находим следую- щее: «Поверит ли кто? Я с удовольствием носил бы маску, я с наслажде- нием изменял бы свое имя. Тысяча и одна ночь, которые я обожаю, за- нимают более четверти моей головы. Я часто думаю о кольце Анжелики, моим заветным желанием было бы превратиться в высокого светловоло- сого немца и гулять по Парижу»¹. Желание быть самим собой — и удо- вольствие изобретать всевозможные чудеса, чтобы перестать быть самим собой. Такова данность, к пониманию которой мы должны подойти.

В «Дневнике» и в автобиографических сочинениях Стендаля имеется множество упоминаний об использовании маски и об удовольствии, по- лучаемом от «чувства, что живешь в нескольких экземплярах». *Смотреть на жизнь как на бал-маскарад*², такой совет дает себе Стендаль в дневнике за 1814 год. Главное в этом кредо не обвинение против социальной ко- медии и не извинение притворства вообще. В нем нужно видеть главным образом свидетельство тесной близости удовольствия и жизни под мас- кой. Главное в притворстве Стендаля — не столько практический ре- зультат его уловок, сколько элегантность приемов, эстетическое совер-

¹ *Souvenirs d'égotisme*, in: *Œuvres intimes*, éd. Pléiade, Paris, Gallimard, 1955, pp. 1449—1450.

² *Journal*, in *Œuvres intimes*, éd. cit., p. 1041.

шенство, с каким все это «здорово разыграно». На бале-маскараде притворство становится правилом игры. Борьба за власть или за деньги становится какой-то праздничной, и притворство, в конечном счете бескорыстное, находит оправдание лишь в собственном игровом совершенстве. Человеку остается только внутренне наслаждаться тем, что он до такой степени перестал быть самим собой.

Признание тесной связи «принципа удовольствия» и желания превращения мы найдем почти в чистом виде в любопытном тексте, написанном Стендалем в конце жизни: «Привилегии от 10 апреля 1840 года». В нем Стендаль излагает свои постоянные мечты (в том возрасте, когда другие больше озабочены составлением завещания) в форме контракта, заключенного с Богом. Текст начинается словами: «God дает мне следующий документ». Перечитаем пункт 3 настоящего договора.

Статья 3. — Mentula по жесткости и подвижности — как указательный палец, при любом желании. По форме — на два дюйма длиннее, той же толщины. Однако удовольствие от mentula — не чаще двух раз в неделю. Двадцать раз в год обладатель привилегии сможет превращаться в то существо, в какое он пожелает, если только оно существует. Сто раз в год по 24 часа он будет знать тот язык, какой пожелает¹.

Желание эротической силы, желание превращения и желание знать новый язык странным образом сочетаются друг с другом. Исходя из здравого смысла, эти желания не должны стоять бок о бок. Но здравый смысл тут не работает, в свои права вступает воображение. Оно свободно в своих импровизациях и выражает с разных сторон единый эмоциональный порыв. Желание эротической силы и мечты о метаморфозе, проявляющиеся одновременно, представляют собой два аспекта одной и той же воли к власти. Каждый раз речь идет о том, чтобы полностью подчинить сознательной воле — либо свою сексуальную жизнь, либо свой физический облик. Свое тело, которое приходится выносить как случайную данность, Стендаль мечтает освободить от всякой случайности и вернуть его себе актом всецело свободной и даже не лишенной каприза воле. Также и сексуальный механизм, столь сильно зависимый от вегетативных процессов и независимый от сознательных движений, должен откликаться на волевой приказ. Мы здесь видим, что империализм воли выбирает в качестве объекта не окружающую природу или космос, но само тело, которое станет послушным орудием этой воли. В тексте, который мы только что читали, можно выделить два аспекта желания распо-

¹ *Privilèges*, éd. cit., pp. 1559 et sq.

лагать своим телом, чтобы владеть *другим* телом. Действительно, эротическое обладание и метаморфоза являются в конечном счете двумя способами «войти в чужое тело». Желание может выбирать из двух типов реализации. В воображении это поочередно не знающее осечек торжество экстравертной сексуальности и нарциссическое удовлетворение от пребывания в теле, которое остается своим, становясь чужим.

В этом отказе от тела как данности и предела нет ничего враждебного плоти. Стендаль превозносит телесное существование, воображая его свободным от всякой зависимости. Это ведь так прекрасно — иметь собственное тело, получив его от самого себя... Это несбыточное желание очень близко к мифической мечте о напитке бессмертия. Существовая в непроницаемом теле, которым мы не можем распоряжаться, мы живем в малоприятном соседстве со смертью. Ибо смерть *настигает* нас как раз там, в нашем теле, где наша воля бессильна. Стать абсолютным повелителем своего тела — значит избавиться от этой угрозы. Тем самым исчезают все ограничения, накладываемые на человеческое существование, и человек становится богом.

«Привилегии» были написаны Стендалем в старости, и в них проявляется «фаустовское» желание омоложения в совершенно языческом смысле, предполагающем бесконечное возвращение вопреки смерти. Метаморфоза для Стендаля — открытие будущего, ускорение жизни, но ускорение недоступное для смерти. (Заметим, что у Кафки метаморфоза означает прямо противоположное. Это усугубление телесного удела, замедление существования, энергия жизни застывает, ее как бы охватывает паралич, будущее закрывается, концентрически сжимается, пока не растворится в единственной очевидности разрушения.)

Из античной мифологии нам известно два противоположных типа метаморфоз: превращения Зевса, для которого это средство нападения и любовных завоеваний, и превращение Протея, которое дает ему возможность скрыться и остаться неуловимым. У Стендаля завоевание и бегство соединяются и взаимно дополняют друг друга. Желание эффектно показаться и желание исчезнуть образуют в нем единый «комплекс». Это два способа проявить себя в глазах окружающих и в то же время не быть уничтоженным их взглядом. Стыдясь своей некрасивой внешности, Стендаль прекрасно понимает, что нельзя любить и желать его таким, каков он есть. Он хочет, чтобы собеседник искал его не в том облике, который ему реально присущ. Скрывая себя под покровами тайны, не давая себя разгадать, он творит из всевозможного материала иной, призрачный мир, чтобы чужой взгляд терялся в нем. Пусть его ищут вне его

тела, вглядываясь в иллюзорную глубину. В идеальном варианте маска побуждает зрителя придумать мир, скрывающийся за ней и представляющий собой абсолютный мираж, но на этот мираж и устремляется жертва, чтобы отдаться соблазнителю.

Стендалю известны и другие способы, позволяющие отвлечь внимание от своей внешности. Например, заставить окружающих смотреть на самих себя. Слывя в обществе «знатоком человеческого сердца», он получает возможность приводить в замешательство своих собеседников, которые неловко себя чувствуют под его острым, пристально изучающим взглядом. Заставив других смотреть на себя, сам он, наоборот, ускользает от их взоров. Ему кажется, что легче околдовать тех, кого он предварительно уже заставил испытывать беспокойство из-за их собственной тайны. Он их настигает в их собственном нарциссизме.

По свидетельству современников, Стендаль достиг подлинного совершенства в гримасах. Достаточно вспомнить, как впервые вступал в салон мадам Ансело господин Сезар Бомбе, поставщик ночных колпаков. И часы, которые он проводит перед зеркалом, приводя в порядок свою одежду или «фальшивый тупей», крася волосы, ухаживая за руками, — это настоящие сеансы гримировки. Мы видим человека, который готовится встретиться лицом к лицу со светом, как артист готовится к встрече с публикой. Стендаль чрезвычайно заботится об элегантности своего внешнего вида, потому что понимает, что его некрасивая внешность может быть компенсирована только уловками поведения, благодаря которым тело перестает быть простой данностью, а становится знаком. Когда Стендаль вместо того, чтобы стремиться к элегантности, устраивает какую-нибудь шутовскую проделку, он опять же старается заставить окружающих забыть о своем уродстве, но только при помощи комизма и гротеска. Тот, кто смешит, уже этим приемлем. Мы больше не смотрим на его гадкий нос, наше внимание обращено на то, что даже с таким носом он умеет пошутить. Играя, таким образом, своей *физиономией* (как это ему советовал дядя Ганьон), он привлекает к ней взгляды окружающих, и тем не менее эти взгляды будут обращены не на его уродство. Само это уродство, скрытое постоянным гримасничаньем, окажется почти неральным и не будет препятствовать удовольствию нравиться окружающим.

Продолжим чтение этих удивительных «Привилегий от 10 апреля 1840 года». Мы обнаружим в них несколько примеров придуманных Стендалем метаморфоз и с удивлением увидим, что, пожелав сначала стать элегантнейшим человеком в мире, он затем выражает желание

превратиться в животное, которое позволит ему испытать удовольствие от первобытной витальности.

Статья 5. — Красивые волосы, замечательная кожа, великолепные, никогда не стертые пальцы, нежный и легкий запах. Ежегодно первого февраля и первого июня одежда обладателя привилегии будет становиться такой, будто бы он ее одевал только три раза.

Статья 6. — Чудо в глазах всех тех, кто с ним не был знаком: у обладателя привилегии будет лицо генерала Дебелля, умершего в Сан-Доминго, но без всяких дефектов. Он будет прекрасно играть в виски, карты, бильярд, шахматы, но никогда не сможет выиграть больше ста франков. Он будет стрелять из пистолета, ездить верхом и в совершенстве фехтовать.

Статья 7. — Четыре раза в год он сможет превращаться в животное, какое захочет, а затем вновь возвращаться в человеческий облик. Четыре раза в год он сможет превращаться в человека, какого захочет. Более того, заключать свою жизнь в жизни животного, которое в случае смерти или помех со стороны первого человека, в которого он превратился, сможет вернуть его в естественный облик привилегированного существа. Таким образом, обладатель привилегии сможет четыре раза в год, и каждый раз на неограниченное время, занимать два тела одновременно.

Такое двойное превращение, в сторону совершенства и к животному облику, прекрасно соотносится с тенденциями интимной жизни Стендаля. Действительно, он всегда заводил романы только с теми, кто был либо выше его, либо ниже по общественному положению. Среди его любовниц практически нет представительниц буржуазии: либо это герцогини, либо грязные проститутки. Страсть была для него привлекательна, только если предполагала какие-нибудь превращения. Его первые любовные романы были с актрисами, в которых он влюблялся, читая сцены из Мольера и Расина. Он любил их, так как они увлекали его в волшебный мир метаморфозы и лучше других доставляли ему то удовольствие, к которому он так стремился, которым можно полностью насладиться только в огнях театра. Он предполагал, что, покорив такую актрису, он станет ее любить сильнее и дольше, чем других женщин. Ибо он рассчитывает, что с нею у него будет возможность бесконечно испытывать превращения, даже в мельчайших повседневных деталях. Только такой изобретательной жизни не угрожает скука, тут же появляющаяся, как только истощается волшебная сила превращения. Действительно, среди дам буржуазного круга Стендаль страдает от скуки, так как ему не нужно прибегать к превращениям, чтобы их завоевать. Что же касается женщин из высшего общества, что касается прекрасной дамы «в духе Корреджо», важно, чтобы она всегда оставалась недостижимой. Иметь ус-

пех у нее — это значит, что в дальнейшем уже не надо превосходить самого себя, превращение оказывается ненужным, и чувство сразу же застывает, скованное льдом скуки. Итак, у Стендаля влюбленным необходимы расстояния и препятствия, и не только для того, чтобы ценнее стала одержанная победа, но, главное, чтобы оказалось необходимым превращение, которое уже само по себе является наслаждением. Любовь к покоренной женщине может иметь продолжение, лишь становясь тайной или недозволенной, когда Фабрицио и Жюльен вынуждены вновь и вновь пользоваться маской и совершать героические поступки.

Только что прочитанный нами текст заставляет сделать еще одно замечание. Стендаль мечтает занимать несколько тел одновременно. Совершаемая им метаморфоза не имеет ничего общего с безличностью, это умножение своего «я», подлинная «сверхличность». Он не просто хочет стать другим, он хочет стать многими сразу.

Для Стендаля жизнь под псевдонимом является сразу и целью и средством. Он любит эту жизнь саму по себе, но также постольку, поскольку она приносит результаты, льстит его гордости. Другими словами, для Стендаля очень важно сохранить, несмотря на все превращения, ясное сознание, которое и будет тайно пользоваться результатами совершенных под маской деяний. Все время изменяя форму, он изо всех сил стремится быть постоянно настороже, с командной высоты неусыпно следит за всеми перипетиями битвы, в которую вовлечена лишь внешняя видимость его подлинных намерений. Необходимо в высшей степени пристальное внимание, чтобы уследить за произведенным эффектом. Таким образом создается субъективность, сразу же обретающая уверенность в своей неуязвимости, поскольку она представляет собой чистый взгляд на себя и на других, а сама не может быть доступна взгляду внешних свидетелей. Сделав из своего тела и лица инструменты, которыми он может свободно располагать для достижения тех или иных целей, он больше сам от них не зависит, они больше не являются для него роковой неизбежностью. Маска (и псевдоним) предстает тогда как достижение свободы. Свободная воля пользуется телом, от которого она наконец избавилась и которым может распоряжаться по своему усмотрению. Это настоящий механизм облегчения, который так важен для этого человека, всегда стеснявшегося тяжеловесности своего тела. Достаточно подумать об использовании маски на каком-нибудь первобытном празднике или на современном бале, чтобы заметить, что маска постоянно дает этот эффект облегчения. Столь дорогая Стендалю ирония дает такой же отрыв и

невесомое парение А ведь ирония — это не что иное, как духовная квинтэссенция маски.

За этой игрой, спутывающей его внешний облик, Стендаль тем не менее стремится сохранить ясность ума, в которой укрывается его подлинная, неуязвимая самоидентичность. Он свято бережет способности, которые ему необходимы, дабы сохранить взгляд на самого себя и чувствовать собственную активность. Для того чтобы переживать это чувство успешного действия и извлекать из него определенное удовольствие, необходимо сохранять в высшей степени острое ощущение собственного «я». Ибо пристрастие к метаморфозе у Стендаля непосредственно связано со склонностью к энергичному действию. Конечно, сначала спонтанное действие (как мы это увидим) терпит неудачу. Конечно, использование метаморфозы вызвано необходимостью двигаться окольными путями, чтобы затем возвратиться к окружающему миру. И все же метаморфоза у Стендаля всегда является по сути своей добровольной и активной, что подтверждает и текст «Привилегий». Таким образом, Стендаля никак нельзя причислить к любителям пассивных превращений. Вряд ли ему бы пришлось по вкусу снадобья, которые сказочно преображают окружающую действительность ценой отказа человека от собственной активности. Популярность гашиша и опиума к середине XIX столетия соответствует совсем иному типу чувствительности, чем волюнтаризм Стендаля. Можно переживать метаморфозу, являясь ее субъектом или объектом — либо тебя превращают, либо ты сам себя превращаешь. Стендаль выбрал активную позицию, предполагающую самопревращение. Стендалю так необходимы окружающие, что он не может отдаться той мечте, в которой ему больше не нужно было бы встречаться лицом к лицу со своими соперниками и противниками.

Светские устремления Стендаля, как известно, практически не были удовлетворены. Падение Империи ознаменовало собой конец его успехов на социальной лестнице. Реакционная эпоха Реставрации не предоставляла ему никаких надежд на дальнейшее продвижение. Несмотря на все ухищрения, Стендаль наталкивается на непроницаемые границы и непреодолимые препятствия. Можно ли на самом деле покинуть свое тело? Не каждый ведь день является Мефистофель, желающий заключить с тобой договор. Тогда того, что не удастся в реальной жизни, остается достигать в мечтах. Но это значило бы выйти из игры, навсегда расстаться с мыслью утвердить себя в светских салонах. Стендаль с этим согласиться не может. У него остается средство покорить общество, не переставая мечтать о метаморфозах. Этим средством является литература, тот

самый обходной путь, который Стендаль стремится использовать для достижения успеха. Надо иметь в виду, что Стендаль играл на социальной сцене до того, как начал играть на сцене литературной, и когда он берется за перо, его цель — повысить свой престиж в обществе, а не создать великое произведение. Литературная известность должна стать для него пропуском в высшее общество. Робкие театральные попытки молодого Стендаля имели своей целью именно использовать обычный для Парижа способ достижения успеха, открывающий двери в свет. Плагиат в этом случае вполне соответствует денежным расчетам и в то же время доставляет задешево приятное чувство пережитой метаморфозы. Украд чужую книгу, Стендаль *ipso facto* был вынужден прятаться, отрицать свою кражу: отличный повод поупражняться в скрытности. Эта ситуация, созданная им сознательно, позволяет ему удовлетворить свое пристрастие к маскам. Перемена облика становится в этом случае неизбежной. Но столь малой ценой желаемого не достичь. Не располагая другими средствами, Стендаль решается наконец предложить вниманию публики содержание своей собственной мечты. Это его последний козырь, и ему не хочется разыгрывать его слишком рано. Будь он половчее, обладал бы он умением жить, весьма вероятно, что Стендаль поддался бы соблазну стать модным автором, ремесленником, который льстит своей публике и в то же время презирает ее. Но из-за какой-то неловкости, из-за странной невозможности действительно порвать с самим собой — отсюда и замешательство, парализующее его в присутствии других и обрекшее на провал его политические амбиции, — Стендаль не может расстаться с мечтами о счастье, со своими дерзкими желаниями и личными предпочтениями. Удача Стендаля-писателя заключается в том, что ему так и не удалось расстаться с самим собой. В мечтах, превращаясь в Жюльена, в Фабрицио, в Люсьена, в Ламбель, он меняет свое лицо, тело, происхождение и даже пол, но при этом всякий раз рассказывает себе свою собственную жизнь, обогащая ее более эффектными удачами и неудачами. Он не стремится, подобно Бальзаку, проникнуть в тайну чужой жизни, он каждый раз заново начинает свою жизнь в новом теле, как игра в карты всякий раз начинается с новой сдачи. В своем превращении Стендаль не стремится к полному самоотчуждению, нашедшему свое выражение в словах Рембо «Я есть другой». Его цель — не изменение сущности, но только изменение окружающих условий. И именно благодаря этому Стендаль может оставаться самим собой, примеривая на себя судьбу Фабрицио или Жюльена, у которых он получает компенсацию за свои поражения. Таким образом он утешится после того, как его не назначили

префектом; тоскливая жизнь под властью «величайшего плута из всех kings» найдет здесь свое вознаграждение.

Вознаграждение заключается для Стендаля не только в том, чтобы представить своих героев счастливыми в любви, но уже просто в том, чтобы представить их живыми. Они живут на его глазах. Они другие, но в то же время они — это он сам. Они живут вместо него, по его доверенности, но не компрометируют его. Он держится на расстоянии от своих придуманных братьев, он направляет их издалека. И скоро прямо у него на глазах они начинают освобождаться, принимать неожиданные решения почти без ведома своего собственного создателя. Итак, они живые, поскольку свободны в своих поступках, и тем не менее они не перестают действовать в интересах Стендаля. Таким образом, он получает желаемое удовольствие. Он чувствует, что живет за пределами своего «я», на самом деле занимает «два тела одновременно», потому что воображаемые герои имеют полноценное тело и собственную судьбу. Кроме того, можно заметить, что и сами эти персонажи в свою очередь не забывают менять облик. Желание метаморфозы, благодаря которому они и появились на свет, находит в них свое продолжение. Можно перечислить длинный ряд обликов, под которыми выступает Фабрицио дель Донго: продавец барометров, гусар, крестьянин, рабочий, священник, чудак-англичанин, камердинер... В итоге, освободившись от своего тела и от скуки, Стендаль отныне принадлежит своим персонажам, которые сами ведут его куда хотят. Его внутренняя эволюция полностью перетекла в непредсказуемую эволюцию этих «других», которые, однако, являются им самим. Он, таким образом, сохраняет иллюзию, что живет жизнью внешней по отношению к себе самому, видит все, сам не будучи видим, как бы из затемненной ложи, перед которой наконец-то разворачивается представление счастья и власти.

Критики поторопились представить Стендаля как комедианта, как сверхловкого мистификатора, владеющего всеми своими движениями, расчетливого мастера уловок. Эта полная власть над самим собой, обдуманное использование своих возможностей, способность к притворству — все качества, которыми Валери так щедро, даже слишком щедро, наделял Стендаля, были у него скорее желаемыми, нежели реальными, скорее искомыми, нежели осуществленными. Исходным для юного Бейля был опыт неловкости и стыда. В обществе он чувствует себя неуклюжим, скованным, скучным, не умеющим пошутить, а значит и кому-либо понравиться. Другие, более одаренные, на его глазах добиваются успеха.

Как превзойти их в славе и любви? Сколь бы остро Стендаль ни ощущал, что свет создан не для него, он тем не менее именно его избирает полем своего сражения. Его социальная неадаптированность сама собой превращается в потребность в завоеваниях и в проекты самозащиты. Главная проблема состоит в следующем: как воздействовать на самого себя, дабы безошибочно воздействовать на других? Здесь-то и возникает необходимость познать и других, и самого себя; это познание сугубо «корыстное», подчиненное заботам о престиже. «Нужно владеть собой, чтобы хорошо говорить»¹. Познать себя нужно не ради самого процесса познания, а для того, чтобы овладеть необходимой техникой воздействия на других, которую это познание может дать. Узнав себя, можно будет овладеть собой, тем самым блеснуть среди окружающих и покорить их. Ибо тот, кто не может блеснуть, не достигнет ничего. Стендаль, как и все не уверенные в себе люди, полагает, что женщин можно покорять, только демонстрируя целый ряд выдающихся качеств. Ему кажется, что любовь должна быть наградой за победу в жестоком бою.

В первом дневнике Мэна де Бирана можно обнаружить то же самое ощущение неловкости в обществе, ту же неудовлетворенность собой, из чего возникает то же стремление к психологическому познанию. Биран точно так же говорит о «владении собой», но в конечном счете эта попытка познания становится для него предлогом для того, чтобы «бежать от мира»: «так как я не могу внести в него ничего способного придать мне цену, и при этом я искажаю то, что придает мне эту цену в моих собственных глазах»². Для Мэна де Бирана предпочтительней оказывается отступление, он отказывается доказывать обществу свою ценность, считая, что в одиночестве ему будет легче ее защитить. Стендаль, напротив, страстно желает остаться в обществе, с которым он пребывает в столь противоречивых отношениях. Он нуждается во враждебности общества и хочет, чтобы в конце концов оно его признало. «Характер предполагает опыт того, как воздействуют на тебя другие, а значит, другие необходимы»³. У Гельвеция, сенсуалистов, идеологов и физиологов Стендаль ищет оружие, которое позволит ему бросить вызов свету. Этот несостоявшийся выпускник Политехнической школы нуждается в явственно механистической философии: человек становится клавиатурой, на которой надо учиться играть. Он постарается извлекать из своей нервической

¹ *Journal*, éd. cit., p. 611.

² Maine de Biran, *Premier Journal*, éd. P. Tisserand, Paris, Alcan, 1920, p. 52.

³ *De l'amour*, éd. Divan in-8, Paris, 1957, p. 240.

машины повторяющиеся ответы с помощью точно определенных стимулов. Достаточно знать, на какую клавишу нажать, и впредь всякая случайность во внутреннем мире человека становится невозможной. Одна только воля, обладающая высшей, неограниченной, самодержавной властью, подчинит себе все человеческие свойства. (Именно эта способность стала основой для формирования мифа о победоносном Бонапарте, которому удалось добиться полного самообладания, полной покорности тела воле.) Таким образом, Стендаль мечтает о власти над самим собой, о том, чтобы использовать самого себя, как используют инструмент, хитроумно применяя данные психологической науки, обличенные в форму теорем или инструкций: уметь наблюдать, уметь делать выводы, уметь пользоваться логикой. Если сначала Стендаль перед окружающими испытывал чувство неполноценности, то затем это чувство трансформируется в желание на них напасть. Стендаль тут же логически обосновывает свою агрессивность и стремится математически просчитать способы своего контрнаступления.

Но он теряет в сконструированной им же самим ситуации. Приходится признать, что нельзя вернуться к самому себе, исходя из первичных ощущений, нельзя рассматривать себя как *tabula rasa*, дабы в дальнейшем превратить ее в некоторую конструкцию при помощи логических ассоциаций, нельзя относиться к собственному внутреннему «я» с таким же утилитарным предвидением, с каким человек относится к вещам. В каждой сложной ситуации, в каждом замышляемом им сражении Стендалю не удастся ни сохранить им же предписанный боевой порядок, ни следовать заранее намеченными стратегическими путями, ибо порядок этот слишком механичен, а пути слишком прямолинейны, и в тот момент, когда он пытается ими следовать, они вдруг оказываются совсем не такими очевидными, как казалось вначале. Жизнь не вмещается в заранее заготовленную форму. Судя по пережитому опыту, свобода постоянно застигает саму себя врасплох и никогда не предвидит тех решений, которые будет принимать. Стендаль, более чем кто бы то ни было другой, склонен переживать непредвиденное во внезапности эмоциональных перепадов, которые нежданно-негаданно разрушают все предшествующие ожидания. Все расчеты и приготовления Стендала направлены на то, чтобы силой вменить себе непрерывно эффективное поведение, подавить живую прерывистость чувства, которая приводит к бедственному исходу даже наиболее удачно начатые сражения. Та же самая прерывистость, правда, вызывает «состояния обращенной чувствительности», из которых Стендаль черпает свои самые рафинированные утехи.

Хотя он придает большое значение результативному действию, он также придает большое значение и счастью, возникающему моментально и непредвиденно. Но в его «системе» счастье подчинено действию. Так он пытается, вопреки самому себе, слушать только доводы расчета и настаивать на таком стиле жизни, где нет никаких разрывов. Однако бдительность, составляющая необходимое условие успеха такой системы, сама зависит от мгновенных и неожиданных разрывов. И все нужно начинать сначала. Таков ритм реальной жизни, к которой Стендаль должен приспособляться, страдая и наслаждаясь ею. Несомненно, поначалу он стремился устранить или преодолеть иррациональную прерывистость. Рационализм Стендаля представляет собой прежде всего систему, выработанную для человека, стремящегося свести на нет очень мощное влияние «иррационального», скрытого внутри себя. Но Стендалю не удалось подчиниться системе, им созданной. Он превратил ее в личину.

В конечном счете внутренняя целостность, душевное равновесие, готовность к маневру, самообладание — все качества, о которых так мечтал юноша, страстно желавший оказывать как можно более широкое воздействие на окружающих, — вновь встречаются нам в созданных Стендалем персонажах; правда, достичь этого им удастся не сразу. Что же касается самого Стендаля, то он обречен на непостоянство, неудачи, неловкие поступки, но принять себя в этом непостоянстве он не может и поэтому всеми силами старается его компенсировать. Позднее он признает: «Мы познаем себя и не меняемся, но познавать себя все-таки надо». Для человека, которого подтолкнуло к познанию желание преобразовать себя, это признание собственного поражения. Старая, Стендаль начинает любить познание ради познания, не стремясь превратить его в средство для достижения каких-либо иных целей. Этот поздний поиск самого себя призван не обеспечить ему будущее (как дневники с 1806 по 1818 год), а вернуть ему прошлое. Стендалю больше не нужны новые маски, он хочет вновь обрести свое подлинное лицо. И тогда он пишет «Жизнь Анри Брюлара».

