

Тифен Самойо



Барт



|ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ДВЛЮ|



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Tiphaine Samoyault

Roland Barthes

Biographie

Seuil

Тифен Самойо

Ролан Барт

Биография

Перевод с французского
ИННЫ КУШНАРЁВОЙ
и АННЫ ВАСИЛЬЕВОЙ

Под научной редакцией
ИННЫ КУШНАРЁВОЙ



| ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ДЕЛО |
Москва | 2019

УДК 18
ББК 87.3
С17

Самойо, Тифен

С17 Ролан Барт: биография / Тифен Самойо; пер. с фр. И. Кушнарёвой и А. Васильевой; под науч. ред. И. Кушнарёвой. — М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. — 576 с. (Интеллектуальная биография).

ISBN 978-5-7749-1400-5

Биография Ролана Барта (1915–1980), центральной фигуры французской мысли своего времени, опирается на неизданные материалы (архивы, ежедневники, записные книжки), проливая свет на его политические позиции, убеждения и пристрастия. В ней детально описаны темы его работ, защищаемые им авторы, разоблаченные им мифы, прославившие его полемики — мы увидим, как чутко он вслушивался в языки своего времени. Барт обладал необыкновенным даром предвидения: мы до сих пор читаем его, потому что он исследовал территории, которые ныне нами освоены. Рассказ о его жизни помогает понять, насколько последовательным был творческий путь Барта, где ориентиром ему служили желание, необыкновенная восприимчивость к материалам, из которых соткан мир, а также недоверие к любому авторитетному дискурсу. Сделав основой своей мысли фантазм, он превратил ее одновременно в искусство и приключение. Погружение в его жизнь, в форму его существования позволяет понять, как Барт писал и как литература у него становилась самой жизнью.

УДК 18
ББК 87.3

ISBN 978-5-7749-1400-5

ROLAND BARTHES, BIOGRAPHIE de Tiphaine Samoyault

© Editions du Seuil, 2015

© ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2019

Оглавление

- Слова благодарности · 9
- Ссылки · 11
- Пролог. Смерть Ролана Барта · 13
- Введение · 27
Голос · 27; «Жизнь» · 30
- Глава 1. В начале · 40
Отец, погибший в море · 43; Материнская метка · 53
- Глава 2. «Гошокиссим» · 65
С берега моря... · 65; ...в сердце Парижа · 74
- Глава 3. Жизнь впереди · 82
Годы обучения · 82; Избирательное сродство · 94
- Глава 4. Барт и Жид · 100
Начало и конец · 101; Маленькая и большая музыка · 104;
Гомосексуальность · 109; Дневник · 111
- Глава 5. Жизнь позади · 117
От античности к Греции · 118; От Средиземноморья
к Атлантике · 126; Из Атлантики назад · 131
- Глава 6. Побег · 141
Большое тело · 141; «В санатории я был счастлив» · 148;
Первые тексты · 157
- Глава 7. Выходы · 165
Вдали от санатория · 165; «Морис Надо, которому я обязан
самым главным — дебютом» · 170; Вдали от Парижа (1).
Бухарест · 175; Вдали от Парижа (2). Александрия · 186;
Письмо: Министерство и «Нулевая степень» · 192
- Глава 8. Барт и Сартр · 204
Спор об ответственности · 205; Детство и истории · 213;
Приглашение в воображаемое · 218
- Глава 9. Сцены · 223
Ликвидации · 224; Театр · 239; 1955 год · 253; Театральность · 259
- Глава 10. Структуры · 266
Знак · 268; Школа · 274; Структура · 289; Дом · 299

- Глава 11. Литература · 311
Встречи · 312; Литературная критика · 319; Барт объясняется · 330;
1966 год · 340; Мыслить изображение · 351
- Глава 12. События · 356
Отсутствия · 357; Майская книга: «Сад, Фурье, Лойола» · 370;
Изменения · 375; Нарезки · 388
- Глава 13. Барт и Соллерс · 401
Дружба · 404; Все в Китай · 415
- Глава 14. Тело · 427
Глаз и рука · 431; Вкус · 441; Слух, зрение · 447;
Любить, любить · 456
- Глава 15. Легитимность · 462
Профессор · 462; Коллеж де Франс · 471; «Ролан Барт» · 477;
Коллоквиум в Серизи · 491
- Глава 16. Барт и Фуко · 495
Параллельные жизни · 497; Сопровождение · 501; Два стиля · 504
- Глава 17. Разрывы · 511
1977 год · 511; Любовь · 514; Смерть · 528; «Дневник траура» · 530
- Глава 18. Vita Nova · 538
15 апреля 1978 года · 538; Новая жизнь? · 549; Ясность · 556;
Конец · 563
- Указатель имен · 565

*Памяти моей матери
Коломб Самойо-Верле*

Слова благодарности

Эта книга вышла в свет по инициативе Бернара Коммана. Она состоялась