Что в этом контексте значит для Стендаля познать самого себя? Значит ли это обрести себя, воссоединиться со своей неизменной «подлинной природой», или же всего лишь составить опись простейших психологических процессов (надличностных и общих для всех), свободно соединяя которые можно было бы составить себе характер? На этот вопрос Стендаль не позаботился дать четкий и окончательный ответ. В его творчестве каждый из этих двух вариантов рассматривается как возможный. Привести же их к какому-нибудь равновесию автор как раз и не

пытается. Его жизни, его таланту были необходимы неопределенность и несбалансированность. То он пытается открыть свою неизбежную сущность, то ощущает себя способным построить себя по собственной прихоти. Познать себя означает то принять и признать себя как есть, то сделать себя самостоятельно. В первом случае необходимы исследования или «искания», дабы высвободить из-под различных наслоений и внешних искажений свое исходное «я», свою первоначальную природу, конститутивную данность. Здесь в полной мере пойдут в ход представления об искренности и естественности. Во втором случае самопознание не раскроет человеку тайну его сущности, но предоставит ему исходный материал, используя который он сможет сделать себя таким, каким пожелает. Абсолютно прозрачная и подчиненная воле структура, свободный выбор и четкий контроль используемых средств позволят ему «определить» и «завоевать» самого себя в действии. Где будет проходить в этом случае граница между притворством и искренностью? Если притворство становится способом действия, а в особенности если оно усиливает это действие, то в нем нет измены самому себе, так как не существует никакой заранее установленной истины. Более того, в той мере, в какой оно позволяет человеку проявить высшую силу, оно позволяет ему наконец понять, что он может, а следовательно, и что он собой представляет. Ибо в этой перспективе «быть» и «значить» становятся синонимами. Если благодаря притворству могущество человека увеличивается, то оно странным образом становится средством самопроникновения, средством самосозидания. В романах Стендаля (и особенно в «Люсьене Леვენе») совершенно очевидно, что герой до начала сюжета не доверяет самому себе и не знает как себя судить. В своих собственных глазах он никто, у него нет формы, нет характера. Собой он становится только столкнувшись со светом, испытывая себя соприкосновением с другими. Он начинает познавать себя, только испытав, чего же он стоит (а это измеряется не в категориях морали, но в зависимости от результатов энергического действия).

В дневнике за 1804—1805 годы прекрасно видно, как сталкиваются потребность в абсолютной естественности и тактический расчет. Это противоречие для Стендаля не представляет собой конфликта. Можно даже заметить, как оба принципа переходят один в другой. В определенной ситуации естественность используется благодаря своей тактической ценности: чтобы добиться цели, Стендаль вырабатывает у себя естественное поведение по заранее заготовленной мерке и корректирует свои внезапные порывы. И напротив, случается, что некоторые предна-

меренные жутьничества имеют своей целью и оправданием достижение «прекрасных моментов естественности». Но в начале Стендаль всегда переживает внутреннее раздвоение. Он не владеет собой, ему нужно приложить усилие, чтобы добиться естественности или же выбрать правильную политику. Ему надо предварительно постичь или же построить себя. Он не может с первого раза попасть в нужную тональность и не находит сразу ни искренности, ни обольстительного блеска. Он чувствует фальшь и пытается произвести загодя подготовленный переход к своему «естественному я». Для обретения естественности необходимы разнообразные тайные уловки, которые выделяют и выводят ее на свет, словно руду, скрытую в пустой породе. (Конечно, какую-то роль в формировании этой концепции сыграл Руссо, говоривший о таящейся в нас естественной первооснове, которую подавляют, но не уничтожают позднейшие искусственно создаваемые обычаи и которую мы можем вновь счастливо обрести, выведя ее на поверхность.) С неловкостью подростка Стендаль испытывает ощущение, что его порывы никогда не являются настоящим первыми порывами: его отделяет от них плотная полоса заученных привычек. В таком случае нужно решиться разрушить эти привычки или же, напротив, довести их до такой степени совершенства, чтобы из искусственных элементов создать естественность второй степени. Все ухаживания Стендаля за Мелани отмечены постоянным чередованием этих двух тенденций: отказа от всякой условности и совершенством условных манер.

Однако иногда создается впечатление, что жизнь непосредственная и жизнь искусственная сливаются одна с другой. Бывают мгновения, когда противоречия поддельного и подлинного кажутся устраненными. Рано или поздно наступает удачный день, когда Стендаль целиком отдается вдохновению момента, и это тут же соединяется с самообладанием и ясностью мысли, когда самоконтроль и внезапный порыв совпадают. Тогда жизнь становится чем-то вроде комедии дель арте, где каждая роль импровизируется по ходу игры, каждая подаваемая реплика возникает во всем своем совершенстве из глубины непредвиденного будущего. Вымысел переживается как правда, а правда переходит в вымысел. Энергия чувства вырывается на волю, избавляясь от всех сдерживающих ее сомнений. Изобретательность идет рука об руку с уверенностью в себе: начинает казаться, что по мере того, как ты себя изобретаешь, ты обнаруживаешь подлинного себя. Существование становится каким-то необыкновенно стремительным, интенсивным, эффективным. На место естественного чувства единства с самим собой приходит чувство сообщничества

с самим собой — чувство менее определенное, более свободное и менее материальное. Ты больше не погрязнешь в жизни, ты над ней царишь, ты наконец уверен в себе и одновременно свободен от себя; очаровывая других, ты и сам находишь основания быть очарованным. Таким вот образом ты и становишься самим собой, не настаивая упорно на своем «я», а неподражаемо изображая свою жизнь, в то же время то и дело порывая с самим собой. Тебя видят, но выступаешь ты при этом как само совершенство, так что под взглядом окружающих ты нравишься самому себе. И вот на развалинах первой, не удовлетворенной собой личности, заново и на другом уровне создается, словно произведение искусства, новая личность и внутренняя организация второй степени. Разрушая прежнее тягостное существование, появляется ловкое и остро чувствующее «я». Для этого «я» нет противоречия в том, чтобы выставлять себя напоказ и в то же время скрываться за маской. Представая перед окружающими в маске, оно достигает высшего могущества, когда можно влиять на зрителя, очаровывать аудиторию, но при этом оставаться непроницаемым для взглядов публики.

Таким образом Стендаль компенсирует недостатки своей внешности. Переходя от одного непредвиденного момента к другому, изобретаемая жизнь обретает законченное совершенство, схожее с совершенством заранее продуманного и тщательно отделанного произведения искусства. По мере своей реализации непредвиденное сгущается и становится предвиденным. Ты как бы импровизировал наугад, а оказывается, что эта импровизация породила текст, где нельзя ничего ни убавить, ни прибавить. Эта безумнейшая и опаснейшая свобода, оглядываясь на результаты своей деятельности, обнаруживает, что ни один из ее жестов, ни одна из ее реплик не противоречили эстетическим требованиям. (У дендизма, хоть и не столь склонного к непредвиденному, будет то же самое правило — превращать жизнь в произведение искусства.) Исчезновение всяких различий между искусственностью и естественностью, между спонтанностью импровизации и точным расчетом шедевра вызывает чувство неподдельной радости.

В такие исключительные моменты каждый жест и каждое слово содержат в себе одновременно простодушие абсолютной естественности и магию обретенного совершенства: «Это, наверное, самый прекрасный день моей жизни. Я могу иметь большой успех, но никогда моим талантам не раскрыться полнее. Восприятия было ровно столько, чтобы направлять ощущение; еще немного, и я бы отдался на волю последнего. Восприятие оставляло мне достаточно свободы маневра, и я остро чувст-

вовал, нужно ли здесь произнести *куплет*, а после первого же вырвавшегося у меня слова я уже ощущал то, что говорил. Невозможно было лучше играть страсть, ибо я ее на самом деле чувствовал [...] Чтобы выразить совершенство жанра, в котором я отличился, можно было бы сказать, что я играл, подобно Моле, а роль была написана словно самим Мольером, а я был одновременно и автором и актером»¹. Когда Стендаль пишет: «Невозможно было лучше играть страсть, ибо я ее на самом деле чувствовал», — он приводит один из наиболее ярких примеров, где естественность и притворство объединяются. И тогда, в противовес тому, что утверждал Дидро в «Парадоксе об актере», игра становится тем более совершенной, что выражает подлинно пережитое чувство, и наоборот, чувство переживается тем полнее, чем лучше его играешь. Стендаль чувствует, что он втягивается в свою игру. Его игра, по сути, преодолевает раскол «внутренней» жизни и «внешнего» поведения, из сочетания которых им была создана прекрасно организованная система. В итоге всех уловок, порожденных разрывом между «быть» и «казаться», Стендаль лишь тогда ощущает, что добился успеха, когда убеждается в исчезновении раздвоения, на которое он себя обрек. Дойдя до предела во властвовании собой, он соглашается признать себя в том произвольном образе, который принял ради удовольствия от игры. Наконец-то он стал тем, кем хотел быть. Его способ упразднить ложь состоит не в том, чтобы возвратиться к внутренней правде (которой не существует), но в том, чтобы без остатка раствориться в вымысле. Движение, благодаря которому Стендаль ощущает, что становится самим собой, — это движение центробежное. Вместо того чтобы соразмерять свои жесты со своей страстью, вместо того чтобы стремиться поточнее выразить то, что уже жило в нем ранее, он сам становится тем, что поначалу играл. Жесты порождают страсть. И именно игра, ускоряясь, приводит к возникновению подлинности. В этот момент Стендаль больше не в силах сопротивляться восторгу и очарованию, куда он сначала хотел втянуть других. Игра, в которую он дал себя вовлечь, создает из разрозненных жестов неожиданную «естественность». Он наконец обретает себя благодаря удовольствию, которое заводит его дальше предвиденных успехов. У Стендаля удовольствие и ощущение собственного «я» тесно связаны между собой, так же как удовольствие и метаморфоза. И в то время как самоотдача естественному движению всегда сопровождается ощущением счастья, иногда бывает и так, что пустая, порожденная чисто художественным приемом эйфория

¹ *Journal*, in *Œuvres intimes*, éd. cit., pp. 655—656.

волшебным образом предшествует появлению естественности, вызывает ее, тогда как ты уже и не надеялся ее достичь.

В чем состоит разница, судя по только что прочитанному отрывку, между ощущением и восприятием? Хотя эти психологические термины кажутся безлично-техническими, они тем не менее отражают очень важную составляющую поведения Стендаля. Они обозначают глубоко прочувствованное Стендалем различие разных уровней сознания. Когда ощущению и восприятию удается достичь абсолютного равновесия, тогда удовольствие, получаемое Стендалем, становится наивысшим. Но подобные моменты длятся недолго, обычно же Стендаль скорее чувствует в себе разлад ощущения и восприятия. Ощущение, принадлежащее телесной жизни или, по крайней мере, не выходящее за пределы смутного сознания, представляет собой непосредственную данность. Восприятие, напротив, превращает ощущение в ясное сознание, делает его осмысленным феноменом. Это излюбленный мотив эмпирической философии, стремящейся разграничить то, что принадлежит рассудку, и то, что зависит от тела. Однако в вопросы метафизики Стендаль особенно не углублялся. Для него конфликт происходит между жизнью в ее непосредственной данности (ощущением) и рассуждающим сознанием (восприятием). И в «Дневнике» Стендаль, стараясь объяснить самому себе свои неудачи, провалы, нерешительность, обвиняет в этом попеременно то одно, то другое. Нередко ощущение охватывает его внезапно и сбивает с толку: наплыв данных, получаемых им из ощущений, резко затемняет ситуацию, которая была совершенно прозрачной и тщательно продуманной. Чем более строгие меры предосторожности Стендаль предпринимал, тем легче оказывался жертвой агрессивно возвращающихся ощущений: «В том, в чем я слаб, я все знай стараюсь решить заранее. Как, например, когда иду к женщине, которую люблю. В результате первую четверть часа с ней у меня либо только конвульсивные движения, либо внезапная и общая слабость, *разжиженность...*»¹ Если же избытка ощущений нет, тогда оказывается слишком много восприятия. (Ибо Стендалю всегда портит удовольствие какой-нибудь некстати образовавшийся избыток.) Тогда восприятие похищает у него ощущение, становится между ним и окружающим миром, мешает ему ощущать себя непосредственно живущим. Если мы знаем то, что ощущаем, следовательно, мы уже не полностью погружены в наше ощущение, наше непосредственная связь с ним разорвана. В противоположность ощущению, кото-

¹ *Journal*, éd. cit., p. 678.

рое представляет собой абсолютную сопричастность, абсолютное соединение с миром, восприятие образует разрыв; более того, оно в конце концов парализует и само ощущение, которое гибнет, так и не развернувшись. Когда Стендаль находится в состоянии восприятия, он видит, что его ощущение иссякает. Взгляд, направленный на самого себя, мешает ему непосредственно переживать ситуацию, в которую он вовлечен. Тогда он теряет почву под ногами, не знает, что отвечать, и, несмотря на свою абсолютную пронизательность, начинает фальшивить, прекрасно понимая, что его смятение растет пропорционально усилиям, предпринимаемым с целью скрыть свои промахи. Зато в победном донесении, только что взятом нами из дневника за 1801 год, Стендаль радуется, что ему удалось свести восприятие к минимуму, сохранив его ровно настолько, сколько было необходимо для того, чтобы вкусить это удовольствие. Освободившись от избытка сознания, которое готово было задушить самопроизвольное возникновение чувства, он наконец всецело сосредоточен на своем действии, он достигает успеха, силы вернулись к нему.

В моменты высшего счастья восприятие полностью исчезает. Счастье, как его описывает Стендаль, предполагает интенсивно переживаемый временный отказ от рефлексивного сознания, настоящую самоутрату. Редкое равновесие ощущения и восприятия сопровождается удовольствием, зато счастье возникает только при чистом ощущении. Поскольку превыше всего — поиски «совершенного счастья», то приходится допустить, что все сверхсознательные ухищрения, все лицемерное двуличие парадоксальным образом служат для создания мгновений, когда сознание растворяется в ослепительном белом зареве. Слушая колокола церковушки под Роллем, Стендаль испытывает «совершенное счастье»¹ — совершенное, поскольку охватившее его восхищение не может получить какое-либо конкретное название и остается в памяти только ослепительной пустотой. Чтобы помнить, надо воспринимать, а когда сознание исчезает, то и память оказывается невозможной. «Мгновения счастья настолько восхищают душу, что она их не улавливает»². В этом счастье, которое, чтобы существовать, не должно быть обладаемо, заложен, разумеется, некоторый романтический соблазн покончить с бытием «для себя». Чистое ощущение, если оно достаточно напряженно и если ничто ему не мешает, с каким-то наслаждением погружается в бездну бытия «в себе». Но мы имеем здесь дело не с мистическим или пантеистическим экста-

¹ *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, éd. cit., p. 407.

² *Correspondance*, éd. Divan, t. V, p. 241.

зом. Для достижения этого счастья не нужны ни Высшее Существо, ни Природа. Да, необходимы созерцание Женевского озера или колокольный звон, но и другие зрелища, разворачивающиеся в театре и с иным музыкальным сопровождением, могут вызвать столь же полное освобождение. Мы совершили бы ошибку, если бы увидели в этом счастьее наконец-то достигнутую причастность мировому целому. На самом деле в нем нет ни единения, ни «слияния» с созерцаемой природой. В восторге, который увлекает сознание до полного его исчезновения, не остается ничего кроме тела, в котором проскакивают электрические разряды повышенного напряжения. И если поначалу ощущение было непосредственным присутствием в мире, то сам момент счастья — это полное выпадение из окружающего мира: сознание устранено, а тело сотрясается катаклизмами, которые не дают наслаждению стать «предметом внимания».

В момент счастья взгляд на самого себя должен исчезнуть, иначе счастье не подлинное. Описав в дневнике за 1805 год наслаждение, «которое в полном смысле слова увлекает меня вне себя», Стендаль отмечает разницу: «Наслаждение оперой, где пел Марсьяль, было не столь интенсивным, я не был вне себя, я созерцал свое счастье и был достаточно спокоен, чтобы его анализировать»¹. То, что справедливо относительно счастья, справедливо и для естественности: когда оно достигает совершенной полноты, любая внутренняя раздвоенность исчезает.

Стендаль заметил, что сознание везде внедряет двоедушие и игру. Это ясно выражает отрывок из «Дневника»: «Очень трудно изобразить по памяти то, что было в вас *естественным*. Мы гораздо лучше описываем *искусственное, наигранное*, так как в памяти четко отпечатывается то усилие, которое нужно было приложить, чтобы *сыграть*. Упражняться в воспоминании своих естественных чувств — это занятие, которое могло быть дано мне талант Шекспира. Мы видим, как продвигаемся вперед *шутя и играя*, у нас есть *восприятие* этого. Такое ощущение легко воспроизводится *по памяти*. А для воскрешения в памяти *естественных чувств* начинать нужно с того, чтобы обеспечить *восприятие*»². Таким образом, противником естественности оказывается не притворство и не игра. Ее противник — восприятие, которое может стать необходимым. Избавиться от него можно только тайком. Это означает, что мы обречены на игру и что никакое прямодушие не достижимо в принципе. Намеренное при-

¹ *Journal*, éd. cit., p. 549.

² *Journal*, éd. cit., p. 677.

творство в конечном счете будет лишь подчеркнутым развитием того, что неявно заключено в самосознании. В книге «О любви» мы находим странное утверждение: чувствительный человек «ощущает огромный вес каждого слова, сказанного им тому, кого любит, ему кажется, что одно слово может решить его судьбу. Как ему избежать соблазна красных слов? Или, по меньшей мере, как ему не чувствовать, что он говорит красно? А раз так, то исчезает всякое прямодушие. Так что и не стоит притязать на прямодушие — это свойство души, которая никак не оборачивается на себя. Человек является тем, чем может, а чувствует — то, чем является»¹.

Здесь находит свой самый точный смысл любовь Стендаля к спектаклям. В темноте зрительного зала на него больше не обращен ни один взгляд. Ему больше не нужно следить за собой, не нужно беспокоиться о своем образе в глазах окружающих. Он весь без остатка принадлежит сцене, которая его завораживает. Можно достичь совершенного удовольствия; осознание самого себя сводится к осознанию спектакля. Оказавшись перед блестящим представлением, он больше не ощущает необходимости «представлять себе» себя самого. Тем не менее он не покидает мир социальных отношений; праздник спектакля — событие коллективное, и одиночество зрителя любопытным образом поддерживается сопричастностью с другими, охваченными переживанием той же самой церемонии. По крайней мере, при этом можно видеть, не будучи видимым, а главное, без необходимости видеть себя².

Стендаль — в какой-то мере подглядывающий: иногда ему доставляет удовольствие подсматривать в замочную скважину. При этом наблюдаемая сцена захватывает его настолько, что он весь «обращается во взгляд», свободный от необходимости наблюдать за самим собой. Погружаясь в это чистое чувственное любопытство, Стендаль ощущает себя более естественным, поскольку ему больше не противостоят ни взгляды окружающих, ни надзор собственного сознания. Об этом свидетельствует такой фрагмент «Дневника»:

Прежде чем лечь спать, я долго следил за спальней женщины, напротив которой я сидел за ужином и которая казалась очень соблазнительной и

¹ *De l'amour*, éd. cit., p. 92.

² Разумеется, этот вдохновляющий результат может произвести только хорошая и отлично сыгранная опера buffa. При виде посредственного спектакля Стендаль воспринимает одни лишь изъяны пьесы и актеров: здесь не может раскрыться чистое ощущение.

доступной. Дверь в комнату была приоткрыта, и у меня была некоторая надежда увидеть ее бедро или грудь.

Иная женщина, будучи вся целиком у меня в постели, не вызвала бы никаких особых чувств, но будучи застигнутой врасплох, вызывает чувства самые очаровательные, она естественна, а я не думаю о своей роли и весь во власти ощущения.

Мои любовные приключения всегда несколько омрачались заботой быть любезным, или, другими словами, исполнением своей роли. В таких обстоятельствах нельзя достичь подлинной естественности¹.

И вот теперь есть способ скрыться, чтобы лучше забыть о себе и одновременно лучше «чувствовать». Стремясь избежать лицемерия, которое связано с «заботой быть любезным», Стендаль тем более увеличивает расстояние, которое отделяет его от вожденной добычи; расстояния, устанавливаемого правилами галантной учтивости, ему уже недостаточно, он предпочитает исчезнуть совсем. Таким образом, маска становится ненужной. Но тогда за приоткрытой дверью не потерял ли он всякую возможность встретить женщину, раз ее жизнь стала для него чистым спектаклем? И, избавившись от самосознания, не утратил ли он тем самым и *присутствие* желанной женщины?

Естественность — это земля обетованная. Для ее достижения хороши все средства, но в этих средствах изначально много лицемерия, так как естественность поначалу представляет собой то, чего не хватает, то, что обозначается как отсутствие. Таков единственный «первородный грех», который известен этому полному безбожнику. Стендаль чувствует себя изначально обреченным на то, чтобы не быть самим собой и не быть счастливым; эта исходная ситуация должна быть преодолена, но преодолена с помощью лжи и лицемерия, поскольку никакого иного способа нет. Стендаль предстает, таким образом, как человек, который прибегает к лицемерию, чтобы разоблачить и «демистифицировать» вынужденное лицемерие, которое он обнаруживает в самом себе и в обществе, его окружающем.

Показательно отношение Стендаля к языку: в его глазах язык произволен и недостаточен для передачи переживаемых чувств. Когда говоришь, уже не совпадаешь с самим собой, уже скрываешься за маской. Для Стендаля слово является условным знаком, а не подлинным выражением. Между чувством и словом нет прямой связи, слово — это всегда вынужденный выход. Отношение между знаком и означаемым всегда чисто условно, как в алгебре. В своем «Дневнике» Стендаль предлагает

¹ *Journal*, éd. cit., p. 1104—1105.

воображаемому читателю видеть всего лишь «математический протокол»; к тому же счастье, достигая своей высшей точки, не может быть передано словами и потому всякий раз опускается в рассказе. Чем непосредственнее переживается чувство, тем более неадекватными ему оказываются слова; сплошная дистанция и разлад. Слова, фразы никогда не являются мыслями и чувствами, они представляют собой лишь их абстрактные знаки. Эти знаки до конца не совпадают с теми реальными фактами, которые они обозначают. Так, когда чувство достигает состояния крайнего возбуждения или экстаза, условность языка, обращенная к механизму привычки, неизбежно оказывается лживой. Лучше уж молчать. Неприязнь Стендаля к лирическому началу связана с его отказом видеть хоть какую-то ценность в интенсивной силе глагола; слово никогда не совпадает с тем, что оно хотело бы выразить. Подлинной выразительности, следовательно, мы достигаем вопреки языку, в те моменты, когда слово становится бессильным, а фраза как бы утрачивает голос, в коммуникации, которая возникает благодаря смерти или внезапному стиранию знаков: «В страстной любви мы часто говорим на языке, которого сами не понимаем; души влюбленных понимают друг друга независимо от используемых слов. Предполагаю, что подобное же состояние достигается при пении...» Но эта музыкальная интимность возникает лишь как исключение. На нее не нужно слишком рассчитывать. Если так, то что же остается делать, как не свести язык к ясной алгебре, к системе цифровых отношений, дабы наилучшим образом распорядиться той двусмысленностью, что заключена в слове? (Видно, что яростные нападки Стендаля на «стиль “Аталы”» коренятся в философии языка.) Поскольку человек обречен театрально представлять собственные мысли, то самое главное — играть как можно менее плохо. Вот почему, коль скоро нельзя всегда пробуждать в себе «музыкальную» эмоцию, которая находится за пределами языка, Стендаль создает себе набор фраз и заранее заготовленных жестов, дабы не растеряться перед собеседником. Тогда расхождение между намерением и словом перестает быть слабым местом; сама сила *разочарования* становится орудием успеха, вместо того чтобы быть игрушкой неизбежной двойственности, Стендаль начинает сам с ней играть. Лицемерие переводит ситуацию претерпеваемую в ситуацию желаемую.

Лицемерие, следовательно, — это вынужденный выход. Лицемерить приходится за неимением лучшего, в ожидании светлых моментов естественности. Стендаль неоднократно пытается оправдаться: он лишь временно прибегает к подобной тактике, а впоследствии, когда с богатством придет уверенность в себе и можно будет отдаться музыке или страстной

интенсивности, ему станет легче быть самим собой, лицемерие исчезнет. Он валит вину на общество: «Все мои разговоры с ней о любви были разыграны, в них не было ничего естественного. Все, что я ей говорил, было полностью заимствовано у Флери; я почти могу указать пьесу, откуда я взял каждый жест, и тем не менее я ее любил. Верьте после этого внешнему поведению! Просто я смутно чувствовал, что моя любовь слишком глубока и слишком прекрасна, чтобы не казаться смешной в нашем обществе, где нужны одни лишь куцые чувства. Моя любовь была любовью Отелло, до того как его начала мучить ревность. Когда у меня будет рента в 6000 франков каждые полгода, тогда мне хватит силы осмелиться быть самим собой, даже в делах любви»¹. Что означает это объяснение? Мы выделили все личные причины, вынуждавшие Стендаля скрываться за лицемерием; достаточно ему почувствовать, как на него смотрят, и в нем немедленно возникает то рефлексивное раздвоение, которое затем станет постоянным двуличием. Тактические расчеты, заранее обдуманые действия — это просто агрессивная трансформация испытываемой им ситуации разделенности. В чем же заключается ошибка, в которой Стендаль обвиняет общество? Не есть ли это банальное оправдание, когда на социальные условия перекалдывают ответственность за выбранный способ поведения? Стендаль пишет барону де Маресту: «Меня приводит в отчаяние необходимость в этом чудовищном лицемерии»². Но разве не правда, что Стендаль сам сделал все, чтобы лицемерие стало ему необходимым? Может быть, окружающие не так уж враждебно к нему настроены, как ему кажется? Кто заставляет его, надев маску, вызывать их на борьбу? А что если при всей ностальгии по далекому «естественному существованию» он все-таки испытывает удовольствие от бесчисленных уловок скрытности? Приятно говорить себе, наслаждаясь скрывающей лицо маской, что живешь лишь в режиме временного лицемерия, будучи жертвой свирепого и мелочного мира: искренность появится только в итоге длительной борьбы, один против всех, в которой придется поневоле подчиняться требованиям неподлинности. Не есть ли это особый способ оправдания, чтобы и дальше упорствовать в своей ошибке? Актер реабилитирует себя в собственных глазах, когда уверяет себя, что он лишь ненадолго утратил искренность, в ожидании того момента, когда он станет достаточно могущественным, дабы презреть социальные условия. Лучшим примером этому является Жюльен Сорель. В мире

¹ *Journal*, éd. cit., p. 626.

² *Correspondance*, éd. Divan, t. VI, p. 24.

Вально чувствительная душа считает себя обреченной на немедленный провал, если окажется настолько наивной, что покажет себя открыто. Бунт одиночки, да к тому же еще явный, равносителен самоубийству. Необходимо, напротив, завоевать возможность быть естественным, чтобы тебя сразу же не уничтожили. Императив искренности, чтобы реализоваться, должен превратиться в императив успеха, а успех предполагает обман. Во враждебном мире Улиссу необходимы тысячи уловок, чтобы вывернуться в трудных обстоятельствах: «Меня зовут Никто». Так и Жюльен Сорель берет на вооружение лицемерие как временное средство, ожидая того дня, когда он станет достаточно силен, чтобы сбросить маску и открыто объявить то, что он хочет, что думает, что испытывает. Проявление истинного «я», таким образом, просто откладывается на более поздний срок, при предварительном условии достижения успеха. Мы видели, однако, что герой Стендаля начинает понимать себя только когда расценивает самого себя по *энергетической* шкале и только в итоге опасного действия. Итак, есть два обстоятельства, из-за которых искренность оказывается отложенной: во-первых, никогда не знаешь, что ты представляешь собой, пока не начал действовать, а во-вторых, нельзя показывать себя таким, каков ты есть, пока не станешь достаточно могущественным. Ты получаешь право себя раскрыть (в обоих смыслах слова) только в момент успеха. (Другой вопрос, не скомпрометировано ли навсегда само понятие подлинности долгим и ставшим привычным притворством.)

Поэтому героев-бунтовщиков у Стендаля всегда притягивают «высшие сферы» политического мира, поскольку политика дает могущество. А так как они не признают официальных ценностей буржуазного общества, церкви или мелкого дворянства, они обречены постоянно вести двойную игру. Они никогда открыто не бросают вызов обществу, а высказывают его лишь тихонько, где-то «в глубине души», на высокой башне или одиноком утесе. А ведь только от них самих зависит выступить прямо против мира, столь им ненавистного. Почему бы им не присоединиться к карбонариям? Сколько бы они ни ненавидели мерзкий миропорядок, делая вид, что служат ему, они тем не менее не революционеры: они не хотят от жизни ничего кроме счастья. В 1820 году роль революционера никакого удовольствия не обещала. Они довольствуются, следовательно, сочувствием идеям революции, зная, что ее цель — сделать людей свободными, а свобода — предварительное условие счастья. Ибо герой Стендаля не доверяет свою судьбу никому, даже перед лицом самых неизбежных сражений. Он хочет свободы для себя, а не для дру-

гих. Таким образом, он борется не за ниспровержение общественного устройства, а за свое включение в него; его тайное заветное желание — быть принятым и признанным людьми, которых он сможет тогда презирать более открыто. Посторонний этому миру, он стремится не разрушить его, но проникнуть в него, чтобы им повелевать. Зная, что высшие места в этом обществе нельзя занять лобовой атакой, бунтовщик обнаруживает свою насмешку, проникая туда в маске и дурача неприятеля под видом служения ему. А став хозяином положения, он уже мало склонен менять заведенный порядок, так как этот порядок его больше не угнетает. Любую угрозу он превращает в игру: он играет с полицией, с общественным мнением, с мирской властью церкви. Неуважение, проявляемое к ним, не влечет за собой никакого наказания, и этого ему достаточно: он сам стал свободным и не стремится сделать свободными других.

Сам Стендаль ведет себя точно так же, если не считать успеха. Как же ему избежать лицемерия, если он сам ставит себя в положение человека, которому без лицемерия не обойтись? Если он просит общество признать его и если в то же время он презирает его, то ему остается лишь добиваться, чтобы общество признало его тем, кем он не является. Стать аудитором Государственного совета, префектом или получить крест — вот все, что нужно этому якобинцу, чтобы почувствовать свою силу, то есть уважать самого себя и, следовательно, осмелиться «быть самим собой». Поэтому он и обречен вести двойную игру, поскольку он может добиться победы в своей внутренней жизни, только перенося свой выигрыш в фальшивую жизнь общества. Этот человек, который видит сам в себе жертву двоедушия, находит в обществе условия, которые способствуют этому разделению, растягивая его до предела; и он не только соглашается на это, но и пытается таким способом вновь обрести самого себя. Он мобилизует всю свою волю к власти, выставляя целью (или же оправданием) подготовку грядущей подлинности души, в которой можно будет наконец признаться.

Если Стендаль обвиняет общество, то это потому, что изначально он чувствовал, что оно само его обвиняет. Ибо уже с первого приступа застенчивости, растерянности под взглядами окружающих он чувствует, как придавливают его приговор, основанный на «социальных ценностях». Он стыдится не только своего тела, но также и своего буржуазного и провинциального, неблагородного происхождения. Под взглядом других он начинает понимать свою социальную незначительность, которую он спешит компенсировать изысканностью одежды, образом жизни, дворянскими псевдонимами. Стоит какому-нибудь осведомленному свидетелю

лю напомнить ему, что родом он из Гренобля, как он чувствует себя грубо принужденным быть только самим собой.

При всем том, Стендаль живет в эпоху, когда быть буржуа не позорно. Как раз наоборот, буржуазия близка к тому, чтобы занять ведущие общественные позиции, и именно она уже скоро будет определять шкалу «социальных ценностей». Но Стендаль выбирает для себя суд аристократического общества. Ему выносит свой приговор Сен-Жерменское предместье. Объяснение этому, возможно, следует искать в детстве Стендаля. Чтобы оправдать свое презрение к отцу, он одновременно обращается и к якобинским ценностям, и к аристократическим. С якобинских позиций он ненавидел отца за консерватизм и легитимизм. С аристократических позиций он мог презирать его мелочность, экономность, скучный морализм. Таким образом он учился играть роль дворянина, хоть и прекрасно знал, как далек он на самом деле от аристократии. Вообще, у Стендаля заметна ностальгия по либертинским удовольствиям знати XVIII столетия, то есть того мира, где ему не было бы места. И именно этот мир вызывает он в своем воображении перед лицом современников, приписывая им анахроничные требования и полагая, будто они судят его по критериям происхождения, престижа, элегантности. Эти аристократические ценности относятся к внешнему антуражу: ничто не мешает их имитировать, поскольку сами по себе они являются чем-то вроде комедии. В таком случае нужны лишь деньги да дерзость... Таким образом, Стендаль страстно желает изменить свое социальное положение, не переставая мечтать о естественности, как о земле обетованной. Из отчуждения, испытанного в начале, он создает систему, предназначенную преодолеть всякое отчуждение. Такое поведение, однако, станет возможным только если довести подавление и искажение самого себя до крайнего предела, почти до взрыва. Усилие направлено в две стороны: во-первых, нужно, чтобы Стендаль сделался чужим самому себе, дабы достичь успеха в обществе; во-вторых, чтобы он стал чужим и непроницаемым для окружающих, дабы сохранить тайну своей внутренней жизни и своих требований по отношению к самому себе. Ему нужна маска, чтобы играть того, кем он не является, но ему нужна и еще одна маска, чтобы уверить себя в том, что он не тот, кого играет. Из этого двойного разрыва Стендаль надеется извлечь вновь обретенную полноту личности; единство, которого так не хватало вначале, должно стать наградой за деятельность под маской. Лицемерие, в котором он ускользает от самого себя, позволяет ему порвать узы внешней зависимости. Он, таким образом, сможет «занять видное место», всецело ускользая от взгляда окружающих; ему удастся

совместить два наслаждения: существовать вне себя и всецело обладать собой.

Перед нами важнейшая психологическая черта существования под маской: это существование двусмысленно. С одной стороны, индивид под маской чувствует, что ему следует потерять себя и полностью забыть о себе в образе персонажа, которого он играет. Но, с другой стороны, маска дает ему *почувствовать себя* живущим до всяких внешних видимостей. При этом лицемерный человек осознает самого себя как существо в корне отличное от того, каким он выглядит. Так же как мы создаем «внутренний мир», воздвигая стены, отделяющие нас от мира, так и человек под маской овладевает своим внутренним миром, над которым он один имеет право контроля. Он все глубже и глубже погружается в свое одиночество, превращая его в неприступное уединение. Именно по этой причине (ее прекрасно понял Ницше) маска всегда идет заодно с индивидуализмом, выступая одновременно и как его наступательное оружие, и как средство защиты. Чем больше индивид окутывает себя тайной, тем более загадочным он становится в глазах окружающих, которые прежде скользили по нему безразличным взором; он перестает быть как все и, привлекая к себе всеобщее внимание, может отныне утвердить себя. Переходя от маски к маске, такой актер перед публикой с галерки предстанет под бесконечными личинами, но поэтому же им овладевает все более ясное осознание той глубоко личной реальности, которую он никому не показывает; внутри себя он утверждает свое всемогущее право отрицать свою маску, а посредством такого отрицания он немедленно возвращается к самому себе. (Руссо, добровольно ставший соучастником преследования, заставлявшего его скрываться под маской, находил в этом пищу для нарциссизма так называемой «личной жизни».)

Но романтический индивид, возвращенный к самому себе, закрепленный в своем абсолютном одиночестве, защищенный маской, делающей его непроницаемым, страдает из-за своей отделенности от мира и превращается в носителя несчастного сознания. Не может он и упорствовать в своем высокомерном одиночестве, к которому стремился, ему приходится расстаться с этой замкнутой идентичностью, которая снова и снова его настигает. Он снова в разладе с собственным желанием. И после бесконечных усилий, направленных на то, чтобы добиться признания общества, он вынужден осознать ничтожность достигнутого успеха. Ему приходится констатировать, что, скрывая себя под маской с целью «преуспеть», он заставил признать себя тем, кем он не является, что он вынужден жить в невозможности проявить самого себя, так что отчужде-

ние в конечном счете устранить не удастся. Отброшенный к своей тайной единичности, он не может считать в ней себя удовлетворенным. Как справиться с этим затруднением? Самоубийство (или любая другая манера презрительно искать смерти) будет означать крайнюю вспышку той свободы, что бежит самой себя. То, как Жюльен Сорель становится преступником в момент своего наивысшего успеха, показывает, насколько сам успех был для него невыносим. Подлинное торжество и обретение своей истины приходят к нему в тюрьме, откуда он может возвыситься и над собственной смертью, и над тщеславием общества. В этот миг полного разрыва неизбежность смерти делает маску ненужной, вытесняет ее. Наконец-то появляется возможность быть самим собой, абсурдно, великолепно. Можно даже сказать, что воля к власти у Жюльена Сореля проявляется в последний момент как абсолютная воля к освобождению, и, подчинив себе других, она не может проявиться иначе, чем освободившись от себя и радостно устремившись в объятия смерти.

Но собственный опыт Стендала не доходит до подобных неистовых крайностей. Жертва приносится только литературным героем, через условность вымысла. Для Стендала дело обстоит по-другому: приходится признать, что игра продолжается — то возвращение к себе, то бегство от себя; не даваться другим, уходя в себя, и ускользать от себя, стремясь к другим... В результате маска вновь становится ему необходимой на каждом шагу: то для самозащиты от других, то для бегства из непреложных границ собственного «я». Желание быть всем постоянно уравнивается тогда желанием быть самим собой, замыкание в себе — это лишь минутный отдых, после чего вновь начинается выход за пределы себя через множество возможных вариантов своего «я».

Сделаться Одним, сделаться Всем: двойная претензия, в которой проявляется соперничество с Богом. Знак бунта божьей твари состоит в том, что она в конечном счете обретает индивидуальность через отказ от любой индивидуализации: «Имя мне Легион», — говорит Мятежник. Стендаль — абсолютный безбожник, царевбийца и отцевбийца в душе — восстает против воплощения в христианском смысле, дабы стать хозяином всех своих воплощений. Известно, что он любил подписывать свои письма «Мефистофель». Но он слишком спокойный, слишком убежденный безбожник, чтобы нападать на Бога. Его сатанизм — с усмешкой. Не Бог его соперник, настоящее противостояние у него с обществом. Нападая на священников и на церковные институты, он отрицает социальный образ христианства и оскорбляет Бога только в лице его мирских представителей. Но придут другие бунтовщики, для которых маска и

превращение будут необходимы, и вот на этот раз битва будет жестокой: «Если верить тому, что мне говорили, я — сын мужчины и женщины. Странно... Мне казалось, я не столь низкого происхождения», — говорит Мальдорор. И дальше: «...закрываю ужасное свое лицо бархатным платком, черным как сажа в трубе, дабы чьи-нибудь глаза не узрели уродства, которым с ухмылкой торжествующей ненависти заклеил меня Всевышний». И наконец: «Метаморфоза всегда была в моих глазах лишь высоким и великодушным отзвуком того совершенного счастья, которого я так долго ждал»¹.

Маска Стендаля угрожает не Богу, она угрожает буржуазному миропорядку и авторитету католической церкви. Иногда она служит инструментом для разоблачения злобы и алчности других людей. Но прежде всего она подчинена двум взаимопротиворечащим стремлениям: полностью слиться с самим собой или с веселым легкомыслием от себя бежать. Игра, которая не имеет конца и в своем полупоражении находит повод для бесконечного самовозобновления. Ибо когда какое-нибудь одно из двух стремлений наталкивается на непреодолимую трудность, они меняются местами и неумолимо начинают опыт заново. Кто хочет вернуться к самому себе, тот рано или поздно признает, что не может не расстаться с самим собой, поскольку не в его воле устранить непредвиденное будущее. А тот, кто стремится бежать от самого себя, вынужден признать, что достичь этого не может, именно потому, что его снова и снова нагоняет прошлое и возвращает к единству прожитой жизни и «истории». Стендаль не может пожертвовать ни своей любовью к бесконечности возможных вариантов, уводящих его в будущее, ни желанием вернуться в свое «подлинное» «я». И вот он *живет* в этом противоречии: благодаря романтическому вымыслу, мечте о возможных вариантах, бесконечной смене имен ему удастся бежать от самого себя, но он так и не может порвать путы, которые удерживают его в пределах неудовлетворительной личной идентичности; в автобиографии, в личных записях и дневниках он ищет, никак не находя, формулу своего постоянного внутреннего единства. Но именно потому, что в этой постоянной смене центростремительного и центробежного движений они не существуют отдельно одно от другого, это приносит удивительную удачу; в перерыве между тем и другим маска позволяет нарушать верность времени. Она вносит в жизнь прерывистые ритмы, она позволяет не только обладать

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. Corti, 1940, pp. 52—53. [Ср.: Лотреамон, *Песни Мальдорора. Стихотворения*, М., Ad marginem, 1998, с. 94—95. — Прим. ред.]

воображаемым могуществом, но и «дышать» в воображаемом времени. Здесь заключено еще одно противоречие, придающее вкус творчеству (и жизни) Стендаля: механицист и детерминист в теории, он использует маску как талисман, который освобождает его от всякого детерминизма и от всякой «последовательности причин». В результате психология Стендаля, далекая от натурализма и веризма, выступает, может быть, как одна из самых феерических во всей литературе.

Каждое из глубинных стремлений Стендаля обречено на поражение, но невольным последствием этого поражения становится удача. Каждое его движение парадоксальным образом приводит к тому, к чему стремились противоположное движение. Таким образом, бегство от себя и поиски себя постоянно отражаются друг в друге. Стремясь вернуться к себе, Стендаль вынужден был признать, что он постоянно от себя ускользает. Зато когда он сознательно убегает от себя, отдается компенсирующим образам воображения, когда его взгляд не направлен на него самого, он, пожалуй, глубже всего и воссоединяется с собой. Кто ищет себя — себя теряет; кто решается себя утратить — себя обретает... Таким образом, творчество Стендаля живет парадоксом, в нем заложенным: в нем реализуются одновременно самопознание и бегство от себя в царство «нежного и безумного» воображения. Сквозь него проходят взаимоисключающие тенденции отчуждения и знания, искренности и метаморфозы. Это творчество человека, который пожелал быть и посторонним себе, и в себя погруженным более, чем это допустимо.

(1951)¹

¹ Ныне нельзя не упомянуть книгу: Georges Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité* (Paris, Corti, 1958) и статью Жан-Пьера Ришара, опубликованную в книге: Jean-Pierre Richard, *Littérature et signification* (Paris, éd. du Seuil, 1954).

Шкала температур

Язык тела в «Госпоже Бовари»

Летним днем Шарль Бовари приезжает на ферму Берто. Эмма угощает его рюмкой кюрасо, чокается с ним, потом снова садится за рукоделье:

Она молчала, Шарль тоже. От воздуха, проходившего под дверью, на полу слегка шевелилась пыль; он смотрел, как она движется, и слышал одно лишь внутреннее биение у себя в голове, а еще вдали, на дворе, крик курицы, которая снесла яйцо (I, 3, р. 23)¹.

Эта длинная трехчастная фраза, включенная в один из первых в романе *моментов безмолвия*², своей пространственной траекторией — от *воздуха до двора* — описывает замкнутую кривую, исходя из внешнего пространства и возвращаясь в него. Эта фраза — один из многих примеров того, как «точка зрения», первоначально принадлежащая «безличному» рассказчику, незаметно перемещается в сознание персонажа. Начиная со слов «он смотрел, как...» повествование исходит от Шарля, поставленного в позицию грамматического субъекта; мы видим и чувствуем через посредство его ощущений. Вот только для повествователя, стоящего на точке зрения внешнего свидетеля, Шарль слишком уж опускает глаза. Изображая его акт восприятия, Флобер уже не нуждается в описании его позы — она подразумевается. Читатель сам должен угадать всю уклончивость, робость, о которой говорит этот потупленный взгляд. (Чуть выше, войдя в кухню, Шарль заметил Эмму, лишь оглядев целый ряд вещей, и в конце концов взгляд его остановился не на ее лице, а на ее «голых плечах», покрытых «капельками пота». Благодаря этому оглядыванию ве-

¹ «Elle ne parlait pas, Charles non plus. L'air, passant par le dessous de la porte, poussait un peu de poussière sur les dalles; il la regardait se traîner, et il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule, au loin, qui pondait dans les cours». — *Madame Bovary*, Ed. C. Gothot-Mersch, Garnier, 1971. Ссылки на текст «Госпожи Бовари» даются по этому изданию.

² См. Gérard Genette, «Silences de Flaubert», in *Figures*, éd. du Seuil, 1966, p. 223—243.

щей мы узнали, что Шарль не очень-то проворен в завязывании разговора.) Этот аспект повествовательной техники Флобера уже хорошо изучен (особенно Эрихом Ауэрбахом¹ и Жаном Руссе)². Наряду со знаменитой «несобственно прямой речью» он входит в число приемов, представляющих субъективность персонажей; он позволяет компенсировать узость их личности (за которую Флобера упрекал Генри Джеймс: Эмма слишком незначительна, *too small an affair*)³ чем-то иным — смесью непосредственного восприятия и неподвижности материального мира, которой заполняются долгие моменты пустоты, прерывающие собою все то, что традиция приучила нас рассматривать как романическое событие или действие.

«...И слышал одно лишь внутреннее биение у себя в голове...»: это начало третьей части фразы отсылает к феномену внутреннего ощущения, промежуточного между акустическим восприятием и кинестезическим самоощущением. Не более того. Никакой мысли. Мы знаем, что Шарль — глупец; он думает мало и убого, а когда думает, то высказывает одни расхожие мысли-клише (в «Госпоже Бовари» это делают и все остальные персонажи без исключения). В данный момент вся сфера его сознания заполнена этим физиологическим ощущением — регулярно повторяющимся, интенсивным и скудным.

Роль этого телесного восприятия (которому можно привести немного примеров до Флобера) не только в том, что оно входит в повествование вместо ослабевшей мысли или действия. В нем следует разобраться внимательнее — сначала анализируя уже процитированный мною пассаж, а затем рассмотрев и другие аналогичные эпизоды.

Отметим, что момент кинестезического самоощущения заключен здесь в рамку, помещен в ряд сенсорных явлений, порядок которых не случаен. Кинестезическая парадигма — элемент серии, звено в синтагме⁴. В данном случае кинестезический момент занимает среднее положе-

¹ E. Auerbach, *Mimésis*, trad. C. Heim, Gallimard, 1968, p. 478—488.

² J. Rousset, *Forme et signification*, Corti, 1962, глава V: «Госпожа Бовари», или Книга ни о чем», с. 109—133.

³ Henry James, *Gustave Flaubert*, L'Herne, 1969, p. 64.

⁴ Нашей задачей в этой статье не является каталогизировать мотивы телесных ощущений или же различать все их тонкие и богатые оттенки — боль, дрожь, сердцебиение, головокружение, отвращение и т. д. Мотив будет интересовать нас главным образом с точки зрения его функции в повествовательном фрагменте, где он фигурирует; задача в том, чтобы определить его место в непрерывности текста, в соприкосновении с элементами иной природы. Всякий тематический подход должен быть

ние между двумя актами внешнего восприятия — разглядыванием «шевелиющейся» от сквозняка пыли на полу и слышанием «вдали, на дворе» кудахчущей курицы. Внутренний феномен как бы усилен его положением внутри фразы — он достаточно далеко от начала, чтобы казаться следствием ряда предшествующих причин, но окружен с обеих сторон очевидностью внешних предметов и шумов.

Отмеченная структура находит себе любопытное подкрепление в звуковом плане. Сегмент фразы, где преобладает кинестезическая референция, богат носовыми гласными и согласным *t*: «il *entendait seulement le battement intérieur de sa tête*». Флобер тщательно избегал ассонансов, однако же оставил слова *seulement* и *battement*, разделенные лишь коротеньким артиклем. Зато начало и конец фразы достаточно симметрично изобилуют аллитерациями, словами на *p* (*passant, pousseait, poussière, poule, pondait*), они слегка ритмизированы повторяющимися [*u*] (*dessous, poussait, poussière, poule, cours*) и [*r*] (*air, porte, poussière, regardait, traîner, cri, cours*). Но все же проступает звуковое родство между словами, обозначающими предметы внешнего мира (*poussière, poule*) и внутренние ощущения: билабиальное *b* (*battement*) родственно *p* (*poussière, poule*), отличаясь от него лишь звонкостью, которая очень кстати *интерфиоризирует* согласный звук, сопровождая его вибрацией голосовых связок.

На семантическом же уровне симметрия оказывается не столь резкой, если мы рассмотрим два облика той внешней реальности, которые «обрамляют» собой «внутреннее биение» в висках. Точечный «крик» курицы контрастирует с дуративным значением глаголов «шевелиться», «двигаться». В то время как пыль, движущаяся по полу, несет богатый эмблематический смысл вечной тщеты, крик курицы, обозначенный односложным словом, окрашивает весь заканчивающийся им сегмент эфемерной иронией. «Внутреннее биение», если логически развить этот мотив, несет в себе первый признак «чувства» Шарля (вернее, оно и *представляет собой* это чувство в момент его зарождения, при том что его связь с личностью Эммы намеренно обозначена не более явно, чем с окружающей жарой или с выпитым ликером); во всяком случае, здесь прекрасно передано (предлогом *avec, «с»*) взаимоналожение отдаленного крика курицы и внутреннего биения в голове, призванное не только создать пространственный эффект сочетания человеческого «здесь» и дере-

дифференциальным — не только внутри данного (или выбранного) тематического регистра, но и в соотношении данного мотива с элементами, которые с ним соседствуют.

венского «там», но и сделать так, чтобы событие человеческой физиологии (знак — но чего? — произведенный и воспринятый телом) оказалось релятивизировано и выставлено в комическом свете благодаря соседству с сигналом низшего существа, связанным с механизмом животного воспроизводства. С точки зрения синтагматического анализа, рассматривающего «порядок мыслей», которому Флобер приписывал столь важную роль, кинестезический момент занимает во временном развертывании фразы место предпоследнего ощущения, перед тем как последнее слово будет дано шуму вещей, банальной внеисторичности природного мира. Ирония обозначена здесь дегуманизирующим перепадом от внутреннего биения к крику курицы; это внезапный перепад от эмоции, буквально облекшейся в плоть, к анонимному пространству, где продолжается в неизменности обычный ход вещей. Молчание обоих персонажей настолько глубоко, что этот шум вытесняет их.

В составе всего абзаца «внутреннее биение» Шарля обрамлено еще лучше, чем мы видели до сих пор. В начале абзаца, при господстве точки зрения рассказчика, показано, как Эмма (которой Шарль, чокнувшись с нею, так и не смог сказать ни слова) вновь усаживается за работу:

Она снова села и принялась за работу — штопать белый хлопчатый чулок; она работала, опустив глаза; она молчала...

В последней же фразе абзаца главным лицом опять является Эмма, показанная с совместной точки зрения рассказчика и Шарля. Здесь она делает жест, *иногда* прерывающий работу (что придает всей сцене бесконечно-повторяющийся характер):

...которая снесла яйцо. Эмма время от времени освежала себе щеки, прикладывая к ним ладони, а затем охлаждая их о чугунную шишку тяжелой каминной решетки.

На сей раз, пусть и показанное внешним взглядом, перед нами опять телесное ощущение — точнее, ощущение термического характера, поскольку описанный жест ориентирован именно на тепло и холод (освежить, охладить).

Ладони прикладываются к щекам: уже не первый раз в повествовании Эмма изображена с жестом прикосновения к собственному телу, вызывая его чувствительность или же пытаясь сама ее изменить. Уже в сцене первого визита Шарля по поводу перелома у папаши Руо девушка показана за шитьем: «Но при шитье *она колола себе пальцы и подносила их к губам, высасывая ранку*» (I, 2, р. 16). Все это действия, которыми тело ощущает, воспринимает себя, соотносится с собой; эта автореференци-

альность плоти показана нам как первичный жест Эммы, следующий за несовершенным исполнением женской работы — шитья... Двумя строками ниже, в ходе той же первоначальной «сцены», Шарль обращает внимание на ногти Эммы — «вычищенные лучше дьеппской слоновой кости и подрезанные в миндалевидной форме» (I, 2, р. 16). (Имплицитно, через отношение следствия к причине, здесь подразумевается другой тип воздействия на тело — стрижка и чистка ногтей. Так же и на следующей странице прическа Эммы — безусловно гладкие «бандо», пробор, шиньон — подразумевает сложную работу над шевелюрой.) Кроме того, сенсорная тематика трижды проявляется и в ходе завтрака, которым Эмма угощает Шарля после перевязки папаши Руо:

Так как в зале было *прохладно*, за *едой* она *дрожала*, приоткрывая пухлые губы, которые она обычно *покусывала* в минуты молчания (I, 2, р. 17).

В этой фразе синтаксически связаны между собой телесная реакция на прохладу (*дрожать*), акт еды, легкое и частое кусание губ (*покусывать*) — повышена роль оральности, в конечном счете попадающей в тот же регистр автореференциальности, что и сосание пальцев. Флобер конструирует тело Эммы, тесно связывая между собой видимые «формы» («пухлые губы») с сенсорно-моторными действиями; в одной лишь только что процитированной фразе они дают целую гамму — от общей реакции термической гиперэстезии, нетерпимости к окружающей «среде» (в данном случае — к холоду, при следующей встрече — к жаре), до локально-губного жеста, которым тело прикасается само к себе, стремясь ослабить или же обострить собственное ощущение. Напомним, что сцена первого знакомства заканчивается другим *контактом*: грудь Шарля прикасается к спине Эммы, которая, «согнувшись под ним», подбирала с пола его хлыст...

Во время летнего визита Шарля та же техника подачи сенсорных мотивов, проходя через посторонний взгляд, подхватывает и оральную тематику; на сей раз упоминается *язык*, просовывающийся между *зубов* (которые в предыдущей сцене не упоминались), — это и есть эпизод с «рюмкой кюрасо». Эмма наполнила рюмку лекарства, а в свою плеснула лишь «чуть-чуть»:

Так как там было почти пусто, то, чтобы выпить, она откинулась назад; и, запрокинув голову, вытянув губы, напрягши шею, она смеялась, *оттого что ничего не чувствует*, а в это время *кончиком языка, просунутым между тонких зубов*, лизала донышко рюмки (I, 3, р. 23).

Этот тщательно детализированный жест, без сомнения, развертывает

в воображении «чувственную» натуру, которую роман приписывает Эмме; пустота рюмки тоже наверняка имеет символическую значимость — это первый в ряду пустых предметов (или людей), от которых Эмма не получает тех ощущений, которые готово было переживать все ее тело; остается одно лишь соприкосновение языка с зубами и с неподвижным доньшком рюмки; это «описание» заставляет ощутить желание, которое бесчувственно-материальным препятствием (доньшком рюмки) сводится к пустой видимости, так что желающий субъект воспринимает лишь самого себя (язык, просунутый между зубов).

Как мы видим, необходимо рассмотреть *перцептивные ряды*, которые воображает Флобер; нужно разглядеть, где они начинаются, как разворачиваются и особенно как заканчиваются. Тот ряд, что мы наблюдали выше, в итоге буквально утыкается в «дно рюмки». В коротком пассаже, рассмотренном в начале этой статьи, ощущения Шарля завершались «криком курицы». В следующей фразе, где Эмма показана освежающей себе щеки, ее жест (и сама фраза) заканчивается соприкосновением с «тяжелой каминной решеткой». Как будто в этих нескольких примерах материальный мир, массивный, равнодушный, абсолютно внешний, спокойно-неподвижный, неизбежно образует последнюю инстанцию, с которой соприкасается чувствующий человек.

Ладонь освежает щеку — а потом эта ладонь [la main] охлаждается прикосновением к «железной шишке [la poignée]: перцептивный ряд содержит в себе два следующих друг за другом соприкосновения, но важно не только чередование контактов, к которым стремится рука, — сначала с собственным телом (щеками), а затем с металлической массой, — но и последовательное убывание температуры, переход от тепла к холоду. Перцептивный ряд отправляется от нестерпимой жары и направлен к желанной свежести. И здесь речь не только о «чувствительности» Эммы, заставляющей ее чрезмерно страдать от любых атмосферных изменений, вызывающей разнообразные недуги и нередко внушающей желание вырваться из нынешних условий жизни. Тепловые оппозиции, от жара до холода, образуют одну из главных осей, по которым распределяются перцептивные ряды. Они тем более важны, что предполагают, с одной стороны, некоторые *декорации* (внешние — в зависимости от смены сезонов; внутренние — в зависимости от температуры в комнатах, от огня в камине), а с другой стороны, целый ряд *символических значений*, связанных с любовной риторикой. Температурная ось — это, так сказать, геометрическое место: летние и зимние дни образуют фон всех «реальных» пейзажей; на уровне тела стеснение дыхания и дрожь показывают, как

переживается эта реальность, в которой есть и доля воображаемого; наконец, жар и холод обладают эмблематической значимостью, которую Флобер великолепно умеет обыгрывать, то принимая ее сам вполне всерьез, то пользуясь ею в качестве пародийной цитаты.

В планах-«сценариях» к роману Флобер расставлял указания, фиксирующие тепловую доминанту. Для смены психологических состояний героини в Тосте он составил целый список, где холод — единственный термин, не связанный напрямую с моральными чувствами:

скука
 грезы и *холод*
 сожаления
 зависть
 болезненное состояние¹.

В другом сценарии вводится мотив сожжения свадебного букета, которым в окончательном тексте заканчивается первая часть романа. И Флобер не забывает отметить в начале планируемого фрагмента «зиму», тем самым маркируя символический контраст:

Тост — шарманки — зима [...] случайно находит свой свадебный букет и сжигает его — смотрит, как он горит — *огонь вспыхивает*, это в конец².

В первоначальных планах эпизод бала в замке Вобьессар должен был включать в себя рассказ об утреннем возвращении домой в холодную осеннюю погоду³. В окончательной редакции Флобер еще более подчеркивает в ряду тепловых ощущений этот контрапункт горячего и холодного, сменяющих друг друга по нисходящей линии, так что конечная победа остается за холодом:

1. Войдя, Эмма почувствовала, как ее окутал *теплый воздух*, смешанный с благоуханием цветов и дорогого белья, с запахами мясных блюд и ароматом трюфелей [...].
2. Подали ледяное шампанское. Эмма вся вздрогнула, почувствовав *этот холод у себя во рту*.
3. Воздух в бальной зале стал спертый; лампы горели более бледным светом. Гости перетекали в бильярдную. Один из слуг встал на стул и разбил два оконных стекла [...].
4. Эмма *набросила на плечи шаль*, открыла окно и облокотилась на него. Ночь была темная. Падали редкие капли дождя. Она вдохнула влажный

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary, nouvelle version précédée des scénarios inédits*, éd. Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Corti, 1949, p. 124.

² *Ibid.*, p. 51.

³ «Наутро возвращается в дом мужа — молчание — осенний холод», *ibid.*, p. 24.

ветер, освежавший ей веки [...]. Но она дрожала от холода. Она разделась и забилась под одеяло, рядом со спящим Шарлем (I, 8, р. 49—55).

Вернувшись домой и сидя на кухне, которую пришлось протапливать, Шарль курит одну из найденных на дороге сигар:

5. Он отложил сигару и сбегал выпить *стакан холодной воды* (I, 8, р. 57).

В дальнейшем Шарль все время ассоциируется с образами холодных жидкостей.

Та же нисходящая линия температуры — в главе, рассказывающей о том, как супруги приезжают в Ионвиль и поселяются там. Первый жест Эммы, только что вошедшей в трактир «Золотой лев», — приблизиться к огню. И этот огонь иронически оказывается лейтмотивом, аккомпанирующим образ заурядного Леона; разбивка на абзацы создает здесь между ними не столько противопоставление, сколько метонимическую смежность:

Войдя в кухню, госпожа Бовари приблизилась к камину. Кончиками двух пальцев она взялась за подол платья на уровне колен и, приподняв его до лодыжек, протянула к огню, через вертел с мясом, ногу в черной ботинке. Огонь освещал ее всю, пронизывал своим резким светом ткань платья, проникал в ровные поры ее белой кожи и даже сквозь веки ее глаз, которыми она время от времени моргала. При дуновении ветра, врывавшегося сквозь приоткрытую дверь, по ней прокатывалась волна красного цвета.

Стоя по другую сторону камина, ее молча разглядывал молодой человек с белокурыми волосами (II, 2, р. 81—82).

Не будем разбирать перцептивные ряды, содержащиеся в этом «описании»: соприкосновение пальцев с тканью, согревающиеся ноги, странная близость ботинки с мясом на вертеле, спящий огонь... В дальнейшем развитии главы мы услышим, как Омэ говорит о преобладающих в Ионвиле «холодных гуморах», разглагольствует о благоприятном климате здешних мест, защищенных «от северных ветров», а летом наслаждающихся «теплом [...] *ровно в меру*» (II, 2, р. 83). Теплые, но не горячие слова о тепле, похвала золотой середине в области температур, оформленная с помощью объективно-цифровых измерений; тепло ни на миг не ощущается Эммой в индивидуальности ее восприятия, о нем лишь *говорит* Омэ в общих терминах путаного псевдонаучного периода об умеренных колебаниях местного климата на протяжении года: «Это тепло, как я уже сказал...» Тематика тепловых оппозиций перешла в претенциозные речи фармацевта о благотворном действии *circumfusa*¹. Реп-

¹ [Окружающей среды (*лат.*).]

лики Эммы и Леона, перебирающих общие места относительно путешествий, прогулок, чувств и литературы, сплетаются с декларациями Омэ, и в ходе беседы Эмма случайно высказывает метафорически (в применении к литературным персонажам) убеждение прямо противоположное тому, что говорит Омэ: «Ненавижу заурядных героев и умеренные чувства, которые встречаются в природе» (II, 2, р. 86). Но вот, покинув возвышенный уровень дискурса, приходится спуститься назад к «чувственной реальности», фигуральное изображение которой у Флобера заканчивается на самом низком градусе нисходящей линии температур. Героиня в первый раз, в наступившей темноте, входит в свое новое жилище: «Уже в прихожей Эмма почувствовала, как на плечи ей, словно мокрое белье, навалился *холод штукатурки*» (II, 2, р. 87).

Следуя намеченной таким образом линии, Флобер изображает любовь Эммы к Леону на фоне холода — Эмма в одиночку вынуждена разжигать пламя, увлекая в него образ бесцветного юноши.

В холодную погоду происходит прогулка к строящейся льнопрядильной фабрике. Идет снег, потом выпадает иней. Присутствие Шарля вызывает у Эммы отчаяние; напротив, Леон предстает в более привлекательном виде: «Холод, прибавляя ему бледности, словно окрашивал его лицо каким-то более нежным томлением» (II, 5, р. 104). Нельзя лучше выразить, что Леон воплощает в глазах Эммы тот идеал «поэтической» бледности, который отвратителен самому Флоберу. Вспомним его издевку: «Эмма ощутила внутреннее удовлетворение, сразу оказавшись рядом с этим изысканным идеалом бледности...» (I, 6, р. 40); или же, в связи с хлорозом, который она искусственно вызывала у себя в Госте: «Она бледнела и страдала сердцебиением» (I, 9, р. 69). Но вечером после прогулки воспоминание о бледном лице Леона внезапно воспламеняет в Эмме любовь:

Глядя из постели на *ярко горящее пламя*, она вновь видела, как на прогулке перед нею стоит Леон, опираясь одной рукой на гибкую тросточку, а другой держа за руку Аталию, которая спокойно сосет ледышку [...]. И, выпятив губы словно для поцелуя, она твердила: «Да, прелестный, прелестный!.. Неужто он не влюблен? — спрашивала она себя. — Но в кого же?.. Так ведь в меня!»

Перед нею разом предстали все доказательства, сердце ее подпрыгнуло. От пламени камина на потолке дрожало радостное сияние; она повернулась на спину, вытягивая руки (II, 5, р. 105).

Огонь сопутствует здесь одинокому восторгу Эммы, имитирующей любовные жесты. Душевная работа дублируется телесными порывами.

Но сам отсутствующий персонаж, на которого проецируется вся эта любовная «работа», абсолютно незначителен, и Флобер замечательно умеет сказать нам об этом. Ассоциация Леона с дочкой Омэ (названной по имени литературной героини), которая сосет ледышку, через цепь смежных признаков открывает нам ту реальность, в которую включен этот клерк нотариуса, в то время как Эмма буквально «видит в нем один огонь»¹.

«Вытесняемая» любовь Эммы к Леону описывается так, чтобы всячески дать читателю почувствовать ее телесную несбыточность: здесь и обмен подарками, и компенсация, которую Эмма ищет, делая покупки, и ее «приступы», и фетишизм перчатки у Леона (в первоначальной версии романа). Одно из средств, применяемых Флобером, — вытеснение тепловых проявлений любви в *метафорический* регистр, тогда как «реальное» тепло забирают себе плоская фигура Шарля и многочисленные вещи, окружающие его и живущие одной жизнью с ним:

Когда Шарль возвращался домой, то его туфли ждали его, согреваясь у каминной золы... (II, 5, р. 109).

А для Леона такая узурпация теплоты Шарлем как раз является знаком недоступности Эммы:

И когда Леон видел, как после обеда он сидит у *очага*, сложив руки на животе, а ноги поставив на каминную решетку, с *румяными* от сытости щеками и влажными от блаженства глазами, как на ковре рядом с ним возится ребенок, а эта женщина с тонкой талией, перегибаясь через спинку кресла, целует его в лоб, —

— Что за глупость! — говорил он себе. — Ну как мне до нее добраться? (II, 5, р. 109).

Еще показательнее, что непроницательность аббата Бурнизьена в тот день, когда дул «теплый ветер» и Эмма попыталась ему довериться, состоит помимо прочего в том плоско-буквальном смысле, в каком он говорит о тепле и огне. Когда Эмма признается ему: «Я страдаю», — в ответ он способен лишь обвинить во всем весеннюю погоду: «Ну так я тоже! — отвечал священник. — Это, должно быть, *первые жаркие дни* вас так сильно размаривают?» (II, 6, р. 115). Или же, когда Эмма, готовая исповедаться, упоминает о печальной участи женщин, «у которых есть хлеб, но нет...», Бурнизьен перебивает ее, не дождавшись главного слова (многозначно выражает всю смутность ожиданий Эммы), — он начинает толковать «*об огне, чтобы обогреться зимой*» и продолжает в том же грубо-

¹ [N'y voir que du feu — фразеологизм, означающий «принимать за чистую монету», «не понимать подоплеки».]

материальном регистре: «Лично мне кажется, что если ты *согрет* и сыт...» (II, 6, р. 116). Вернувшись домой, Эмма обнаруживает, что камин в ее комнате потух (II, 6, р. 186).

Чтобы охарактеризовать чувства Эммы, когда она пытается жить добродетельной страдальцей, уже сам автор использует тепловую метафору. Холод ощущается даже не Эммой¹, а свидетелями ее преобразования:

Она ходила такая унылая и тихая, одновременно и нежная и замкнутая, что окружающих рядом с нею словно охватывало какое-то *ледяное оцепенение*, подобно тому как в церкви *вздрагиваешь* от аромата цветов, смешанного с *холодом* мрамора (II, 5, р. 110).

С помощью авторской метафоры Флобер выражает и чувства Эммы после отъезда Леона. Эта распространенная метафора — «возможно, самая длинная и трудоемкая из высказанных на французском языке»² — хоть и является, по признанию самого автора, «уловкой», служащей «для перехода»³, но не заслуживает презрительных замечаний, которыми сопровождали ее столь многие комментаторы; в ней разворачивается постепенное убывание тепла, сводящегося в конце концов к одним лишь данным восприятия Эммы, тогда как поначалу оно составляло придуманный и предложенный рассказчиком аналог «воспоминаний о Леоне» в ее тоскующей душе:

...они горели там сильнее, чем *костер*, оставленный путниками в снегу среди русской степи [...].

Но потом *пламя стало угасать* [...]. А поскольку по-прежнему дул ураганный ветер, страсть еще не перегорела дотла, никто не приходил на помощь и нигде не появлялось солнце, то со всех сторон настала полная тьма, и она оказалась затеряна в *ужасном, пронизывающем холоде* (II, 7, р. 127—128).

Появившись впервые рядом с пылающим камином в «Золотом льве», Леон в сознании Эммы исчезает как угасающий костер.

¹ Несколько иначе обстояло дело в Госте, где холод был предметом мысли и тематизации самой Эммы. Об этом нам говорит следующая фраза, одновременно давая прекрасный пример «несобственно прямой речи»: «А ее жизнь была холодна, словно чердак с окошком на север, и скука в темноте бесшумным пауком ткала свою паутину во всех углах ее сердца» (I, 7, р. 46).

² Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 211.

³ Письмо Луизе Коле, 11—12 июня 1853 г. [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи*, т. 1, М., Худож. лит., 1984, с. 280.]

А когда он появляется в романе вновь, то опять-таки с совершенно очевидной тепловой аурой. В антракте во время представления «Лючии ди Ламмермур» атмосфера становится «более душевной» (II, 15, р. 232). Эмма, вздумав было выйти, снова опускается «в кресло, трепеща от удущья». Шарль, по-прежнему сопровождаемый лейтмотивами холодной воды и пустоты, отправляется в буфет за стаканом оршада; по пути он проливает три четверти этой «холодной жидкости» «прямо на плечи какой-то руанской даме». Он-то и встречает Леона и приводит его в ложу. «Он стоял за ее креслом [...], и время от времени она чувствовала дрожь от *теплого дыхания* у него из ноздрей, доходившего ей до волос» (II, 15, р. 233). Леон предлагает уйти со спектакля и «пойти поесть *мороженого*» (II, 15, р. 233). Он находит и убедительный довод: «Здесь *так жарко...*» Эмма кивает: «Да, *мне душно*, идемте» (II, 15, р. 234). На сей раз тепловой регистр отношений Леона и Эммы проявляется уже не в метафорических комментариях автора, а в переживаниях и репликах, приписываемых непосредственно персонажам...

Оппозиция тепло/холод и неизбежное погружение в холод обретают всю свою значимость в третьей части романа. На это указывают уже авторские планы: «Жаркая атмосфера, насыщенная запахами пота и кушаний, яркий огонь в очаге [...] пылание любовных наслаждений»¹. По крайней мере в двух вариантах плана этот абзац заканчивается словами: «...на обратном пути в гондоле она вся в холодном поту»². В окончательной версии Флобер несколько смягчает и рассеивает эти следы чувственного жара: комната в гостинице «Булонь», где происходят любовные свидания по четвергам, всего лишь «теплая». Солнечное сияние проявляется только в виде отблеска: «Палки для занавесей заканчивались стрелками, медные пряжки на шторах и массивные шишки каминной решетки внезапно начинали блестеть при появлении солнца» (III, 5, р. 270). Теплота обуржуазивается: «Они завтракали у камина» (III, 5, р. 270). Более интенсивное, почти подавляющее чувство тепла Эмма переживает в конце дня у парикмахера:

В тесной, слишком низкой комнате было жарко, среди париков и помад гудела печь. От запаха горячих щипцов и от жирных рук, занимавшихся ее головой, она быстро впадала в оцепенение и начинала дремать под парикмахерской накидкой (III, 5, р. 272).

Ощущения холода возникают только в сценах возвращения домой;

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary, nouvelle version...* p. 18.

² *Ibid.*, p. 14 et 18.

эта ассоциация холода с концом пути великолепно обозначает собой нисходящее *направление* теплового процесса: все *идет* к холоду. Таков эпизод, где Эмма в темноте возвращается с Леоном на лодке и лодочник рассказывает о каком-то пикнике, заводилой которого был Родольф.

Она вздрогнула.

— Тебе нехорошо? — спросил, придвинувшись к ней, Леон.

— О нет, ничего. Это, наверно, от ночной прохлады (III, 3, р. 263).

В конце рассказа о ее возвращении в Ионвиль на дилижансе, которым правит кучер с подходящей фамилией Ивер¹, холод еще отчетливее подчеркивается как невыносимое физическое ощущение, тесно связанное с душевным состоянием:

Опьяненная своей печалью, Эмма дрожала под одеждой и чувствовала, *как у нее все больше зябнут ноги*, а на сердце тяжесть (III, 5, р. 273).

В других местах дело не ограничивается убыванием тепла, но добавляется еще и контраст между кинестезическим самовосприятием героини и окружающим ее безмятежным бытом (одним из первых примеров этого контраста в романе являлось взаимоналожение биения артерий и крика курицы). Такова сцена ужина Эммы в Руане, после средопостного бала:

Все сели за стол. Она не ела: лоб у нее *пылал*, веки щипало, а кожа ощущала *ледяной холод* (III, 6, р. 297)².

Совершающийся в этой фразе резкий перепад от огня к холоду при нисходящем движении от «лба» к «коже» фактически изображает собой одновременность двух противоположных восприятий. В сенсорном ряду за этим следует группа, где внутренние и внешние (обонятельные) ощущения смешиваются до грани обморока, до предела, за которым исчезает самосознание:

Она чувствовала, как в голове у нее отдаются колебания пола в бальной зале, дрожащего от ритмичной пульсации тысячи пляшущих ног. Потом ее оглушил запах пунша и сигарный дым. Ей стало дурно; ее отнесли ближе к окну (III, 6, р. 297—298).

Эмма всю ночь проплясала «под дикий звук тромбонов» (III, 6, р. 297). Остаточное кинестезическое чувство заставляет ее по-прежнему

¹ [Hivert звучит как hiver, «зима».]

² В «первоначальной версии» читаем: «...и холод по всей коже, как будто ее окунули в ледяную ванну» (*op. cit.*, р. 569).

ощущать пол в бальной зале и его пульсацию у себя в голове. В этой любопытной вариации на тему «внутреннего биения» в сознание героини вторгается вульгарная материальность *вещей*, вытесняющая собственную жизнь индивида; «ритмичная пульсация» — это жалкий остаток ночи, проведенной в развлечениях; и этот внутренний шум на какое-то время вытесняет из мыслей Эммы денежные тревоги и отвращение, которое теперь внушает ей Леон. В состоянии такого упадка и изнеможения Эмма даже не чувствует больше биения своих артерий. Лишенная собственного тела, она буквально брошена под «тысячу ног» пляшущей толпы. В первоначальной версии романа Эмму оглушал запах не «пунша», а «*пылающего спирта*»¹, смешанный с «сигарным дымом». Здесь перед нами не только очередная тепловая оппозиция между *жаром* пламени или же пунша и (подразумеваемой) *прохладой* открытого окна. Запахи образуют еще и аналог пульсации бального пола — все это чьи-то эманации, остатки, следы. От удовольствия или же от связанных с ним субстанций (в этом отношении эмблематическую роль играет на всем протяжении романа сигара) остаются лишь призрачные *следы*, хотя и достаточно тяжело-материальные, чтобы вызвать у героини внезапную дурноту. Короткий обморок Эммы обозначен фразой, в которой она становится объектом для какого-то анонимного субъекта («*ее отнесли*»), тогда как еще незадолго до того она находилась в положении воспринимающего субъекта («*она чувствовала*»).

Пауза, обозначенная новым абзацем, может быть понята как возвращение Эммы в сознание, возобновление ею актов восприятия. Безличное описание пейзажа предстает как зрелище, регистрируемое без всяких усилий оцепенелым взглядом, беззащитным перед очевидностями внешнего мира:

Начинало светать, и на бледном небе, над церковью святой Екатерины, ширилось большое пурпурное пятно. Синеватая река трепетала от ветра; на мостах не было ни души; фонари угасали (III, 6, р. 298).

Предоставленные своему бесстрастному существованию, вещи упоминаются с помощью множественных стилистических приемов, которые все замечательно способствуют впечатлению замедленности; тут и инхоятивная формула, и возвратные глаголы, и непереходные глаголы, и имперфект — все это средства *развернуть* перед взглядом действия, совершаемые предметами внешнего мира как бы каждым по отдельности («светать», «ширяться», «поддрагивать», «угасать»). Но эти возвратные гла-

¹ *Ibid.*, р. 569.

голы, обозначающие материальную реальность, предоставленную ее собственным законам, захватывают также и Эмму. Первым из них был глагол *s'évanouir* [*elle s'évanouissait* — «ей стало дурно»]. Трудно лучше показать, что Эмма на какой-то неопределенно длительный момент соскользнула в область вещественного существования. И из этого состояния она выбирается опять-таки через посредство возвратного глагола:

Однако она *пришла в себя* [*se ranima*] и стала думать о Берте, которая спит дома, в комнате прислуги. Но тут мимо проехала повозка, груженная длинными стальными полосами, гремя вдоль стен домов оглушительным дребезжанием металла (III, 6, p. 298).

На сей раз обыгрывается эффект контраста между смутными мыслями Эммы о дочери и проезжающей мимо грубо-бессмысленной повозкой, которая — как на то указывает союз «но» — стирает эти мысли: опять победа внешнего мира. Снова что-то *проезжает мимо*, как течет мимо река; снова непроницаемость материи; снова слуховое восприятие агрессивно заполняет собой все поле сознания. В первом из наших примеров через крик курицы перед читателем мысленно распахивался весь горизонт деревенской жизни; теперь же эта первая утренняя повозка своим «оглушительным дребезжанием металла» обозначает тяжеловесность промышленного века, которая накладывается на регулярную повторяемость природного мира. (Заметим, что слова *frissonner* [трепетать], *vibrations* [колебания, дребезжание], которые в данном случае относятся к вещам, на протяжении романа много раз употреблялись в применении к телу и нервам Эммы. Вспомним, как она приходит в себя в лесу после любви: ей слышится «неясный протяжный крик», который смешивается «словно музыка с последними *колебаниями* ее взволнованных нервов» (II, 9, p. 166). Похоже, что колебание во флюберовском мире — это такой асимптотический предел, где стремятся сойтись воедино явления материального мира и чувственных ощущений человека.)

В только что рассмотренном нами примере внутренние сенсорные происшествия (жара, холод, оглушенность, дурнота) и вскользь мелькнувший образ спящей девочки сразу же, без перехода, уступают место очевидно-несомненному присутствию мира, где все идет своим чередом, по закону другой временной длительности, не связанной с субъективностью героини, которую он пронизывает и затапливает. Такую констатацию подтверждают и множество других эпизодов романа: кинестезическое переживание, порой сильное до пароксизма, возникает где-то на периферии — а через миг снова берет верх бессмысленное присутствие

мира. На этой грани сознание персонажа, доходящего до пределов своей собственной истории, вот-вот опрокинется в мир, где нет никакой истории, — в сочетания материи, в ее безразличие к жизни и смерти, в безграничную инертность всего *существующего*. На крайнем своем пределе кинестезическое переживание (биение артерий, стеснение в груди, жар в голове) знаменует последнюю защиту, последнюю точку опоры, за которой победно вторгается *ничего не значащая* случайность внешнего мира (его значение образуется лишь негативно, через поражение столкнувшегося с нею сознания).

Такое небытие смысла, обретаемое индивидом после крайне интенсивного внутреннего восприятия и становящееся как бы смыслом небытия, в романе Флобера воплощено в особой фигуре — Слепом. Это мерзкое лицо беспредельной реальности, вторгающейся в тот миг, когда телесное волнение достигает крайних пределов. Исключительная роль этого персонажа в том, что его образ (с мощной функцией дурного предзнаменования) *накладывается* на рассказ о любовных свиданиях Эммы в Руане: он возникает на обратном пути, в вечерних сумерках, между чувством ослепления, которое испытывает Эмма, глядя в последний раз на «светлую дымку» (III, 5, р. 273) удаляющегося города, и окончанием поездки, когда она дрожит и чувствует, «как у нее все больше зябнут ноги, а на сердце тяжесть» (III, 5, р. 273). Тем самым он явным образом включается в ряд последовательного убывания тепла. А при своем театральном появлении, совпадающем с агонией Эммы, он еще более подчеркнуто представлен как голос извне — последнее восприятие, последний чувственный контакт человека, чье самовосприятие угасает.

Чтобы изображать (с высшей точки зрения наблюдателя-художника) то, что для сознания героини возникает на самом пределе непредставимого, лицо Слепого само может быть только *обезобразенным*: «...на месте век у него виднелись зияющие окровавленные орбиты. Плоть отставала от них красными клочьями»¹ (III, 5, р. 272).

В ряду различных дальних или близких криков² — который начинается с крика курицы в Берто и заканчивается «повторяющимся петушиным криком» (III, 10, р. 344) во время похорон Эммы, — Слепой образу-

¹ В первых сценариях нищий был безногим. См.: C. Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary*, Corti, 1966, p. 201.

² См.: J.-B. Pontalis, «La maladie de Flaubert», *Après Freud*, Gallimard, 1968, p. 290—291.

ет одно из важнейших звеньев. Возможно даже, что именно он подразумевается в эпизоде, когда Эмма, после любовного соития с Родольфом, слышит «где-то вдали за лесом, на холмах, долгий невнятный крик, чей-то *тягучий* голос...»¹ (II, 9, р. 165). Во всяком случае, когда Слепой цепляется за дилижанс, его голос имеет сходное звучание: «Его голос, поначалу слабый и писклявый, становился пронзительным. Он *тянулся* в темноте, словно смутный жалобный стон какого-то невнятного отчаяния [...] он звучал как бы *издалека*, и это будоражило Эмму» (III, 5, р. 273). Получив удар кнутом от кучера Ивера, Слепой с воплем падает в грязь. В другой раз, когда Ивер просит его «представить комедию», он испускает «какой-то глухой вопль», вызывающий у Эммы «отвращение» и побуждающий отдать ему — жест необыкновенно символический — «все, что у нее было», «монету в пять франков» (III, 7, р. 306). Он не просто вопит сам — он еще и вызывает крик у других, по крайней мере у Эммы:

Иногда он с непокрытой головой внезапно появлялся у Эммы из-за спины. Она отшатывалась с криком (III, 5, р. 273).

Этот крик при виде лица, уже отмеченного смертью, не отличается от того крика, который испускает Шарль, когда, после грез у изголовья мертвой Эммы, приподнимает ее покрывало:

Его охватило страшное любопытство: медленно, кончиками пальцев он, весь дрожа, приподнял покрывало. Но тут же испустил крик ужаса, разбудив обоих спящих (III, 9, р. 340).

Но прежде всего крик Слепого, «показывающего комедию», повторяет сама Эмма на смертном одре, испуская «глухой вопль» (III, 8, р. 323, слова точно те же самые); теперь ее очередь «ужасно *кричать*» (III, 8, р. 326) и в конце концов *хохотать*, слыша песенку Слепого и «словно видя перед собой отвратительное лицо нищего» (III, 8, р. 332).

Действительно, эта агония словно собирает в последний мрачный букет различные явления кинестезии — самоощущения тела, переживающего собственную гибель под действием яда (притом одновременно сцена показывается и извне, глазами тех, кто видит сменяющие одна другую фазы разрушения и ускоряет их своей неумелостью).

Есть ли нужда перечислять все элементы перцептивного ряда, который начинается «едким вкусом во рту», ощущаемым Эммой после короткого сна? Подчеркнем особенно тот факт, что в этом рассказе все начина-

¹ Это сопоставление предложено Л. Боппом: Léon Bopp, *Commentaire de Madame Bovary*, Neuchâtel—Paris, 1951, p. 252.

ется с момента прислушивания к себе: «Она с любопытством *вслушивалась в себя*, пытаясь понять, не больно ли ей» (III, 8, р. 322). (Это распростертое тело, прислушивающееся к тому, что должно произойти в его таинственно-органической судьбе, — первое в ряду чутко-внимательных «лежачих тел», вновь и вновь изображаемых современной литературой вплоть до Самюэля Беккета.) Дальше следуют «чернильный вкус», удушье, жажда, рвота, «ледяной холод», поднимающийся «от ног к самому сердцу»; и хотя в какой-то момент «все звуки на земле» исчезают, перекрытые «прерывистыми стонами этого бедного сердца, тихими и неразличимыми, словно финальный отзвук удаляющейся симфонии» (III, 8, р. 324), но все же последний звук достигнет-таки сознания Эммы, и этот звук — песенка Слепого:

Внезапно на тротуаре слышались шаги грубых деревянных башмаков и стук палки; и зазвучал голос — хриплый голос, который напевал:

Бывает, жарким летним днем
Девчонка о любви мечтает... (III, 8, р. 324).

В этот самый момент в теле Эммы *тепло* окончательно уступает место холоду. Тепло, жара теперь не больше чем *слово* в охальной песенке, сводящей к пошлым клише те самые влечения плоти, последствия которых довели Эмму до смерти. Очевидна ирония этого приема: в низменный регистр, в нелепую, фрагментарно цитируемую песенку, которую Флобер нашел у Ретифа, переносится определяющая сила всей судьбы Эммы, сила, которой отмечены высшие моменты ее чувственности. «И всюду там были птичье пение, солнечный свет и зеленая листва» (III, 5, р. 273). Уже отмечалось, что это вкратце как раз декорации верховой прогулки Эммы с Родольфом по лесу¹. Тем, что тепло дистанцировано и принадлежит теперь, в порядке «геральдической конструкции», лишь тексту в тексте, рассказу в рассказе, который своими восьмисложными стихами² и лексикой являет собой *упрощенное* представление о любви, — этим с душераздирающей резкостью знаменуется торжество в основном повествовании противоположного начала, холода. Строфа песенки, говорящая о жнице (или подбиральщице колосьев), а заодно и вводящая мрачно-двусмысленный мотив *косы*, звучит гротескным отзвуком, сводя к смешной картинке некоторые из ситуаций, пережитых Эммой на протяжении ее истории:

¹ *Ibid.*, р. 417—418.

² [Восьмисложный стих во французской поэзии — традиционный размер «легкой», эротической или сатирической лирики.]

В песенке поется:

Чтобы быстрее подобрать
Колосья, снятые косою,
Идет Нанетта, наклонясь
Над изобильной бороздою.

Вспоминается первый визит Шарля в Берто, когда Эмма, опередив его, подобрала хлыст, «завалившийся между мешками и стеной»:

...она наклонилась над мешками с зерном. Шарль галантно бросился туда же и, вытянув руку тем же движением, почувствовал, как коснулся грудью спины согнувшейся под ним девушки (I, 2, p. 17).

Заметим кратко, что при агонии Эммы в текст возвращается с обратным смыслом и ряд деталей, которые впервые появлялись в начале романа, в сцене приезда Шарля в Берто летним днем. В тот раз Шарль обратил внимание на «капельки пота» (I, 3, p. 23) на плечах Эммы. А вот она умирает от яда: «По ее синеватому лицу стекали капельки пота» (III, 8, p. 323). Мы помним, как она «кончиком языка, просунутым между тонких зубов, лизала донышко рюмки» (I, 3, p. 23). А когда приближается ее последний миг, читаем: «Язык весь вывалился у нее из рта» (III, 8, p. 332)¹. Все эти мельчайшие обстоятельства вошли в рассказ о «жарком летнем дне».

Более того, в сцене, когда другим летним днем, на глазах у Родольфа, после кровопускания его работнику и обморока, случившегося с Жюстеном, Эмма подставляла под стол тазик, ее поза была точно такой же, как и легкомысленно-эротическая поза песенной героини:

В момент, когда она *нагнулась*, платье ее (то было летнее платье с четырьмя воланами, желтого цвета, с приспущенной талией и длинным подолом) расправилось колоколом на плиточном полу; и в то время как Эмма, склонившись, слегка шаталась и балансировала расставив руки, взбившееся платье то там, то тут опадало, следуя изгибам ее талии (II, 7, p. 132).

Сходство двух текстов поразительно и позволяет оценить весь образный сдвиг, когда мотив женщины-нагнувшейся-летним-днем превращается во фрагмент рассказа, заключенного в куплетах поэтического *легкого жанра*; эффект пересмеивания еще отчетливее в двух последних стихах:

¹ В странном сновидении Флобера ночью с 2 на 3 марта 1856 года (опубликовано Женевьевой Боллем: *Mercur de France*, janvier 1964) его в большой кровати преследует «безобразная старуха»: «Она высунула непомерно длинный язык [...] этот язык извивался словно змея, он был зеленый и весь покрытый чешуйками».

Настолько ветер разрезвился,
Что так подол ее и взвился.

Метафорическому «пуанту» игривой песенки соответствует — в том же простом прошедшем глагольном времени, выражающем точечно-необратимое событие, и в форме обратного движения в пространстве — пароксизм, которым заканчивается жизнь тела Эммы: «Конвульсивный припадок *опрокинул* ее на матрас». Этот финальный параллелизм двух взаимоналоженных рассказов обостряет их контраст. *Законченность* любовного опыта героини впечатляюще выражена этими обрывками «песенки», где все *редуцировано* до взвившегося подола; зато этот образчик «легкой поэзии» получает все свое значение а *contrario*, поскольку поется персонажем, чей голос при каждом появлении тянется и длится, превращаясь в бесконечный вопль, и чье лицо на сей раз возникает «среди вечного мрака» (III, 8, р. 333). Слепой — это темная трансцендентность, выходящая за пределы жизни индивида как такового; его можно услышать и заметить (в конечном счете галлюцинаторно) лишь в тот миг, когда индивид растерянно, ничего уже не воспринимая в своем изможденном теле, последним усилием восприятия улавливает ту вещественность, что наступит после него, когда его зрению является уже поглощающая его волна. Предсмертный хохот Эммы — «жестокий, неистовый, отчаянный хохот» (III, 8, р. 332) — происходит словно от осознания контраста между жизнью, сжавшейся до этой нелепой песенки, до взвившегося от ветра подола, и вечным существованием вещей, где «неподвижно зияющие зрочки» (III, 8, р. 332) Эммы уже неотличимы от «зияющих орбит» (III, 5, р. 272) Слепого.

Между тем в той же самой сцене присутствует и «реальный» огонь: он сияет в пламени свечей и в камине, куда Бурнизьен бросает «смоченные маслом кусочки ваты» (III, 8, р. 331), ритуально прикоснувшись ими к глазам, ноздрям, губам и кончикам ног умирающей; огонь пожирает последние воспоминания о чувственной жизни; и он же горит в «освященной свечке», на которой Эмма никак не может «сомкнуть пальцы» (III, 8, р. 331), — пламя-символ «небесной славы, которою она должна была скоро окутаться» (III, 8, р. 331). Это обещание дается в форме несобственно прямой речи от имени Бурнизьена и продолжает собой «видения вечного блаженства», о которых, быть может, подумала Эмма при появлении священника в «фиолетовой епитрахили» (III, 8, р. 330). Итак, в то время как *тепло* переместилось в строки «песенки», *пламя* хоть и присутствует реально, но смещается в обрядовый регистр, где оно не

то чтобы является настоящей цитатой, но регулируется предзаданным кодом, ассоциируясь с «глухим бормотанием латинских слогов».

А то, что им, как полагают, символически предвещается, — «небесная слава» — одна лишь предсмертная иллюзия, которую перекрывает финальное видение «вечного мрака», запечатленное лицом и голосом Слепого. Понятно, почему надежда Омэ исцелить Слепого остается пустым прожектом и приходится лишь добиться его «вечного заключения в приют» (III, 11, р. 351). Перед лицом этой фигуры, в которой воплощается и истощается вывернутое наизнанку сакральное, прогрессистско-сциентистский оптимизм аптекаря не имеет иного средства, кроме как уклониться от встреч с нею, воспользовавшись юридической процедурой помещения в приют.

Последняя попытка Эммы попросить помощи у Родольфа происходит во время оттепели. Под ногами у нее размягченная земля, «теплый ветер дул ей в лицо» (III, 8, р. 315). Во время бдения над ее телом идет мелкий дождь; ночью Шарль слышит, как дует «ветер» и поднимаются от реки «влажные запахи» (III, 9, р. 340). Во время похорон дует весенний «прохладный бриз» (III, 10, р. 344). Этот смешанный тепловой климат, когда в атмосфере холод медленно уступает место возвращающемуся теплу, конечно, напоминает о той «оттепели», когда Шарль увидел Эмму в один из первых своих приездов в Берто («она улыбалась [...] теплему воздуху; и слышно было, как капли одна за другой падают на натянутый муар зонтика» — I, 2, р. 18—19). Анализируя образы стекающих и сочащихся капель, Жан-Пьер Ришар прекрасно показал, как в них «смыкаются жизнь и смерть»¹. Эти образы ассоциируются как с порой прорастания, так и с порой гниения, одновременно содержат в себе и то и другое. Обстановка похорон Эммы — весенний день, когда «небосвод» заполняют «всевозможные радостные звуки» (III, 10, р. 344). Разрешение контрастов, структурировавших собой роман на уровне вещей и ощущений, как бы служит сигналом его конца² — и продолжения того коллективного существования в умеренном режиме, чью теорию сформулировал уже в первых своих словах Омэ и чье торжество проявляется в награждении аптекаря «крестом Почетного легиона».

¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, éd. du Seuil, 1954, p. 138—139.

² О проблеме «конца» у Флобера см.: Victor Brombert, «L'Education sentimentale: articulations et polyvalence», *La Production du sens chez Flaubert*, UGE, 10/18, 1975, p. 61—64.

Читая переписку и «автобиографические» тексты Флобера, мы узнаем, как многое взял он из своих собственных переживаний (или желаний, иллюзий, телесных ощущений), чтобы передать Эмме: это и «огненные капли», и биение в голове, и головокружение, и приступы удушья, и стремления к химерическим далям. Известно также, как воображаемые телесные переживания Эммы затем отзывались в нем самом — нервными припадками, вкусом яда во рту. Таков круговорот личного опыта и литературного воображения, который лучше всего поможет сформулировать хиазматическая структура: Флобер изображает в теле Эммы испытанные им самим ощущения; и он испытывает в собственном теле ощущения, изображенные им в субъективно-телесной жизни Эммы.

В сцене, которая непосредственно предшествует последней фазе ее агонии, Эмма хочет увидеть свое лицо: «Она отчетливым голосом *попросила зеркало* и долго склонялась над ним, до тех пока *из глаз у нее не потекли крупные слезы*» (III, 8, р. 331). Флобер писал Луизе Коле (8—9 мая 1852 года): «Если «Бовари» чего-то стоит, уж сердце-то в этой книге будет. Все же, по-моему, царит над жизнью ирония. Отчего, бывало, я, *плача, подходил к зеркалу взглянуть на себя?* Эта способность возвышаться над самим собою — она-то, быть может, источник всякой добродетели»¹. При параллельном чтении переписки и сцены отравления Эммы настойчиво приходит в голову мысль об *отраженном повторении* в ее ощущениях тех чувств, которые сам Флобер, как он упорно твердит, испытывал по отношению к своим персонажам. Сколь часто, например, он подчеркивает отвращение, которое они ему внушают! Он то и дело заявляет: «зловоние среды вызывает у меня тошноту» (16 апреля 1853 года); «от пошлости сюжета меня порой *тошнит*» (12 июля 1853 года). Слово «тошнота», которое лишь однажды появляется в романе, обозначает очередную фазу действия яда: «И ее так внезапно стошнило, что она еле успела выхватить из-под подушки платок» (III, 8, р. 322). А как часто поэмы к рвоте упоминаются Флобером, когда он говорит о муках, причиняемых ему его книгой: «Эта книга [...] так меня мучает (и я бы употребил слово посильнее, найдись оно у меня), что временами я от нее *физически* болен

¹ [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи*, т. 1, с. 178.] При ссылаках на тексты «Переписки» мы обычно указываем дату письма, не отсылая к странице того или иного издания. Для писем, написанных до 1851 года, использовался весьма надежный текст, подготовленный Жаном Брюно (Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973). Для остальных писем мы следовали тексту, изданному Морисом Надо: *Œuvres de Gustave Flaubert*, éd. Rencontre, 1964, 18 vol.

[подчеркнуто Флобером]. Вот уже три недели часто бывает такая дурнота, что едва не теряю сознание. А в другое время — приступы удушья или же тошнота за столом. Все противно» (17—18 октября 1853 года)¹. В романе Эмму тошнит во время долгой болезни после бегства Родольфа: «У нее бывала рвота, в которой Шарлю чудились первые симптомы рака» (II, 13, р. 215). Ее несколько раз рвет и в более драматичный момент, на одре агонии: «В восемь часов вновь началась рвота» (III, 8, р. 322). А от рвотного, некстати прописанного доктором Каниве, «ее тут же начало рвать кровью» (III, 8, р. 326). Любопытная переключка: героиня становится катартическим проводником тех эмоций и позывов ко рвоте, которые испытывал сам писатель, придумывая ее «биографию» и «мир» провинциальной жизни.

Но самая поразительная переключка — там, где яд во рту героини приобретает вкус той жидкости, к которой «человек-перо» Флобер привязан глубокими чарами; 14 августа 1853 года он писал: «Чернила — вот моя природная стихия! Впрочем, темная эта жидкость — превосходная жидкость! Но и опасная! Как глубоко в ней утопаешь и как она влечет!»² Эта *опасность* превращается в *ужасный чернильный вкус*, продолжающий и конкретизирующий собою «едкий вкус», первый признак отравления Эммы. И, словно желая еще больше подчеркнуть этот образ чернил, Флобер вводит в сцену одевания трупа для похорон поразительные подробности:

Потом они наклонились, чтобы надеть ей на голову венки. Голову пришлось приподнять, и тут изо рта у нее, словно при рвоте, хлынул поток *черной жидкости* (III, 9, р. 338).

Героиня, чей любовный пыл питался материалом скверной литературы, постепенно перемещается в окончательный холод смерти, а на устах у нее — та самая жидкость, которой изображалась ее жизнь. Мотив отравления зеркально удвоен: судьба Эммы, сбившейся с пути из-за пагубного чтения, завершается так, словно в ней изобличается также и пагуба письма. Эмма не то чтобы была образом писателя в романе (несмотря на его пресловутые слова «это я») — в ней проявляется смертельная сила той субстанции, которую писатель называл своей «стихией».

Бодлер, с замечательной проницательностью излагая творческие решения Флобера, формулирует и такое: «Мы будем с ледяным спокойстви-

¹ [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде*, т. 1, с. 266, 294, 323.]

² [Там же, с. 301.]

ем излагать страсти и приключения, в которые люди заурядные привносят свой собственный жар...»¹ Тем самым он подхватывает тепловую позицию, которая, как мы видели, столь важна внутри романа. Но Бодлер приписывает ей эстетическую значимость: *ледяное* спокойствие служит залогом «хладнокровия» художника: «Как говорят в школе, мы будем объективными и безличными»².

На первый взгляд эта идея холода, связываемая с устремлениями художника, — банальная метафора. Сохранять холодную голову и горячее сердце — постромантическая версия «парадокса» Дидро. Учтем, однако, что Бодлер здесь отмечает не только разрыв между этими двумя человеческими способностями или же между художником и «людьми заурядными», он говорит нам о таком искусстве, самой задачей которого является холодное изображение вульгарно-жарких излияний.

Собственно, Бодлер верно угадал и интуитивно нащупал ту мысль, которую множество раз на все лады повторял сам Флобер во время работы над «Госпожой Бовари» — для оправдания своего собственного метода и одновременно в попытках помочь слишком склонной к излияниям Луизе Коле:

Надо писать *холоднее*. Остережемся той распаленности, которую называют вдохновением и в которой часто больше нервного волнения, чем мышечной силы. Сейчас, например, я чувствую себя в ударе, лоб горит, фразы так и приходят на ум [...]. Но знаю я эти балы-маскарады воображения, с которых возвращаешься опустошенный, с убитым сердцем, наглядевшись на одну фальшь и наговорив одних глупостей. *Все должно делаться холодно, спокойно*. Когда Лувель решил убить герцога Беррийского, он *выпил графин оршада* и уж не промахнулся³.

Мы помним: стакан оршада — это та самая «холодная жидкость», за которой Шарль отправляется в театральный буфет, чтобы помочь Эмме, трепещущей от удушья! Но больше всего поражает здесь не это совпадение. Настоящее внимание следует обратить на то, что холод ассоциируется, согласно закону убывания тепла, с душевным упадком после «балов-маскарадов воображения» (подобных жалкому руанскому маскараду в романе), а затем находит себе образцовое проявление в продуманном и успешно совершенном убийстве. Таким образом, холод торжествует в двух случаях — либо в неизбежной неудаче самораспаления (тогда это

¹ Charles Baudelaire, «*Madame Bovary par Gustave Flaubert*», *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 80.

² *Ibid.*

³ Луизе Коле, 27—28 февраля 1853 г.

холод разочарования), либо в ударе без промаха. Но в обоих случаях здесь замешана смерть — убийство человека или же чувство «убитого сердца».

Искусство, смерть и холод — «могучий, холодный ветер Парнаса»¹ — эти мысли Флобер собирает воедино в письме к Луизе Коле от 16 сентября 1853 года, разрабатывая метафору восхождения к вершинам:

Разве жизнь художника или, вернее, создание произведения Искусства не напоминает восхождения на высокую гору? Путь трудный [...]. Холодно, вечный ураган, бушующий в высоких сферах, срывает с тебя мимоходом последние клочки одежды. Земля потеряна навсегда, а цель, вероятно, никогда не будет достигнута. Наступает час, когда припоминаешь все свои усилия, с ужасом разглядываешь *ссадины на коже*. Не чувствуешь ничего, кроме неодолимого желания подняться еще выше, покончить с этим, умереть. Иногда, впрочем, налетит порыв небесного вихря и ослепит тебя видом открывающихся безграничных, неоглядных, волшебных горизонтов! На двадцать тысяч футов под собою различаешь людей, олимпийский ветер наполняет твои гигантские легкие, и ты чувствуешь себя колоссом, пьедестал коему — весь мир. Потом опять ложится туман, и ты продолжаешь двигаться на ощупь, вслепую, обламывая ногти о скалы и рыдая в одиночестве. Ну что ж! Умрем среди снегов, погибнем в белом недуге нашего желанья, под рокот потоков Духа, с обращенным к солнцу лицом!²

«Умрем среди снегов» — этой агонии почти в духе Малларме³ все-таки предшествует эфемерное счастье, связанное с чувством расширения тела: человек превращается в «колосса» с «гигантскими легкими». Итак, холод связывается не только с садизмом убийства (Лувель убивает герцога Беррийского), но и с мазохизмом, в котором самопожертвование идет рука об руку с великолепным преображением.

Однако последний миг этого холода — тот, когда взор обращается к солнцу, то есть к источнику жара. К далекому жару солнца. Таким образом, отрыв от жизни и взывания к холоду могут включать в себя не только чистую белизну, но и другой, еще более важный компонент — образ источника высшего света и тепла: «Превыше жизни, превыше счастья есть какая-то *накаленная синева*, бескрайнее, недвижимое и прозрачное небо, и нисходящих с него лучей довольно, чтобы вдохнуть жизнь в целые миры»⁴.

¹ Луизе Коле, 23 декабря 1853 г. [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде*, т. 1, с. 332.]

² [Там же, с. 315.]

³ [Имеется в виду сонет С. Малларме «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...»]

⁴ Луизе Коле, 29 ноября 1853 г.

Этот ясный холод, накаленность эфира — награда тому, кто сумел отстраниться, подняться «превыше себя», «превыше человечества». Но у Флобера тема господства опирается не только на метафору восхождения (в которой путь вверх среди снегов предстает как тяжело-атлетическая, опасная версия неоплатонического *взлета* к умопостижимому Благу); она может выражаться и через противоположный образ — избыточного головного жара, *спускающегося* в глубь тела; если верить Флоберу, это даровал ему «нервный недуг»: «Нервный недуг пошел мне на пользу; он сместил все это в телесную область, и голова моя остыла...»¹ «А тут недовольство, вместо того чтобы остаться внутри черепа, распространялось на все члены тела и сводило их судорогой. Это было *отклонение*»² (курсив Флобера). Это переживалось как «поток слез»³. Можно сказать, что холод художественного призвания — результат телесного *преображения*. И сколь бы ни была велика непосредственная опасность такого смещения (способного привести к бесплодию), разрыв, которым стал в жизни Флобера «нервный недуг», равнозначен смерти первоначального страстного «я» и *рождению* второго «я», одновременно живущего, чувствующего, желающего и отвлеченного от себя, иронично наблюдающего собственную жизнь. Итак, смерть, холод, художественное призвание, рефлексия, ирония и насмешки над всем оказываются тесно взаимосвязанными и взаимозависимыми:

...тот, что живет теперь и является мною, всего лишь созерцает другого, уже умершего. У меня были две четко различающихся жизни; внешние события были вехой конца первой из них и начала второй — это матема-

¹ Луизе Коле, 31 марта 1853 г. [Там же, с. 257.]

² Луизе Коле, 6 марта 1853 г. [Там же, с. 199.]

³ Луизе Коле, 2 сентября 1853 г. К подобным припадкам эпилептического типа относится и эпизод с ожогом правой руки, который причинил Гюставу его отец, облив ее горячей водой в попытке расширить вену при трудной операции кровопускания. 20 марта 1847 года Флобер пишет Луизе Коле: «Ты спрашиваешь, что я пережил, прежде чем дойти до нынешнего состояния. Ты этого не знаешь — ни ты, ни другие, потому что это несказуемо. Моя обожженная рука, на которой кожа вся сморщилась словно у мумии, менее другой чувствительна к холоду и теплу. Так же и с моей душой — она прошла сквозь огонь. Как хорошо, что она не греется на солнышке!» Эта метафора «несказуемого», заключенного в глубине души, — защита от чрезмерного любопытства Луизы. Сартр анализирует тот же эпизод как признак конфликта между отцом и сыном (*L'Idiot de la famille*, II, p. 1885—1889). Добавим, что в другом, позднейшем письме к Луизе Коле (от 6 июля 1852 года) Флобер упоминает свою нечувствительность к теплу, оправдывая выбор огня в качестве темы описания: «Своей обожженной рукой я вправе писать теперь фразы о природе огня».

тически точно. Жизнь деятельная, страстная, бурная, полная противоречивых метаний и разнообразных ощущений, закончилась для меня в двадцать два года. К этому времени я как-то сразу сильно вырос, и наступило нечто другое. Тогда-то я четко разделил для себя мир и самого себя на две части: сфера внешняя, от которой я хочу разнообразия, многоцветия, гармонии, беспредельности и которую принимаю лишь как зрелище, чтобы им наслаждаться; и сфера внутренняя, которую я сжимаю, дабы ее сосредоточить, и куда даю свободный доступ потокам чистейших лучей Духа, проникающих через открытое окно разума¹.

[...] Я — ни с кем, нигде, не в своей стране и, быть может, вообще не от мира сего².

Но у столь отчужденного человека взгляд *сверху*³ (аналогичный взору Бога) может теперь быть только взглядом вниз (ибо, поднявшись над собой, приходится уже не созерцать умопостижимое солнце, но с гневом и жалостью, в свете Прекрасного, склонять свой взор к «многоцветию» глупой жизни, которую ведут люди). Итак, следует *спуститься назад*, в низкие и теплые области; следует вернуть себе — на сей раз идя вглубь — те ожоги и моменты «распаденности», от которых ты избавился, но которые надо уметь «внушать себе»⁴ по желанию, чтобы заниматься искусством. «Случалось ли тебе чувствовать, как иногда словно яркое солнце сияет у тебя из глубины и слепит?»⁵ Именно благодаря актам вытеснения или «отклонения», что позволяют ему сохранять холодную голову, художник поддерживает в своем телесном опыте, в своем «сердце» «источник жара»: «...это потому, что долгое время держал печные свои отдушины закрытыми»⁶. Спустившись к низовому жару, художник, поскольку речь идет уже не о его собственной жизни, может стать «всеобщим сердцем» человечества, «куда сходились бы все отдельные сосуды»⁷. Но здесь тоже есть своя опасность, и она тем больше, чем глубже нисходишь к подземному жару... «Но кто поручится, что, спускаясь все глубже в недра, дабы дышать более теплым воздухом, не наткнешься в конце концов на гибельные миазмы?»⁸ Здесь, по мысли Флобера, проходит не-

¹ [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде*, т. 1, с. 84.]

² Луизе Коле, 31 августа и 13 сентября 1846 г.

³ «Когда будут описывать события с точки зрения *высшей иронии* [подчеркнуто Флобером], сиречь так, как видит их сверху господь бог?» (Луизе Коле, 8 октября 1852 г. [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде*, т. 1, с. 213.]).

⁴ Луизе Коле, 6 июля 1852 г.

⁵ Луизе Коле, 26—27 мая 1853 г.

⁶ Луизе Коле, 31 марта 1853 г. [Там же, с. 257.]

⁷ Луизе Коле, 6—7 июня 1853 г. [Там же, с. 276—277.]

⁸ Луизе Коле, 1—2 октября 1852 г. [Там же, с. 212.]

уловимая граница между вдохновением и безумием... Но в другом письме к Луизе Коле он говорит, что совершил это нисхождение, создавая образ своей Бовари: «Сама увидишь, мне пришлось весьма глубоко спуститься в кладезь чувств»¹. Во всяком случае, его уверенность, что его героиня живет и страдает «в двадцати деревнях Франции одновременно»², свидетельствует как бы о возвращении на поверхность через обобщение «глубинной» индивидуальности. Это возвращение, подъем на поверхность Флобер метафорически выражает мотивом воды, изливающейся из глубин земли (здесь вновь появляется и солнечный свет сверху):

*Художник должен все поднимать на поверхность, он подобен насосу, в нем есть большущая трубка, спускающаяся в самые недра предметов, в глубинные слои. Он втягивает в себя и выпускает на солнечный свет гигантскими снопами то, что было придавлено землею и никому не видно*³.

Воткните бур на клочке земли величиной с ладонь, ударьте по нему — и брызнут фонтаны. Артезианский колодец — символ...⁴

Конечно, Флобер в своих письмах щедро рассыпает образы и мало заботится о том, чтобы выстроить в связную систему те метафоры, которыми он изображает работу письма и усилия художника. Но, во всяком случае, образы, связанные между собой нами здесь в виде достаточно точной «последовательной» организации (на такую возможность Флобер лишь намекает, не гарантируя ее осуществления), чрезвычайно интересны тем, что в своей последовательности тоже образуют своего рода «тепловую» траекторию; причем направление этой траектории — прямо *обратное* тем нисходящим температурным линиям, повторяемость которых мы констатировали в романном повествовании. Именно тогда, когда художник спускается к низовому жару, в «недра», где дышится более теплым воздухом, его персонажи переживают «пламенную» любовь — создается, например, симфоническая сцена сельскохозяйственной выставки, где «на первом плане — непрерывный диалог между господином и дамой, которую он *разогревает*»⁵. А когда повествование от жгучих чувств постепенно сходит на неясные телесные ощущения, а оттуда в мир инертных, холод-

¹ Луизе Коле, 1 сентября 1852 г. [Там же, с. 205.]

² Луизе Коле, 14 августа 1853 г. [Там же, с. 300.]

³ Луизе Коле, 25—26 июня 1853 г. [Там же, с. 284.]

⁴ Луизе Коле, 14 декабря 1853 г. [Там же, с. 329.]

⁵ Луизе Коле, 15 июля 1853 г. Выставка происходит знойным днем. Омэ со свойственными ему стилистическими прикрасами описывает это так: «Куда же стремилась эта толпа, словно волны яростного моря, под потоками тропического солнца, источавшего свой жар на наши нивы?» (II, 8, р. 158).

ных или безразлично-теплых вещей — именно тогда, в конце абзаца или главы, текст фонтаном вырывается из артезианского колодца к небесному свету. Там, где персонажи переживают падение в холод, смертельную утрату, само произведение, напротив, накаляется на вновь обретенных «сверхжизненных» высотах. И такой постепенный переход, когда вымышленные лица увлекаются от «жаркого летнего дня» к холоду смерти или безразличия, — не что иное, как эффект искусства, которое, стремясь к совершенству стиля, желает соединить жар с холодом, богатейшую гармонию с абсолютной «гладкостью». Роман осуществляет задачу искусства, являя собой зеркально симметричный образ движения, которым идет само искусство. Тем самым книга может стать «книгой ни о чем», изображая *как нечто* — но нечто бессмысленное и подверженное порче — те моменты наивной распаленности, которые искусство рассматривает как самую страшную угрозу себе. В произведении торжествует холодный свет небес, доводящий до истощения человеческую теплоту.

Однако тело до конца остается активным участником. И хотя произведение, как мы только что видели, обратно отражает собой движение искусства, то это отражение никоим образом не означает бесплотности, серости, которой в наши дни страдает обширная «литература о литературе». Напротив, у Флобера, и особенно в «Госпоже Бовари», телесная плоть романа — пусть даже по первоначальному замыслу он требовал от автора умереть для себя самого и фиктивно, вчуже «внушить себе» телесные переживания героев — обостряет внутреннее самовосприятие, порой даже экстатически связанное с работой воображения. Как мы отмечали, стремление к холодным высотам выражается не только в мотиве восхождения, но и в титанической метаморфозе тела художника, который становится «колоссом» с «гигантскими легкими». Такое амплифицированное тело — это как бы компенсаторный фантазм, позволяющий человеку самому стать миром после разрыва с «миром»; а бывает, что такой разрыв выражается и в желании уничтожить свое тело: «кто не испытывал усталости от своего тела! как тяжела бывает собственная плоть!»¹ «Я тоже хотел бы быть ангелом; мне наскучило мое тело, скучно есть, спать, чего-то желать. Я мечтал о монастырской жизни, об аскетизме брахманов и проч. Именно отвращение к телесным отребьям побуждало создавать новые религии, идеальные миры искусства»². И, как известно, читая

¹ Луизе Коле, 5—6 марта 1853 г. [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде*, т. 1, с. 247.]

² Луизе Коле, 19 сентября 1853 г.

бальзаковского «Луи Ламбера», Флобер узнал себя самого в герое этого романа, пытающемся оскопить себя: «В конце герой, одержимый мистической магией, хочет себя оскопить. Когда мне было девятнадцать лет, в разгар моих парижских терзаний, у меня тоже было такое желание (я покажу тебе на улице Вивьен лавку, перед которой однажды вечером я остановился, с неодолимою силой захваченный этой мыслью), после того как я целых два года жил, не видя женщин [...]. Бывают минуты, когда испытываешь потребность причинить себе страдание, возненавидеть свою плоть, забросать ее грязью, настолько она тебе гадка. Не будь у меня любви к форме, я, быть может, стал бы великим мистиком. Прибавь сюда мои нервные припадки, которые не что иное, как невольно обрушивающиеся лавины мыслей, образов. Стихия психического тогда захлестывает меня, и сознание исчезает вместе с ощущением жизни. Я уверен, что знаю, как умирают. Я часто чувствовал, что душа меня покидает, как чувствуешь вытекающую из раны кровь»¹. Но этот живой мертвец, даже если он решился спастись одним лишь духом, неизбежно оказывается вновь захвачен возвратом телесной жизни — будь то благодаря пробуждению в нем временно исчезнувшей внутренней чувствительности или же благодаря потребности воплотить в субстанции и чувственной гармонии слов то, что открывает его очистившийся взор, взирающий на все с высоты и воображающий теперь уже не предметы плотского желания, а предметы *изобразительного желания*: «Я изучал плоть как художник, и я ее знаю»². Воображаемые тела должны существовать благодаря стилю, и «у породистого стиля жилы наполнены кровью»³. И когда изобразительное произведение ценой долгой работы, самопожертвования и мук оказывается удачным, в сознании Флобера сигналом этого становится особое наслаждение, которое нельзя выразить иначе как на языке кинестезии. В «душевном состоянии», которое лишь изредка удается пережить, но которое превыше самой жизни, Флобер испытывает сильнейший энтузиазм, наполняющий его тело каким-то стихийным жизненным волнением: он чувствует «трепет по всему телу, от пяток до корней волос»⁴. Иногда (например, при описании прогулки Эммы с Родольфом) в нем самом отзываются чувства, переживаемые персонажами; после того как он сумел рассказать, как в «теле» Эммы вновь начинает «циркулировать» кровь, когда постепенно успокаивается эротическое волнение, он может счаст-

¹ Луизе Коле, 27 декабря 1852 г. [Там же, с. 238—239.]

² Луизе Коле, 4 июля 1852 г. [Там же, с. 197.]

³ Луизе Коле, 15 июля 1853 г. [Там же, с. 296.]

⁴ Луизе Коле, 24 апреля 1852 г. [Там же, с. 174.]

ливо писать об этой удавшейся ему странице: «...восхитительная штука — писать, перестать быть собою, но жить [circuler] в каждом существе, создаваемом тобой. Сегодня, например, я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей, я совершал прогулку верхом по осеннему лесу...»¹ Но поздно ночью, после работы, от этого воображаемого чудесного растворения во множестве чужих тел и чувственных вещей бывает и другое остаточное ощущение в теле — одинокий отзвук, который в письме к Луизе становится предметом нового рассказа: «Голова у меня кружилась. У меня сейчас сильно болят колени, спина и голова. Я словно человек, который слишком много [...] (пardon за выражение), то есть это такое утомление, полное упоения»². Собственное тело писателя не позволяет надолго забыть о себе; человека-перо, сумевшего в воображаемом мире искусства затеряться среди всевозможных происшествий «осеннего дня»³, снова — болезненно и сладостно — охватывает кинестезическое чувство.

Собственное тело писателя, забытое было ради акта письма, принимает на себя усталость от всей той словесной деятельности, которую оно до сих пор поддерживало. В других обстоятельствах уже память, пробуждая бывшее эмоциональное состояние, вызывает в виде отклика новое кинестезическое состояние; так происходит, например, в Трувиле в 1853 году: «Когда я думаю, что здесь, на этом самом месте, глядя на эту белую стену с зеленым орнаментом, я переживал *сердцебиение* и был тогда полон “По’эзией”, — я впадаю в оторопь, теряюсь, у меня *кружится голова*, как будто я вдруг увидел, что передо мной обрыв на две тысячи футов вниз»⁴. Сколько бы рассудок ни измерял эту дистанцию, она все равно зависит от взбудораженного тела, которое вновь властно навязывает свой не знающий дистанций закон. Вместо сердцебиения — головокружение. Плоть, сначала вызывавшая отвращение и желание бегства, а потом ставшая предметом безличного художественного труда, со всем своим жаром отказывается поддаваться хирургическому жесту рассудка, который (по часто появляющимся у Флобера терминам) «прощупывает» и «зондирует» внутреннюю жизнь: «Что ж до любви, она всю жизнь была для меня важным предметом размышлений. То, что я не отдал чистому

¹ Луизе Коле, 23 декабря 1853 г. [Там же, с. 332.] О мотивах круга и циркуляции у Флобера см.: Georges Poulet, «Flaubert», *Les Métamorphoses du cercle*, nouvelle édition, Flammarion, 1979, p. 385—406.

² Луизе Коле, 23 декабря 1853 г.

³ *Ibid.*

⁴ Письмо к Луи Буйе от 23 августа 1853 г.

искусству, ремеслу как таковому, было там; и сердце, которое я изучал, было мое сердце. Сколько раз в лучшие свои мгновения я ощущал *холод скальпеля*, вонзавшегося в мою плоть! “Бовари” [...] будет в этом отношении итогом всех моих психологических исследований...”¹ Взгляд-скальпель — это взгляд доктора Ларивьера: «Его взгляд, острее скальпеля, проникал вам прямо в душу и расчленял любую ложь, рассекая ткань самоуверенных утверждений и стыдливых запираТЕЛЬСТВ» (III, 8, р. 327). Ларивьер приезжает слишком поздно, когда для Эммы уже все потеряно. Он с первого же взгляда видит, что надежды нет: «...Ничего уже не поделать» (III, 8, р. 327). Однако этот персонаж, обладающий сходством с отцом Флобера, и смерть, неотвратимость которой он видит, составляют часть вымышленного мира. Флоберу, создавшему в своем воображении и эту агонию, и этого ее свидетеля, остается страдать и наслаждаться ими в своем собственном теле.

Жаркий летний день. Холод скальпеля. Один вопрос остается нерешенным: а какова же в этих словах и образах, выражающих телесные ощущения, доля «расхожих идей», готовых формул? На ум приходит и другой, прямо обратный по смыслу вопрос: в то время как глупость просачивается во все поступки, во все речи людей, нет ли все же какой-то сферы, которая ею не затронута, и не являются ли ею как раз ощущения, кинестезическое самовосприятие тела? не составляет ли язык тела, в силу своей дословесной нечленораздельности, единственное человеческое проявление, не отравленное пошлостью и глупостью? Но ведь эта истина ощущений столь близка к немой истине вещей, к самой границе небытия — так какая же *форма* способна уловить ее и сообщить другим людям, преодолевая границы единичного тела? Чтобы ответить на эти вопросы, пришлось бы заново анализировать весь наш корпус телесных примеров, да еще и прибавить к ним многие другие страницы, где на фоне тишины слышится биение артерий и чувствуется стеснение в груди...

Анализировать?

« — Ну что ж, — продолжал Омэ, — нужно сделать анализ.

Он ведь знал, что при отравлениях нужно делать анализ; а Шарль, ничего не понимая, отвечал:

— О, сделайте! сделайте! Спасите ее...» (III, 8, р. 324).

¹ Луизе Коле, 3—4 июля 1853 г. [Гюстав Флобер, *О литературе, искусстве, писательском труде*, т. 1, с. 197.]

Об обращении персонажей и вещей в «Le Nozze di Figaro»

Рано утром, поздно вечером

Для своего времени опера да Понте и Моцарта отличалась необычайной продолжительностью, и венская публика на это сетовала.

Да Понте в предисловии оправдывался: как ни старался либреттист сократить текст Бомарше, ужать его до «экстракта», «все равно оперу нельзя будет отнести к числу самых коротких произведений, которые шли на нашей сцене». «Драма» подобного «охвата и величия», уверяет он, неизбежно требует значительной длины. В результате совместной работы поэта и композитора публике предлагается «невиданный ранее род зрелища».

Несмотря на свои исключительные размеры, «Женитьба Фигаро» и «Le Nozze di Figaro» не нарушают классицистические установки, их действие ограничено «одним днем»: требование единства времени строго соблюдено. Один переполненный событиями день.

Бомарше назвал свою пьесу «Безумный день». Безумием охвачены все умы: суэта благоприятствует неожиданностям, эмоции путаются и переходят в противоположные. В замке Агуас Фрескас встают рано, а ложатся — по крайней мере, в свадебную ночь — поздно. Весь день — сплошная череда сюрпризов, желаний, измен и новых желаний.

Многочисленные повороты интриги, механика которой требует нагромождения персонажей, расстроенных планов, ошибок, обманов и уловок, заставляют задуматься. Социальные преграды существуют повсеместно, но исключительно для того, чтобы мы радовались их падению. Ибо чем большее противодействие встречают жизненные силы, тем веселее их победа: окольные пути скорее приводят к желанной цели. Сценическая постановка требует значительного времени, так как быстро растет число мелких событий. Стремительность перемен делает день длиннее самого себя: случай щедр на выдумки, выплескивается через край. Вместо ожидаемого события все время происходит нечто нежиз-

данное — провал или эфемерный успех. Круговерть подстрекательств и уловок, на ходу меняются планы, переодевания имеют эпидемический характер, свадьбы ведут к новым союзам или к примирениям.

Фигаро был похищен ребенком. Он обретает родителей в лице неожиданной пары — «il dottor» Бартоло и Марселины, которые пытались воспрепятствовать его свадьбе. По ходу дела немало предметов и персонажей оказываются потеряны, подменены или обретенны. Однако порой находится не то, что искали: капризный случай устраивает неожиданные подмены. «*Non la trovo*», — поет Барбарина в начале четвертого акта, нечаянно обронив булавку. «*Non la trovo, e girai tutto il bosco*» («я не нашел ее, хоть обыскал весь сад»), — вздыхает позже Граф. Неудивительно, что зритель и сам зачастую теряется в догадках по поводу истинного предмета поисков.

Отклонение и возвращение

В двух первых актах инициатива принадлежит Фигаро: узнав о видах Графа на Сюзанну, он пускается на хитрости, вносит «разброд» в мысли соперника, заставляет его ревновать Графиню, преследовать ложную Сюзанну — переодетого Керубино. «*Così potrem più presto imbarazzarlo, confonderlo, imbrogliarlo, rovesciargli i progetti*» («так мы быстрее приведем его в замешательство, смутим, запутаем и расстроим его планы»).... Но интриган запутывается в собственной интриге: во втором акте план Фигаро терпит неудачу. С этого момента изобретательный слуга *теряет* власть над игрой. И второй акт, со всеми волнениями, оказывается грандиозной паузой.

В последующих частях Фигаро — почти такая же жертва обмана, как и Граф, но благого обмана. Он думает, что Сюзанна ему изменила, — однако это не так. Наоборот, Граф верит в успех своего любовного приключения — а на деле попадает в ловушку. Женщины берут в свои руки интригу и составляют новый заговор. Их замыслу сопутствует удача, он оживляет два заключительных акта и приводит к счастливой развязке. Напомним главные пружины интриги: вызывающий слишком сильные подозрения Керубино должен исчезнуть; вместо него на ночное свидание отправляется переодетая Сюзанной Графиня, и в результате супруге удается завоевать непостоянное желание неверного супруга. Благодаря этой подмене *отклонение* от нравственных норм приводит Графа к *возвращению*, которого он совершенно не желал. Почти достигнув цели и думая, что завладел новой добычей, он, наперекор самому себе, сохраняет супружескую верность.

Возвращение, узнавание — старинный закон драматургии, имеющий отношение к еще одному искусству того времени — музыке. Согласно Дидро («Уроки игры на клавесине»), музыкальная композиция должна следовать правилу последовательных отклонений и возвращений: именно так поступает Моцарт с тональностью каждого акта и оперы в целом. Соблазн новой любви приводит Графа к ногам законной супруги. Запутавшись в сетях своих измен, сам *птицелов* («*uccellatore*») попадает в клетку, а хаос в конце концов способствует восстановлению порядка. Граф обманут не слугой или красавцем-пажом, но объектами своего желания. Начав странствие с ре мажор, мы возвращаемся к нему как к земле обетованной.

Так пролетают часы, неся с собой бесконечную череду катастроф, множество причуд и недоразумений. Но в этой быстрой смене мгновений, в этой погоне за неуловимым будущим, где обретенный в итоге порядок тоже случаен, есть место и для пауз. У Бомарше нет аналогов удивительным ариям Графини, сочиненным Моцартом и да Понте. Они придают опере глубину, не свойственную французской пьесе, построенной на искусственных рикошетах. Но эти «созерцательные паузы» (по выражению Жана Руссе) меланхолической супруги исполнены такого значения и звучания, что ни в коей мере не прерывают цепь событий: мы лучше узнаем то сердце, у которого в конце концов станут просить прощения и которое сможет все простить. Только в начале четвертого акта движение замедляют арии Марселины и Базилио — автопортретные наброски и комментарии, доверенные второстепенным персонажам. Они появляются слишком поздно и не могут нарушить общую динамику произведения.

Приоритет музыки

Пьеса Бомарше была выбрана Моцартом, несомненно, благодаря ярко выраженному главенству движения. Ее привлекательность не сводилась к скандальной репутации или критике дворянских привилегий. Моцарт увидел в ней все то, что могло активизировать музыкальную выразительность. Наконец-то нашлась история, от которой не клонит в сон! Большинство либреттистов приводило его в отчаяние своей заботой о рифмах, статичностью, многословным топтанием на месте. Ему необходимо было живое действие, быстрые перемены сценических положений и чувств персонажей, что позволило бы испробовать все музыкальные возможности.

Пьеса Бомарше энергична и задорна: достаточно было поубавить ее болтливость, не разменивать речитативы на остроловие, умерить сухие всплески коротких реплик, насытить ее настоящим лиризмом. Моцарт считал, что музыка должна следовать за действием. Текст Бомарше позволял создать как ситуативные, так и «выходные» арии. Однако при содействии да Понте Моцарт обрел в нем то, чего ему не хватало в обычных либретто: возможность создавать ансамбли, с помощью которых развивалась бы интрига.

Известно, что да Понте написал для Моцарта намного больше ансамблевых фрагментов, нежели для других композиторов (Сальери или Мартина-и-Солера). Таковы были требования Моцарта: «В опере, — говорится в его знаменитом письме, — необходимо, чтобы поэзия была покорной дочерью музыки». Позднее да Понте рассказывал о совместной работе над «Le Nozze»: «По мере того как я сочинял слова, он писал к ним музыку». Легко догадаться, что это не вся правда. Без сомнения, еще до того как да Понте начал работу над текстом, Моцарт разъяснил ему все музыкальные требования, то есть что должно относиться к речитативам, что — к сольным партиям (которых требовали певцы), а что — к ансамблям, где он сможет дать себе волю. По-видимому, в случае либретто «Le Nozze» вклад да Понте состоял не только в быстроте исполнения или в согласовании деталей, но и в следовании замыслам Моцарта. Трудно представить, что да Понте принадлежит инициатива монтажа и чередования речитативных и вокальных моментов, — скажем, идея трио в первом акте, или потрясающий финал второго акта, или же удивительный секстет в сцене узнавания (третий акт)... Скорее всего, по мере того как «поэт» сочинял текст, Моцарт уточнял указания на будущее: сколько понадобится куплетов, чтобы певец мог блеснуть, и сколько реплик, сколько тактов ему необходимо, чтобы без лишней спешки и длиннот развить все потенциальные *affetti* ансамбля. Да Понте был достаточно искусен, чтобы предоставить композитору крепкое либретто, которое объясняло бы действие, не пытаясь выдвинуться на первый план и монополизировать интерес зрителя. Для музыки оставлены необходимые ей поля: она может беспрепятственно выйти за рамки текста и вознести чувства к крайним пределам, к гениальности, к тому безумному опьянению, которое будет наполнять счастьем таких слушателей этой оперы, как Стендаль.

Эти поля можно назвать «*il resto*». Музыка выплескивается за рамки текста; эмблемой этому служат слова Фигаро из большой арии четвертого акта: «*Il resto nol dico*». Этот мучительный, полный неги и боли оста-

ток нельзя выразить словами. Конечно, когда в первой сцене Фигаро говорит Сюзанне «*udir bramo il resto*» («я хочу услышать все остальное»), то он получает ответ. Но даже в подобном случае, когда слова поэта дают узнать скандальный «остаток», с их помощью можно высказать далеко не все. Этот неустрашимый «остаток» является принадлежностью музыки и в ней достигает ускользающей полноты. Так и в замечательном дуэтино третьего акта, в сцене с письмом, недоговоренные обещания и намек на ласку одновременно представляют собой руководство для слушателя: «*Ei già il resto carigà*» («А остальное он и сам поймет»).

Список действующих лиц

Даже сократив число персонажей пьесы с шестнадцати до одиннадцати, да Понте и Моцарт оставили более чем достаточно, чтобы заставить заиграть все разнообразие социальных положений и использовать широкий регистр несхожих страстей.

Они сохранили пространство, в котором обретался народец Бомарше. От садовника до Графа, включая доктора (Бартоло) и законника (Курцио), Фигаро и учителя музыки Базилио, который носит «черную шляпу с опущенными полями, сутану без брыжей и манжет и длинный плащ» (Бомарше сделал его органистом с церковными замашками), — представлены все ступени социальной лестницы. Граф — единственный дворянин перед лицом народа (хора), чьи голоса — от баса до сопрано — нельзя не услышать. Третье сословие, священство, дворянство: действующие лица Генеральных штатов 1789 года в счастливом неведении репетируют роли, которые они сыграют всерьез, когда поднимется занавес Революции и ставки сделаются уже совсем иными.

Никто не сидит на месте. По лестницам замка поднимаются и спускаются, в погоне за удовольствием или выгодой. Соперники — Граф и Керубино — кружат вокруг дочери садовника, затем сталкиваются у Сюзанны, племянницы садовника. Последний врывается в господские покои с помятыми цветами. Базилио, исполняющий поручения Графа, глядит в оба. Наблюдая за происходящим, он считает себя достаточно умудренным и, как «философ» дон Альфонсо в будущей опере¹, утверждает: «*Così fan tutte le belle*». Что касается Керубино, этого «змееныша», «чертового пажа», «*demonietto*», то ему покровительствует случай и он проникает повсюду. Он был изгнан еще до начала действия, но втихомолку остается, появляясь то здесь то там в различных нарядах, нарушая

¹ «Так поступают все женщины» (1790). — *Прим. ред.*

ход событий, мешая всем и вызывая странное раздражение. Образ летучего и всеобъемлющего — ибо у него нет определенного объекта — эроса, он источник беспорядка, и его поцелуи теряются в ночной неразберихе. Украшенный воображаемой каской и кокардой, он предстает и как будущий вояка, чьи боевые доблести внушают не больше доверия, нежели религиозные добродетели Базилио. Впрочем, здесь вообще всюду царит непочтительность: в этом замке нет порога дозволенному. Любой персонаж в случае необходимости готов поменять свою роль; Керубино меняет пол; Марселина из поклонницы превращается в мать.

Возрасты любви

Не менее хорошо представлены возрасты жизни и любви: перед нами проходят влюбленные всех возрастов. Юношески нарциссичные Барбарина и Керубино едва переступили через порог детства, им ведомо лишь смутное пробуждение любви. Напротив, Фигаро и Сюзанна совершенно уверены в своей любви. Однако желание безоговорочно принадлежать друг другу не спасает их от взаимных упреков. Граф и Графиня чуть старше их, но им уже знакомы печаль и скука, их чувства исполнены внутренних раздоров и противоречий. Граф нередко изменяет жене, однако продолжает ревновать ее так, как будто до сих пор любит. Графиня хранит супружескую верность, но ее не оставляет равнодушной поклонение Керубино. Зрелый возраст, представленный Марселиной, во власти удивительной путаницы чувств: с такой комической Иокастой Фигаро без труда избегает судьбы Эдипа. Каждый любит по-своему, и каждой манере соответствует своя музыка. В ней выражены не только разнообразные интонации желания, но весь спектр страстей: рядом с многочисленными разновидностями любви есть место и веселью, меланхолии, алчности, страху, злобе, тщеславию, раскаянию, прощению и т. д.

Мы видим, мы слышим, как движется этот микрокосм страстей, чудесным образом обретая собственный ритм, тембр и тональные оттенки. *Благородный гнев* Графа располагается в ином эмоциональном регистре, нежели полное горечи и злости *возмущение* Фигаро. Сюжет комедии позволил Моцарту пустить в ход все выразительные средства, которыми он был щедро одарен. Оправдывая продолжительность произведения и отдавая должное композитору — и, попутно, самому себе, — да Понте говорит, что она обусловлена «многочисленностью линий, из которых соткано действие в этой драме» и «многообразием музыкальных фрагментов, которые необходимы для того [...], чтобы в точности и разными красками выразить разворачивающиеся там страсти».

Сами страсти окрашены в изменчивые цвета разного времени суток. За поднятием занавеса следует утренний дуэттино; а в начале последнего акта каватина Барбарины говорит о наступлении ночи. Но для нетерпеливого желания время идет слишком медленно. Уже в первом акте (шестая сцена), то есть утром, Граф предупреждает Сюзанну, что будет ждать ее «in giardin, sull'imbrunir del giorno» («в саду, в сумерках»). А от Базилио (седьмая сцена) мы узнаем, что Керубино с раннего утра был на ногах: «sul far del giorno, passeggiava qui intogno» («он здесь бродил с рассвета»). Временные ориентиры всегда четко обозначены. И все персонажи, которые утром встретились (или о которых шла речь) в «полупустой комнате» будущих супругов, вечером вновь соберутся в парке «под каштанами». В промежутке между этими событиями, то есть где-то в середине дня, Граф еще успеет съездить на охоту, получить записку и прискакать обратно, чтобы попытаться застать врасплох Графиню.

Vivace (живо)

Движение ни на миг не замирает, изобретательный гений не знает замешательства. Это нам обещают первые семь тактов увертюры и легкий рисунок скрипичных восьмых долей, которые таинственно и радостно прочерчивают основной маршрут тоника-доминанта-тоника. Семь тактов вместо восьми, словно символизирующие поспешность наслаждения. Восходящие мотивы увертюры узнаются в последних тактах оперы, где восклицания «Soggiam tutti» выражают радость обретения. Это финальное аллегро, в совершенном согласии с ре мажор увертюры, прославляет восстановление эмоционального порядка, однако погоня за счастьем не прекращается — по-видимому, она не может закончиться на последних тактах. Когда поднимается занавес, порыв увертюры сообщается начальным нотам партии Фигаро: «Cinque... dieci... venti... trenta... trentasei... quarantatré». У Моцарта и да Понте хорошо заметны в этом чудесном ритме и витальное расширение, и эйфория возрастающего ряда чисел. Восходящие ноты ясно говорят, что эта арифметика связана с эрекцией, которую символически обозначают числа. Все начинается с подсчета, относящегося не столько к реальным измерениям, сколько к предвкушению любовных радостей и экспансии желания. Насколько больше динамизма у Моцарта по сравнению с Бомарше, где первая лаконичная реплика Фигаро: «Девятнадцать на двадцать шесть». И все. Никакого брожения желания. Герой Бомарше устанавливает связь между двумя цифрами — и не более, меж тем как Моцарт

и да Понте, хотя и сохраняют верность своему источнику, превосходят его веселой живостью и в особенности символической нагруженностью. В игру вступает всепобеждающая энергия, которая, следуя указаниям Бомарше, подразумевает волю к расширению и обогащению — во всех смыслах. У этой энергии нет родословной, она берет начало в настоящем и может потеснить наследственные права высокородного господина.

Ибо перед желанием все равны. В арии «*Se vuoi ballare, signor contino*» ревнивое негодование перерастает в интеллектуальное превосходство, которое тут же и заявляет о себе. Это возвышение Фигаро одновременно умаляет Графа, он становится «*contino*», графчиком, пляшущим под гитару своего слуги. У Графа есть и достоинство, и гордость, но он лишь «дал себе труд родиться». Конечно, эти слова Бомарше не могли быть включены в оперу. Взамен да Понте пишет арию Фигаро, которая дает понять, что слуге, с его веселой горечью, под силу изменить отношения высоко- и низкороджденных. Музыкант и импровизированный учитель танцев, он считает, что сможет руководить движениями и судьбой хищника, который полагает, будто рождение и богатство делают его неотразимым.

Сюзанна в центре

Утро, день, вечер, ночь: каждый из четырех актов отнесен к определенному «времени суток», чьи аллегорические изображения были столь любимы поэтами и художниками классических эпох. И в каждом акте — более отчетливо, нежели у Бомарше, — центральное положение отдано Сюзанне. Ее роль Моцарт доверил Нанси Стораче, в которую он был тогда влюблен: вокруг нее вращаются Фигаро, Граф, Керубино и даже графский сводник Базилио. Как известно, во всей опере нет дуэта, в котором бы она не участвовала; именно ее в начале второго акта ждет тоскующая Графиня, и ей подарена последняя большая ария («*Deh vieni, non tardar*»). Следствия этого неотразимого влечения налицо: ее осыпают кошельками, кольцами и т. д.

И если в конце Сюзанна облекается в одежды Графини, то это не просто продиктованное интригой переодевание: в нем угадывается возвышение, равноценное возвышению Фигаро. Несмотря на свою фиктивную природу, это заслуженный выигрыш в социальном статусе. Умная, шаловливая, проникательная и решительная, она кажется желанной добычей, но на деле является избавительницей и выручает всех тех, кто навлек на себя гнев или вызвал ревность Графа: Графиню, Керубино и

самого Фигаро. Она спасает других и успешно избегает расставленных ей ловушек. Играя с огнем, она делает вид, что уступает домогательствам распутника, — и с ее помощью разрешаются все сомнительные ситуации. Конечно, она (как и в дальнейшем Деспина¹) всего лишь горничная, которая прибегает по первому зову Графини, заботится о туалете и украшениях своей госпожи. Но, как и в случае Фигаро, это только видимость подчинения. Верность влюбленных, их веселая отвага дают им настоящее превосходство. Поэтому особенно заметны смятение, беспокойство и заблуждения других персонажей.

В заключительной сцене комедии Фигаро, расчетливый с самого начала, не забывает о выгоде и подводит итог весьма прибыльного для него дня («тройное приданое и красавица-жена»). Да Понте и Моцарт избавляют нас от этих меркантильных соображений, поскольку после стольких буффонад («*quante buffonerie!*»), облеченных в возвышенную музыкальную форму, никому уже не до расчетов. Блуждание в любовном лабиринте и финальное прощение выбивают из колеи и наполняют восторгом все души... Не время выяснять прирост капитала. Необходимы траты: «*Corriamo tutti a festeggiar*», «идемте же все праздновать».

Обращение вещей

И в пьесе Бомарше, и в опере да Понте и Моцарта активно циркулируют вещи. (Об этом должны позаботиться режиссеры и бутафоры!) Как будто движение страстей нуждается в материальных носителях — проводниках.

В общей суматохе, словно во сне, все детали женского туалета (*mundus muliebris*², по выражению Бодлера) оказываются не на своем месте. Приготовленная Сюзанной ко дню свадьбы «веточка флердоранжа» (Бомарше) или же шляпка, белоснежный головной убор (Моцарт и да Понте), которой она заставляет восхищаться в первом дуэтино, сперва надета ей на голову Графом во время вечерней церемонии (III акт), а затем украшает прическу Графини, вводя в заблуждение и Графа, и Керубино: они как мотыльки тянутся к цветку (акт IV, сцена XI). Это очевидный центр спектакля.

Другой фетиш: лента Графини, которую Керубино похищает у Сюзанны. Влюбленный паж повязывает ее на руку, и на нее попадают капли крови из полученной им царапины. Упоительное соприкосновение,

¹ Персонаж оперы «Так поступают все женщины». — *Прим. ред.*

² Женский мир (*лат.*). — *Прим. ред.*

хорошо понятное Графине, которая тоже хочет его испытать. Иначе зачем во втором акте она пытается заполучить ее, обменяв на другую ленту? Керубино стремился к косвенному контакту с телом Графини, а она хочет носить на себе каплю крови своего крестника. Знак весьма выразительный, и основанный на контактной магии эротический ритуал совершается без единого слова. На этом опера стыдливо останавливается. Графиня не наденет ленту: в либретто да Понте, вопреки сценическим указаниям Бомарше, она более не появится — не выпадет из корсажа Графини, когда та будет искать булавку, чтобы запечатать продиктованную Сюзанне записку.

Я предлагаю режиссерам-постановщикам попробовать отыскать в либретто другие такие знаки: например, в начале II акта Графиня утирает слезы Керубино платком, который она потом прижимает к губам, пытаясь «скрыть волнение» в момент наивысшего эмоционального напряжения, когда из ее кабинета, дверь которого собирался взломать Граф, появился не паж, а Сюзанна. Слегка влажный платок — еще один посредник, и более чувственный, нежели лента.

Что касается мотива булавки, обладающего как осязательной, так и символической значимостью, то он проходит через всю оперу, точно следуя тексту Бомарше. Шпага, которой Граф угрожает запертому в кабинете Керубино, скрещивается с женским оружием — булавкой. Острие против острия. Укол булавки, как известно, причиняет «восхитительную боль», очень точно локализованную. Он мало отличается от ожога щечины — несколько более размытого кожного ощущения, — которые легкая рука Сюзанны умеет раздавать *a tempo*.

В речитативе седьмой сцены первого акта Керубино завидует положению Сюзанны, позволяющему ей распоряжаться гардеробом и прической Графини: «*Felice te [...] che la vesti il mattino, che la sera la spogli, che le metti gli spilloni, i merletti*» («какая же ты счастливая [...], утром ты одеваешь ее, вечером раздеваешь, закалываешь булавки, кружева»). У Бомарше во втором акте Сюзанна наряжает Керубино в женское платье и напевает, «держа во рту булавки». В опере подобная сцена немыслима, пришлось от нее отказаться; но это неважно, поскольку решающее действие принадлежит Графине, когда она по окончании дуэттино скальвает булавкой продиктованное Сюзанне письмо. Этой булавкой в самый торжественный момент брачной церемонии будет уколот неверный супруг. Нужно ли напомнить детали? Когда Граф укрепляет на голове Сюзанны девственный убор, она потихоньку передает ему записку. Граф колет себе палец и быстро понимает, о чем идет речь: «*Le donne ficcan gli*

aghi in ogni loco... Ah! ah! capisco il gioco» («Эти женщины всюду втыкают булавки... А! а! теперь я понял шутку»). В следующем акте — верх иронии — эта же булавка, которую Барбарина должна возвратить Сюзанне, оказывается потерянной, и Фигаро заменяет ее другой, которую вытаскивает из чепца своей матери. Неважно, чья булавка сослужит службу. Все женщины друг друга стоят. Эта игра с булавкой выдает досаду Фигаро, которая потом выльется в большую арию — филиппику против женского пола: «Guardate queste femmine, guardate cosa son». Таким образом, все женские персонажи либретто так или иначе прикасаются к булавке (первой или второй): Граф и Фигаро тоже участвуют в этом странном хороводе.

Булавка — коварное жало, спрятанное в фальшивом любовном послании, не дающая гарантий печать. На сцене циркулируют и другие юридические документы, чья надежность ничем не удостоверена. Долговое обязательство Фигаро Марселине, как и обещание на ней жениться, изначально не имеет силы. На офицерском патенте Керубино не хватает печати («il sigillo»). Оброненный пажом во время его бегства через окно и найденный затем садовником Антонио, он становится разрешением на любовную охоту («delle belle turbante il giposo»). Нет ничего истинного, кроме детского шрама на правой руке Фигаро, который играет роль свидетельства о рождении. Вещи-знаки, переходящие из рук в руки, — проводники обмана: эта монета не имеет другого обеспечения, кроме апломба тех, кто пускает ее в оборот. Она обладает стоимостью лишь потому, что при обмене каждый расплачивается иллюзиями и довольствуется легким прикосновением.

Персонажи-музыканты

Лицемерный Базилио преподает пение Сюзанне и пользуется этой возможностью, чтобы передавать ей предложения Графа: об этом мы узнаем в одном из первых речитативов. Кроме того, у Бомарше он (как и в «Севильском цирюльнике») учит «ее сиятельство играть на клавесине» и дает «уроки мандолины пажам». Иначе говоря, он мог быть наставником Керубино в искусстве сочинять романсы. Да Понте и Моцарт исключают эти потенциальные отношения учителя и ученика, поскольку чувствуют, что в их истории Базилио в качестве музыканта был бы диссонансом. Поэтому его функции оказываются перераспределены между другими персонажами: Фигаро поет свою каватину, аккомпанируя себе на воображаемой гитаре; Графиня знает арии, слова которых можно переделать, чтобы составить мнимое любовное письмо («canzonetta sull'aria...»); Сю-

занна живо берет гитару своей госпожи, когда возникает нужда в аккомпаниаторе.

Две арии Керубино

Но среди героев «Le Nozze» композитором и певцом по преимуществу является Керубино. Уже при первом его появлении выясняется, что у него в кармане канцонетта собственного сочинения. Эта канцонетта включена в общую систему циркуляции вещей и в полной мере выявляет сложность ее действия. Не только лента переходит из рук в руки, но еще и лист бумаги, на котором записаны ноты.

Проникнув утром в комнату будущих супругов, Керубино похищает ленту и предлагает в качестве компенсации *нотный лист*, который достает из кармана. Это его разменная монета. Так он пытается купить ленту, а вместе с ней добиться косвенного контакта с телом столь волнующей крестной.

Когда в первом акте Керубино набирается храбрости и просит, чтобы его песня была прочитана Графиней, Сюзанной и всеми женщинами замка, его чувства приходят в смятение. При мысли о таком звуковом контакте у него учащается пульс. Надежда будущей песни несет в себе такой заряд любви, что выливается в *agitato*: «Non so più cosa son, cosa faccio...» Подобно импровизации, ария содержит в себе чудесный излишек, куда устремляется и где теряется энергия, не способная задержаться на телах или вещах. Уносящееся в даль любовное желание в конце концов обращается на себя, поскольку ему необходима цель, которая от него не ускользнет. Здесь Моцарт и да Понте вплотную следуют тексту Бомарше, но добавляют триумфально-нерешительное размышление о слове, возвращающемся к своему источнику: «E, se non ho chi m'oda, parlo d'amor con me» («А если я не могу найти слушателя, то говорю о любви сам с собой»).

В начале второго акта, в спальне, Сюзанна вручает романс Графине: вещь действует как проводник ласки. Таким образом, появление Керубино подготовлено, и он может приблизиться к своей прекрасной крестной. Значит, это Керубино сочинил мелодию («Voi che sapete»). Он краснеет: действительно, это так, и он мечтает только о том, чтобы ее исполнить. Это значительное отклонение от Бомарше, у которого Керубино всего лишь пишет стихотворный комплимент своей крестной, используя известный мотив «Мальбрук в поход собрался». Когда во втором акте оперы Моцарта Керубино поет свой романс, ему (вернее, ей — напомним, что роль эта предназначена для женского голоса) аккомпанирует

Сюзанна, а слушает ее Графиня: басовую гармонию, арпеджио, пиццикато на сцене представляет именно рука камеристки; и исполняемая пажом мелодия в равной мере адресована и ей, и Графине. К обеим женщинам обращено признание: «Riesco un bene fuori di me» — «Я ищущу благо вне себя. Я не знаю, кто им обладает, не знаю, каково оно...» Какие томные иносказания! Им вторит идущий из глубины оркестра не менее томный звук духовых инструментов. Сильнее всего голос любви звучит, признаваясь в ее неведении. Романс Керубино доказывает, что он уже знает самое важное из того, что стремится узнать: томление любви.

Так возвращается ласка — через романс, бумажный свиток, носителей музыкальных знаков, сперва при помощи материального предмета, затем настойчивой мелодией. Замечательное сходство формы — способность разворачиваться — связывает ленту и пять нотных линейек, на которых записана музыка. Но при этом они совершенно различны: с одной стороны, внешний аксессуар спектакля, а с другой — практически все то, что выражает вокальная и оркестровая партитура. Нотный лист Керубино — это сама опера в уменьшенном виде, эпитома того произведения, слушателями и зрителями которого мы являемся. Действительно, в начале второго акта его послание адресовано не только двум слушательницам, но и всем знакомым и незнакомым женщинам, то есть бесконечной аудитории. Романс обращается к множественному и неопределенному «вы»: «Voi che sapete» — «Вы, знающие, что такое любовь...» Он поется, чтобы быть услышанным всем светом.

Дуновения ветра

Пение Графини, Сюзанны и Керубино берет начало в любовном желании, а его движение продолжается в циркуляции многозвучных голов оркестра, в дрожании струн и перемежающихся вздохах духовых инструментов.

Эта циркуляция заставляет нас почувствовать живую множественность значений слова «aria», которое употребляется почти на каждой странице либретто во всех возможных для него смыслах. Оно обозначает и телесную соблазнительность («quell'aria brillante»), и атмосферу, «ауру» ночного сада («finché l'aria è encor bruna»); оно обращает наше внимание на замечательную мелодию дуэтино («canzonetta sull'aria...»). А слова этой арии внушают надежду на вечерний ветерок («che soave zeffiretto questa sera spirerà»).

Игра со словом «air» кажется банальной для итальянского, французского и английского языка... Необходим был гениальный музыкант, ко-

торый сумел бы ее переложить, расширить и воплотить в несравненно более действенном языке. Приход ночи прекращает обращение вещей, они становятся неразличимы: булавка потеряна и наудачу заменена другой. Уже никого нельзя узнать. Все покрыто мраком. От света фонарей танцуют тени. Дышат только сад и музыка. Последними вещественными символами оказываются убежища, где исчезают герои: беседки, куда последовательно *прячутся* все женские персонажи и Керубино, чтобы избежать опасности (и делают принесенные Барбаринной фрукты и бисквиты). Эти беседки — представим их себе как небольшие «капризы», воздвигнутые по краям сцены, — эквивалент кабинета, где были (во втором акте) заперты Сюзанна и Керубино, и кресла из первого акта, на котором, словно в пещере, сжимается в комок Керубино, укрытый наброшенным поверх платьем. Это как бы средоточия жизни, кризалиды.

В четвертом акте исчезновение вещей освобождает пространство для голоса; иллюзию создают голоса, которыми, как и одеждой, обмениваются Сюзанна и Графиня. Это вокальное дополнение к переодеванию придумано Бомарше, и у него за минутным заблуждением следует узнавание. В моцартовской опере этот прием служит не комической имитации, но подчеркивает роль слуха. Фигаро узнает Сюзанну по голосу: «Io sonobbi la voce che adoro»... Идущий из самых сокровенных глубин существа голос оказывается той истиной, которая открывается в конце безумного дня, ставшего днем ученичества, инициатического испытания. Ему необходимо внимательное ухо. Сюзанна, Фигаро, Графиня, Граф — все просят, чтобы их выслушали, чтобы прекратилась путаница и любовные ошибки.

Последний урок, разложенный на разные голоса, — теперь все действие адресовано слуху — именно таков: Послушай! Послушай ту, в ком ты сомневался и кого ты обретаешь вновь. Послушай ту, которая тебя любит и не переставала любить. Послушай того, кто позабыл тебя и теперь, узнав тебя, молит о прощении.

Приложение

Отношение критики

[Версия 1967 года]

Недавние споры вокруг критики имели то достоинство, что в их ходе пришлось четко сформулировать некоторые теоретические позиции. Тем самым были уточнены многие точки зрения — не беда, если ценой кое-каких полемических стычек. Любое открытое заявление о своей позиции проливает чуть больше света — если не на фундаментальные проблемы, то по крайней мере на спорные пункты, в которых, вопреки или благодаря моде, проявляются конфликты и сомнения нашего времени.

«Теория» и «метод» — эти два не совпадающих по содержанию термина слишком уж часто считают взаимозаменяемыми. При внимательном взгляде можно заметить, что употребление каждого из них еще далеко от полной однозначности. *Теория* в одном из смыслов этого слова есть превосходящая гипотеза о природе и внутренних отношениях исследуемого объекта; в таком смысле правильно говорилось, что в физических науках теория закономерно предшествует изобретению. Но в другом своем смысле, теснее связанном с этимологическим, слово «теория» означает понимающее созерцание уже предварительно обследованного целого, общий взгляд на некую разумно упорядоченную систему. В области литературы нередко бывает так, что на наше «теоретическое» рассмотрение произведений прошлого в значительной степени влияет не менее «теоретический» проект нашего будущего творчества. Истолковывая прошлое, мы стараемся логически подвести его к некоторому будущему, предопределенному нашим волевым решением; желая превзойти и продолжить своих предшественников, мы приписываем им направленность, соответствующую нашим желаниям, а порой и нашим иллюзиям. Тем самым история от нас же и получает направление, которому мы якобы подчиняемся... Что же касается критического *метода*, то он или применяется для тщательной кодификации тех или иных технических *средств*, или же, в более широком смысле слова, развивается как размышление о *целях*, каковые он должен ставить себе, независимо от догматических суждений о выборе средств.

В любом случае очевидно, что нынешние споры происходят на относительно позднем этапе. «Новая критика», если таковая вообще существует, заявила о себе не какой-то программой — она сразу же занялась специфическим познанием и объяснением литературных произведений. А уже потом от нее потребовали объясниться самой. С обеих сторон — как защиты, так и нападения — формулировки принципов и размышления о методе высказывались апологетическим или же обвинительным тоном. Из-за этого они, думается, искажались. Теоретические рассуждения отнюдь не были закономерной предпосылкой прикладной критики, они высказывались по воле случайных обстоятельств (в которых, впрочем, можно разглядеть и скрытую закономерность), дабы эксплицировать и «тематизировать» уже молчаливо соблюдаемые ею правила. Легитимируя практику задним числом, формулировка принципов обладает также и несомненным побудительным смыслом. В интересующей нас области теоретическая разработка метода выступает как следствие и тень длительной практической работы, а значит и как необходимая предпосылка нового шага вперед в прикладных исследованиях. Размышление о методе и изучение живого материала тесно взаимосвязаны — одно на другое опирается, одно другое видоизменяет.

Цель настоящих заметок — точнее определить место методологической рефлексии в литературной критике. Чтобы критика была действенной, совершенно нет необходимости выставлять методологические установки как некий предзаданный авторитет, де-юре предшествующий критической практике: их роль вполне может быть и побочной. Методологическая рефлексия сопровождает труд критика, освещает его со стороны, сама на нем учится и поправляет его по мере его продвижения вперед, по рассмотрении изученных текстов и полученных результатов. По-настоящему эксплицитной она становится лишь в послесловии, хотя бывает и так, что в силу искусственной логики изложения или же в педагогических целях она забирает себе место предварительных рассуждений.

Разумеется, здесь нельзя ограничиваться одним лишь *частным случаем* отдельного произведения или автора, по отношению к которым слово критика, конечно же, должно формироваться и уточняться с таким расчетом, чтобы, примеряясь к обстоятельствам, образовать как можно более адекватное рефлексивное дополнение к нему. Нельзя сводить метод к интуитивному движению на ощупь, которое меняется от случая к случаю и направляется одной лишь догадкой; недостаточно давать каждому произведению тот специфический ответ, которого оно как бы само до-

жидается. В таком случае критика играла бы по отношению к произведению лишь роль чувственного эха, интеллектуального отражения, покорно следуя неповторимому обаянию каждой вновь прочитанной книги. Забыв о конечном единстве, к которому она должна стремиться, критика отдавалась бы бесконечно разнообразным побуждениям от множества форм, которые она встречает на своем пути. Она могла бы лишь констатировать разнообразие литературных произведений, рассматривая их как череду посещаемых ею отдельных миров, вместо того чтобы вырабатывать единое их видение, в котором это разнообразие как раз и дается нашему пониманию как разнообразие. В хорошей критике всегда есть доля вдохновения, инстинкта, импровизации, удачи и озарения. Но полагаться на них она не может. Ей требуются более прочные регулирующие принципы, которые не стесняли бы ее, но направляли и напоминали о цели. Пусть эти направляющие принципы и не сводятся ни в какой предзаданный кодекс, но они необходимы — они предохраняют от отклонений и заблуждений, обеспечивают *текстуальную* исходную точку, требуют соотносить каждый шаг с предыдущим и следующим. Метод скрывается в ходе и стиле критической мысли и становится вполне видимым лишь после того, как путь пройден до конца. Это кажется парадоксом, но метод может быть сформулирован лишь тогда, когда он уже сделал свое дело и становится почти ненужным. Критика вполне осознает свой метод, оборачиваясь назад на пройденный путь. Причем под методом я здесь понимаю как размышления о целях критики, так и кодификацию ее средств.

Ясно, что если критика есть некоторое знание (а в наши дни понимающее истолкование произведений почти полностью вытеснило ценностное суждение о них), то она должна через познание частного стремиться к обобщению своих открытий; одновременно она должна идти и к самопониманию или, вернее, к самоопределению согласно присущим ей целям. Каждое отдельное сочинение, к которому она обращается, для нее лишь этап на пути все более дифференцированного и вместе с тем все более интегрального познания мира литературной речи; она движется к теории литературы (в смысле *theoria* как понимающего созерцания). Однако эта генерализация критического знания находится в постоянном становлении: критика лишь выигрывает, когда остается незавершенной, а то и возвращается вспять, начинает с нуля, делая каждую свою трактовку *непредвзятой*, над которой не нависает изначально никакая предумышленная система, никакая предзаданная доктрина.

От наивного восприятия к обобщающему пониманию, от непредвзя-

того прочтения, руководимого внутренним законом произведения, — к независимой рефлексии об этом произведении и об истории, в которую оно включено: таков *критический путь*, понятие, которым я дорожу превыше всего; этот путь не обязательно прописан в самом произведении критика, он может иметь место в рамках подготовительной работы, которая завершается этим произведением. Он проходит через ряд планов, порой резко сменяющих друг друга, и осуществляется на разных уровнях реальности. В понятие критического пути я, конечно, включаю и понятие «герменевтического круга», однако он представляется мне лишь частным — особенно удачным — вариантом критического пути.

Здесь невозможно предписать какой-либо метод, если понимать под методом нечто вроде автоматического хода заводного механизма. Каждый метод *стабилизирует* собой некоторый план, которому он адекватно соответствует; каждый метод предопределяет координаты, предполагает отношения однородности и конгруэнтности между сопоставляемыми элементами. Для каждого плана имеется свой предпочтительный метод, который тем строже, чем меньше он учитывает привходящих переменных величин: здесь точность прямо зависит от узости исследовательского поля. Сколь бы важное значение мы ни придавали той или иной критической технике, приходится признать, что *никаким строгим методом не регулируется переход от плана к плану*, то есть из сферы компетенции одной техники в сферу компетенции другой. А именно такой переход и образует главную движущую силу на критическом пути: его необходимость диктуется требованиями целостного понимания. Необходимой представляется, например, филологическая бдительность, забота о тщательном установлении текста и о точном определении смысла слов в их историческом контексте; все это условия, без которых любая, сколь угодно хитроумная интерпретация окажется буквально без-основательной. И все же методы, помогающие нам в установлении текста и семантики его словаря, дают лишь первичную информацию, которую следует подвергнуть вторичной интерпретативной обработке, чей метод ориентирован уже иначе.

Иными словами, наше отношение к произведению меняется в ходе работы. Я хотел бы особенно подчеркнуть тот важнейший факт, что исследовательское движение вперед связано не только с обнаружением объективных элементов в пределах одного и того же плана; его образует не просто тщательная опись частей произведения и анализ их эстетических соотношений; наряду с этим меняться должно и само отношение между критиком и произведением — и благодаря такой изменчивости произведение демонстрирует различные свои аспекты, благодаря такой

изменчивости сознание критика обретает власть над собой, от гетерономии переходит к автономии. Изменчивость — значит гибкость. В каждый момент нашего отношения к произведению сознание его ограниченности требует от нас установить другое, новое отношение, исходя из которого станет возможным и новое описание произведения. Но такое гибко-изменчивое отношение все же не является неустойчивым или легковесно-мерцающим: дело постепенно идет к тотализации знания и к расширению умственного кругозора. И если при покорно-наивном восприятии, при *эмпатии* первичного вслушивания я теснейшим образом сливаюсь с внутренним законом произведения, то обретенное объективным исследованием сознание этого закона позволяет мне созерцать его уже со стороны, сравнивать с другими законами других произведений, строить *по поводу* данного произведения такой дискурс, который будет уже не просто эксплицировать имманентный дискурс *самого* произведения. Значит ли это отдаляться от произведения? Да, конечно, ведь я уже больше не покорный читатель, мой критический путь уже не следует пути самого произведения; я отделяюсь и отстраняюсь от него, чтобы идти своим собственным путем. И все же этот мой путь всегда остается соотносен с произведением, с которым я еще недавно сливался; и ныне достигнутая отстраненность предстает мне необходимым условием того, чтобы между мною и произведением могло состояться не просто согласие, но встреча; в своей полной форме критический труд всегда включает в себя память о первоначальной покорности анализируемому произведению литературы, но он отнюдь не принимает сам его направления, а движется по своей собственной траектории, *пересекаясь* с ним в некоторой важнейшей точке. И на пересечении двух траекторий рождается вспышка света.

Критическая рефлексия вписана в некоторый путь, но и само литературное произведение представляет собой путь, то есть систему переменных отношений, устанавливаемых посредством языка между индивидуальным сознанием и миром. Уже и для наивного читателя произведение предстает как *речь*, или как *повествовательная нить*, или как *поток* поэтических образов; оно разворачивается от начала к концу, следуя своему собственному направлению и ритму. В этом ряду последовательно сочлененных фраз совершается некое событие. Но событие это остается включено в область слов: его специфическая действенность, свойственный ему способ действия достигается путем «речевого исчезновения»¹

¹ [Цитата из эссе С. Малларме «Кризис стиха», где говорится о «речевом исчезновении поэта» (*disparition élocutoire du poète*) в поэтическом высказывании.]

поступков и страстей. Парадокс литературы в том, что она представляет собой праздник (или же профанацию) языка — то есть *освежение языкового отношения* — благодаря этой «речевой» транспозиции, означающей вольно-автономное возникновение чисто языкового начала, а следовательно и *прекращение отношения*. Как только слово или фраза замыкаются в своей собственной субстанции, не обращаясь более к нам как непосредственное сообщение, это прерывает нашу озабоченность ближайшими интересами, вводя заинтересованность уже иного порядка, связанную с какой-то воображаемой тратой. Так, в этом отсутствии, образуется область более далекая, чем любая даль, и тем не менее способная присовокупляться к реальности и вызывать в нас более живой отклик, чем любое реальное событие.

По мере языкового развертывания произведения во мне осуществляется работа. Я знаю это с непосредственной достоверностью: актуальные контуры произведения точно описываются моими переживаниями, внутренними ощущениями. Всякое последующее описание должно учитывать этот первичный факт и по возможности вносить в него дополнительную ясность. Конечно, произведение обладает и независимой материальной плотностью; оно пребывает само по себе, существует и без меня. Но, по удачному выражению Жоржа Пуле, для своего свершения оно нуждается в чьем-то сознании, для самопроявления ему нужен я, оно предназначено воспринимающему сознанию, в котором и реализуется. Пока я не прочел произведение, оно представляет собой лишь неподвижную вещь; однако же я вправе и вернуться к комплексу тех объективных знаков, из которых состоит эта вещь, ибо я знаю, что найду в них материальное подтверждение тех ощущений и переживаний, какие я получал в момент чтения. Поэтому ничто не мешает мне, пытаюсь понять, в каких условиях возникли мои переживания, обратиться к обусловившим их объективным структурам. Для этого мне нужно не отрицать вовсе свои переживания, а вынести их за скобки и решительно избрать своим объектом ту знаковую систему, суггестивную магию которой я до тех пор испытывал на себе без всякого сопротивления и рефлексивного обращения. Эти знаки чаровали меня, они несли смысл, который осуществился во мне; и я отнюдь не отрицаю их очарования, не забываю об этом изначальном явлении смысла — я стараюсь понять и «тематизировать» их в своем собственном мышлении, а сделать это сколько-нибудь удачно я могу лишь при том условии, что буду тесно связывать смысл с его словесной опорой, а очарование — с его формальной основой.

Здесь начинается «имманентное» изучение объективных характеристик текста — его композиции, стиля, образов, семантических значений. Я вступаю в сложную систему *внутренних отношений* и как можно точнее распознаю ее устройство и правила; я демонстрирую взаимозависимость между эффектами и структурами. Обращаясь к объективной стороне произведения, я вижу, что в ней нет такой мелкой детали, нет такой частной и второстепенной составляющей, которая бы не способствовала образованию смысла. Значимые соответствия обнаруживаются не только между значениями одного уровня (стилистическими, композиционными, звуковыми фактами), но и между значениями разных уровней (композиционные факты неожиданно обретают себе подтверждение в фактах стилистических, а последние — особенно в поэзии — явно обогащаются от своего звукового субстрата); весь комплекс этих совместно действующих корреляций, который можно назвать *структурой* произведения, образует столь нагруженную смыслом систему (или «организм»), что бессмысленно и далее пытаться различать в произведении «объективную» и «субъективную» стороны. Форма — не внешнее одеяние «содержания», не какая-то привлекательная оболочка, под которой скрывается более ценная реальность. Ведь реальность мысли заключается в ее явленности; письмо представляет собой не сомнительное опосредование внутреннего опыта, оно само и есть опыт. Тем самым «структурный» подход помогает преодолеть бесплодную антиномию: он позволяет нам разглядеть смысл в его воплощенности, а «объективный» материал — в его «духовной» значимости; он запрещает нам уходить от *реализованного* произведения и искать по ту сторону его какой-то предшествующий психологический опыт (Erlebnis). Так на место традиционного дуализма, различавшего мысль и выражение, приходит сегодня, в работах структуралистского направления, монизм письма. Произведение предстает нам как самобытная система взаимоотношений, определяемая своей «формой» и как будто закрытая для всего, что в нее не входит, зато, по достижении некоторого уровня сложности, открывающая *бесконечную* комбинаторную игру соотношений, которую читатель ощущает как головокружение и которая выявляется в ходе новых и новых критических вариаций (тоже в принципе бесконечных). Не оставляя имманентного анализа произведения, мы видим задачу критики в никогда не завершаемом обобщении частных *замеров*, которые в сумме образуют не кучу разнородных данных, но интегрированное целое, выявляя структурное единство, подчиняющее себе игру внутренних отношений между составными элементами и частями.

Все это значит, что мы рассматриваем произведение как особый мир, управляемый своими собственными законами. Однако нельзя долго забывать и тот факт, что произведение образует особый мир в рамках другого, большего мира, что оно утверждает себя не только наряду с другими литературными произведениями, но и наряду с другими реальностями и институциями, которые не носят литературного характера. Даже если я не желаю искать *закон* произведения вне его самого (в психологических «источниках», предшествующих культурных фактах и т. д.), я не могу игнорировать все то, что в этом произведении соотносится — имплицитно или эксплицитно, позитивно или негативно — с внешним миром. Каково же это соотношение? Бывает, что произведение, этот мир в мире, предстает мне как микрокосм, выражающий собой ту вселенную, где он родился. То есть отношения, замеченные мною внутри произведения, в точности воспроизводятся и вне его, в большом мире, где уже само оно является лишь составным элементом. Это дает мне уверенность, что внутренний закон произведения вкратце, символически представляет мне общий закон того исторического момента и той культурной среды, в которых оно было создано. Срачивая произведение с его контекстом, я получаю в результате обобщенную сеть действующих в произведении органических значений, и тогда дешифровка произведения приведет меня к «стилю эпохи», и наоборот. В некоторых, наиболее радикальных своих проявлениях современный структурализм склонен признавать такую возможность, стремясь таким образом растворить произведение в культуре и обществе — не с тем чтобы найти по ту сторону произведения какой-либо частный детерминизм, а чтобы попытаться выяснить некий «логос», общий для всех проявлений данной культуры и данного общества в данный момент. Вслед за Сартром можно сказать, что таким образом получает развитие позитивистская (едва ли не «тэновская») традиция за вычетом каузальности; она стремится заменить каузальное объяснение точным описанием, которое теперь ищет себе опору то в формализованной кодификации, то в феноменологии. Подобный метод закономерно достигает полного успеха всякий раз, когда имеет дело со стабильными, почти неподвижными культурами, между всеми элементами которых существуют функциональные отношения одной природы, способствующие фиксации и увековечению достигнутого культурного равновесия. Иначе говоря, радикальный структурализм вполне адекватно подходит лишь к такой литературе, которая представляет собой регулярную игру в регулярном обществе; не удивительно, что самых удовлетворительных своих результатов структурализм достиг при анали-

зе первобытных мифов и народных сказок. Радикальный структурализм («контекстуализирующий» произведения и общество) оказывается несостоятелен, как только какой-то элемент нарушает равновесие. Разумеется, чтобы оценить размах такого нарушения, нужно знать природу самого нарушенного равновесия, и структурализм способен оказать нам не-оценимую услугу, начертив диаграмму того *порядка*, который не сумел предохранить себя от перемен. Как только философия присваивает себе право проверять (даже не оспаривать) обоснованность институций и традиций, как только поэтическая речь, не сводясь более к одной лишь игре по заданным правилам, перестает служить закланием против трансгрессии и сама становится трансгрессивной — в культуре возникает *историческое* измерение, объяснение которого, в общем и целом, плохо дается структурализму. Старинная нормативная критика, определявшая *genega dicendi*¹, поэтические жанры, фигуры и размеры, силилась удерживать литературу под владычеством *правил*; но ведь закон, как говорил апостол Павел, предполагает прегрешение, а правила — возможность их нарушения.

Итак, имея дело с произведениями современной эпохи, поневоле приходится ограничивать притязания глобального структурализма и релятивизировать структурный подход. Необходимо и полезно изучать литературные произведения как знаковые системы, как целостные объекты, состоящие из взаимосогласованных частей; однако произведение и общество не образуют однородную текстуру одного и того же логоса; язык литературного произведения и язык окружающей культуры не одинаковы по субстанции и не могут во всем срачиваться, уступая место единой и стройной системе значений. Излишне напоминать, что в большинстве великих произведений современности их соотношение с миром заявлено лишь в форме отказа, оппозиции, оспаривания. Задачей «имманентной» критики как раз и является находить внутри текстов, в их «стиле» и эксплицитно выраженных «идеях», всевозможные признаки нарушения правил, оппозиции, насмешки, безразличия — одним словом, всего того, из-за чего в наши дни гениальное произведение выделяется каким-то чудовищным исключением на фоне несущей его культуры. Тут нам приходится констатировать своеобразную *поливалентность*: те самые элементы, которые в своих отношениях между собой способствуют внутренней органической стройности произведения, с другой точки зре-

¹ [Рода речи (*лат.*).]

ния поддерживают *дифференциально-полемические* отношения с предшествующей литературой или с окружающим обществом. Я лишь напоминаю простые истины: например, «Красное и черное» — одновременно и *произведение искусства*, подчиняющееся своим внутренним формальным соответствиям, и *критика* французского общества Реставрации. Элементы, *согласные* между собой внутри произведения, одновременно несут в себе и *несогласие*. Для нас важно уметь одновременно и прочитывать глубинную *согласованность* произведения, и распознавать в более широкой «содержательной» перспективе меру заявленного писателем *несогласия*. Когда мы сопоставляем произведение с его окружением, оно предстает нам как *concordia discors*, совместность несовместного, где позитивность элементов, образующих его материальную форму, сочетается с негативностью, придающей ему неограниченный размах.

Иначе говоря, «имманентные» структуры произведения дублируются сетью отношений, выделяющих его на *внешнем* фоне, с которым оно взаимно трансцендентно. В числе составных факторов тех внутренних напряжений, которыми живет литературный объект, есть и «деструктурирующие» силы, понять которые можно лишь сопоставляя произведение с его источником, отдаленными последствиями, окружающей средой. Причем указания на них приходят по большей части не извне — их можно найти в самом произведении, надо только уметь их вычитывать.

Писатель в своем произведении отрицает, преодолевает и преобразовывает себя, подобно тому как он отрицает обоснованность окружающей реальности во имя требований, внушаемых ему желанием, надеждой, гневом. Таким образом, понять произведение в его внутренних отношениях — значит также выяснить его дифференциальные отношения с его непосредственным окружением; человек, ставший автором этого произведения, тем самым стал и иным человеком, чем прежде; а сама эта книга, вступая в мир, заставляет читателей иначе осознавать себя и свой мир. Так в критику возвращаются «экзистенциальное», психологическое и социологическое измерения, от которых мы абстрагировались, изучая внутренние отношения в произведении. Теперь мы вернулись к ним, так как сами эти отношения нас к ним привели, и даже если мы отказываемся искать в психологии и социологии *достаточные* условия произведений, мы все же можем признать в них *необходимые* условия их генезиса и воздействия. *Структурированная* структура произведения отсылает нас к *структурирующему* субъекту, а равно и к миру культуры, в который оно включается, а чаще всего мятежно вторгается. Так в критику возвращаются и те проблемы, которыми обыкновенно занимается литературная

история. Так произведение вновь осмысливается как *событие*, исходящее из авторского сознания и находящее свое завершение в чужих сознаниях, благодаря *публикации* и чтению... Итак, в самом произведении более или менее четко проявляется *момент образования произведения*, подобно тому как есть и другой момент — *вступления произведения в мир*. Даже если я знаю, что никогда не смогу постичь, каким был автор *до* создания произведения, я все же вправе и обязан выяснить, каков автор *внутри* своего произведения, поставив вопрос «кто говорит?» А вслед за тем я сразу же должен задаться и вопросом о том, к какому адресату — реальному, воображаемому, коллективному, единичному, отсутствующему — обращена эта речь: *кому или перед кем здесь говорят?* На какой дистанции? Вопреки каким препятствиям? С помощью каких средств? Только теперь для меня становится в полной мере различим путь произведения — ибо к рассмотрению текстуального пути я прибавил выяснение его *интенционального пути*, заложенного в текстуальном. «Структурное» изучение формы, показывающее, *как* ведется речь, сохраняет при этом центральную значимость, просто теперь сеть внутренних отношений произведения уже не рассматривается как единственный значимый объект: *стабилизированные* элементы книги или отдельной страницы образуют также и место *транзитных*, пересекающих их отношений. Даже в том, каким образом слово связывается со словом, я различаю соотнесенность с чем-то таким, что существует до рождения произведения или после его публикации и еще не является или уже не является словом. Сфера компетенции структурализма ограничивается тем обстоятельством, что упомянутые выше транзитные отношения осуществляются не в однородной и сплошной эксплицитно-языковой «среде». Имеются и точки прерывности, важнейшая из которых — момент перехода к речи, обращения человека к литературе и к воображению. В новой литературе нет такого произведения, которое как-либо не освещало или не оправдывало бы собственное появление на свет (образцовым примером является здесь роман Пруста, но для мало-мальски внимательного читателя не менее показательны и «Опыты» Монтеня). *В самом произведении* следует распознать специфическую структуру чьего-то желания, чьей-то силы (гения), которая стремилась обрести и утвердить себя, дав рождение этому произведению. Еще один момент прерывности мы выявляем, когда вслед за Шпитцером рассматриваем авторскую личность через систему отклонений и отличий (синтаксических, лексических и т. д.) от «среднего» языка на данный момент развития культуры; эти отклонения находят свою высшую форму в *беспорядочных крайностях* некоторых экстремальных

произведений, а культура вновь подчиняет их или пытается подчинить обычному языку, помимо прочего путем критической интерпретации. Здесь перед нами встает вопрос о том, что произведение есть нечто *исключительное* (или же *чудовищное*), знак индивида, утверждающего свою уникальность и несравнимость с кем-либо другим, жест подчас непримиримого бунта, который, однако, в силу своего обращения к языку может к счастью или несчастью для себя утратить преимущества разрыва и светиться на нет в ходе понимающего прочтения — прочтения, растворяющего исключительное в том, что Кьеркегор называл «общим», то есть поддающимся рациональной универсализации. Скандальные произведения даже в своей радикальнейшей странности — и даже именно в силу своей странности — становятся произведениями *образцово* скандальными, парадигматическими.

Так вновь возникает проблема, о которой мы упоминали в начале этой статьи. Нам не нужна, говорили мы, критика, которая была бы лишь множественным отзвуком множественности литературных миров. Но не чревата ли противоположной опасностью *генерализация* критического дискурса? Опираясь на моменты разрыва и дискретности, которые содержатся в произведениях, мы сами разрабатываем прозрачный и непрерывный дискурс знания. Мы занимаемся сглаживанием. Бурная беспорядочность, скандальность, противоречия внутри произведения и между разными произведениями, отличность и инаковость образуют тематику связной и спокойной речи, которая в своем акте понимания объясняет разрывы и тем самым отменяет их. Критический дискурс унифицирует поле своих исследований, и чем более он сам стремится к единству, тем дальше отходит от той множественно-расколотой реальности, которой занимается. Не так давно Морис Бланшо подчеркивал тот факт, что, выбирая между культурой, стремящейся к унификации и универсализации рационального дискурса, и литературой, возвещающей об отказе и несовместности, критика обычно (и в этом ее вина) делает выбор в пользу культуры. Это предательство по отношению к великим мятежным произведениям, которые комментариями и пояснениями как бы заклиняются, делаются приемлемым общественным достоянием. Да, конечно, мы живем сегодня гегельянской традицией, а она побуждает преодолевать, рассматривать как момент становления духа те великие акты разрыва, которые просто в силу того, что заявили о себе, а не скрылись в темноте и безмолвии, не могут и избежать понимающего взора, стремящегося объять всю реальность в целом. Однако критическое понимание не направлено на ассимиляцию отличного. Оно не было бы пониманием,

если бы не понимало отличие именно как отличие и если бы не распространяло такое понимание на себя и на свое отношение к произведениям. Критический дискурс знает о своем сущностном отличии от произведений, которые он исследует и эксплицирует. Он не продолжает их собой, не служит им откликом, но и не подменяет их своей рационализацией. Сохраняя сознание своего отличия — то есть своего отношения к ним, — он избегает опасности монолога. Ведь продолжая собой произведение, говоря как произведение, развивая его в разных направлениях, он говорил бы в одиночестве и отсылал бы к себе самому; и наоборот, подменяя собой произведение, говоря вместо него, он замыкался бы в собственной связности и тавтологически высказывал бы лишь сам себя; так иные наукообразные техники неизбежно исчерпываются демонстрацией собственного правильного функционирования и повторяют свои же presupпозиции; орудие, пригодное лишь для одного материала, всюду только его и обнаруживает, внушая, будто оно единственно возможное орудие. Одиночество критического дискурса — опаснейшая ловушка, в которую не следует попадаться. Слишком подчиняясь произведению, критика разделяет его одиночество; слишком независимая от него, она следует путем индивидуальным и одиноким, так что анализируемый текст оказывается не более чем случайным поводом, который по всей логике следовало бы вовсе исключить; а поклоняясь идолу научной строгости, она замыкается среди «фактов», соответствующих избранному ею методу, буксует и вязнет в них. Каждая из этих опасностей может быть описана как утрата отношения и отличия. Критика-парафраз, критика как самостоятельная «поэма», критика как скрупулезный перечень страдают одногосием. Но все эти опасности перестают быть опасностями, когда образуют момент в становлении мысли: в произведение нужно вслушаться, мы должны отождествиться с ним и повторить его в себе; все объективно познаваемые факты должны быть точно установлены (с помощью «техник»); но затем эти факты следует свободно истолковать, и тут-то мы осознаем, что факты, при своей внешней объективности, уже представляют собой продукт первичного интерпретативного отбора. Таковы три соподчиненных момента: спонтанное вчувствование, объективное изучение, свободная рефлексия, — позволяющие критике соединять в себе и непосредственную достоверность чтения, и проверяемость «научной» техники, и рациональную оправданность интерпретации. Путь критической мысли по мере возможности пролегает между *приятием всего* (через вчувствование) и *определением всему места* (через понимание). Тем самым мы убеждаемся, что внутренний закон критического дискурса остается

тесно *соотнесенным* с внутренним законом анализируемого произведения, переходя от любовной зависимости к внимательной независимости. Наша автономия, без которой невозможно никакое объяснение, основывается на нашем свободно варьируемом отношении к инвариантной реальности произведения. Наше субъективное отдаление от произведения может сочетаться с удвоенным интересом и уважением к нему. Только при таком условии критика не «работает вхолостую» — она образует пару с произведением. Осознанное отличие — условие всякой подлинной встречи. Конечно, критик не более чем принц-консорт при царице-поэзии, и потомство от такого союза не наследует Царства. Тем не менее такой брак подвержен всем опасностям обычных браков, а мы знаем, что невротические пары бывают разных типов. Во-первых, такие, где якобы любимого человека не признают в его истинной сути, в качестве свободного и независимого субъекта; он служит лишь экраном для проекций любовного желания, делающих его иным, чем он есть на самом деле. Во-вторых, такие, где, наоборот, любящий самоуничтожается в зачарованности и абсолютной покорности предмету своей любви. В-третьих, такие, где любовь направлена не на самого любимого человека, а на то, что с ним связано или его окружает, — на его имущество, славных предков и т. д. В общем, критическое произведение связывает в себе две личностных правды и живет сохранением их неприкосновенности... В то же время я не могу забывать, что существование произведения радикально отличается от моего собственного существования. Произведение является личностью лишь постольку, поскольку я заставляю его жить в качестве таковой; я должен оживить его своим чтением, чтобы сделать его действительно присутствующим и внешне похожим на личность. Чтобы его любить, я должен призвать его к жизни, чтобы ему ответить, я должен заставить его говорить. Поэтому можно сказать, что вначале произведение всегда является для нас «нашей дорогой усопшей», которая ждет, чтобы мы ее воскресили или, по меньшей мере, горячо вспоминали. Поскольку в метафоре брачного союза, которую я бегло применил к акту критики, не учитывается воображаемый характер, свойственный любому литературному произведению, то я воспользуюсь метафорой орфических исканий или же гомеровской *Nekuia*¹, где герой кровью жертвенных животных вызывает тени мертвых, открывающих ему свою судьбу и указывающих дорогу, следуя которой он должен осуществить свою собственную судьбу. (Ибо Улисс вопрошает мертвых, для того чтобы обеспечить

¹ [См. выше, примеч. к с. 46.]

себе успешное продолжение путешествия.) Гермес, проводник душ умерших и покровитель герменевтики, — это бог, пересекающий границы между мирами и делающий вновь присутствующим то, что было поглощено отсутствием или забвением.

Пока что я не говорил специально о разных формах критики, обсуждаемых ныне, — о критике социологической, психологической, тематико-феноменологической, лингвистической. Все эти новые подходы, скорее встающие рядом с традиционно-историческим подходом, чем заменяющие его собой, возникли из возможности и необходимости распространить на литературу ту или иную дисциплину, завоевавшую себе место в ряду гуманитарных наук. Эти попытки во многом плодотворны — не только потому, что в гуманитарных науках литература рассматривается под новым углом зрения и в ней обнаруживаются плохо известные до сих пор аспекты и импликации, но еще и потому, что в данной области гуманитарные науки вынуждены отказываться от изучения *усредненно-группового* поведения и мериться силами с человеческой свободой и изобретательностью в их высшем проявлении; тем самым им приходится проверять свои объяснительные способности на предельных, исключительных примерах, и при этом они, пожалуй, лучше, чем где-либо еще, испытывают как свою силу, так и свои пределы. В каждой из этих дисциплин исследователь вынужден задаваться вопросом о надежности своих аргументов и выводов, о пределах своей компетенции, о *достаточном* или же только *необходимом* характере выявляемых условий и детерминирующих факторов, о значительности (в рамках целого) устанавливаемых соответствий. Одним словом, опять-таки необходимо оценивать релевантность достигаемых результатов, их адекватность объекту. На мой взгляд, такая оценка не относится к научной технике как таковой, не связана ни с каким методом. Сам исследователь, пользующийся этой техникой, должен на свой страх и риск, не имея для этого в своем распоряжении никакой предзаданной техники, решать, удовлетворен ли он своим методом — говоря коротко, позволил ли ему этот метод объяснить *смысл* произведения. Даже в самых строгих научных дисциплинах методы преобразуются и уточняются лишь постольку, поскольку в действие вступает — при столкновении с опытом или при конфликте разных теорий — не предусмотренная самим методом критика метода. Хотя новые методы литературного исследования очень ценны, но еще ценнее будет наша способность постоянно осуществлять критику метода; именно здесь критический дух проявляется в самом чистом виде. Повторяю, такую бди-

тельность следует проявлять на нескольких уровнях. Первичную критику метода, направленную на совершенствование определенного инструмента, следует дополнить критикой более свободной и более высокой, которая отводит каждому конкретному инструменту особую роль в зависимости от желаемого единства знания. Такая расстановка по местам, которую можно было бы назвать философской, предполагает сопоставление произведения в целом, во всех его аспектах, со всеми имеющимися в нашем распоряжении частными техниками анализа. Само собой разумеется, что благодаря такому сопоставлению мы будем стараться для каждого произведения подыскивать подходящие и нужные для него средства анализа и, вместо того чтобы навязывать всей литературе один и тот же подход, предоставим, так сказать, каждому стихотворению и каждой книге самим указать наилучший подступ к себе. Чем больше у критика подлинной образованности, тем лучше он распознает перемены, которые претерпело само понятие произведения в ходе истории: а статус произведения представляет собой фундаментальный факт, которому должна соответствовать как можно более специфичная для него интерпретация.

Итак, если уж как-то определять идеал критики, я бы составил его из методологической строгости (связанной с техниками анализа, с их подпадающими проверке приемами) и рефлексивной непредвзятости (свободной от всякой систематической ограниченности). Техники анализа, по сути своей повторяемые, выделяют в произведении однородные планы и описывают то, что мы называем его «объективной стороной», снимая с нее все новые и новые замеры. Доведенные до должного совершенства, эти техники легко передаются — они принадлежат всем, кто сделает достаточное усилие, чтобы им научиться. Так же как и их результаты, они представляют собой общее достояние. В сфере техники один квалифицированный исследователь непосредственно заменяет другого. Техника «обезличивает» тех, кто аккуратнo ею пользуется. При этом не только возможной, но и желательной оказывается «коллективная работа» — она позволяет быстрее накапливать информацию. В пределе техника поддается механизации: часть технического процесса или даже весь его можно передать машине. Тогда труд обслуживающего машину работника не будет качественно отличаться от труда цехового «мастера». Его работу в любой момент может перенять подмастерье, и результат от этого не пострадает.

Зато иначе обстоит дело с *рефлексией*, когда она осуществляет отбор и модификацию техник, а тем более когда интерпретирует добытые ими

факты. Она ищет более широкой универсальности, чем та, которой достигает техническое *умение*; а тем самым она стремится вступить в более специфическое отношение с каждым из рассматриваемых произведений; она желает одновременно и большей универсальности и большей дифференциации. Она добровольно выбирает себе самую низкую отправную точку — точку совершенного незнания, полного неведения, — с тем чтобы добиться более широкого понимания, для которого выявляемый техникой материально-формальный аспект составляет лишь фрагментарное сырье, частные констатации, ждущие своего истолкования. Замеченные и разработанные ею смыслы она может сообщать, но не внушать; она требует обдуманного согласия, оспаривания, дискуссии, но никто, не кривя душой, не может притязать на продолжение мысли другого критика, на развитие тех же, что у него, исследований. Свободная рефлексия — именно потому, что она свободна, — обречена всякий раз начинать сначала. В данном случае преподавание заключается не столько в передаче какого-то наследия и инструментального умения, сколько в призыве всякий раз заново осуществлять свою свободу. Однако я далек от абсурдной мысли уподоблять критика Сизифу, которому все время приходится начинать с нуля свою работу. Свободная рефлексия должна быть изначально *просвещенной*: поскольку в принципе ни одно из прежних исследований, ни одно сведение, добытое техническими изысканиями, не могут игнорироваться, то она и не отправляется *ex nihilo*; нужно только, чтобы рефлексия сама, с начала до конца, продумала свой подход и свой путь. Результаты, накопленные «объективными» техниками, можно получать по наследству — здесь же, напротив, никто не наследует никому, даже самому себе. Здесь по-прежнему требуется сила критического вдохновения, возникновение и иссякание которой нельзя предвидеть. Чтобы в полной мере соответствовать своему призванию, чтобы быть понимающим дискурсом о произведениях литературы, критика не может замыкаться в рамках проверяемых знаний; она должна и сама стать, рискнуть стать литературным творчеством. Оттого она оказывается отмечена личностным знаком своего автора — но автора, прошедшего через безличную аскезу «объективного» знания и научных техник. Она оказывается знанием о словах, выраженным в новых словах, анализом поэтического события, который сам попадает в ряд событий. Низойдя к материальности произведения, исследовав ее во всех подробностях ее фактуры, в ее формальной сути, в ее внутренних и внешних отношениях, критика тем увереннее опознает в произведении след чьего-то поступка, повторяет его по-своему, дает ему оценку и тем самым сообщает ему более

значительный смысл, вытекающий из его внутренней сути и внешних соотношений, из его эксплицитного содержания и имплицитных последствий; она сама делается поступком, выражая и сообщая себя, в ожидании того, что в будущем, которое она приближает, ей ответят еще более ясные и высокие поступки.

Научное издание

Старобинский Жан

ПОЭЗИЯ И ЗНАНИЕ

История литературы и культуры
Том 1

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Ю. Саевича и М. Михальчука

Корректоры А. Рыко, М. Штрамель

Подписано в печать 10.12.2001. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл.
Усл. печ. л. 38,7. Заказ № 5040

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ <http://www.lrc-mik.narod.ru>

Отпечатано с диапозитивов в ППП «Типография “Наука”».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гюзис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).



Жан Старобинский (род.1920) –
всемирно известный швейцарский филолог
и историк культуры, профессор
Женевского университета.

Его обширное научное творчество,
посвящённое истории западноевропейской
(преимущественно французской)
культуры XVI–XX веков, отражает в себе
методологические поиски,
которыми богата вторая половина
двадцатого столетия.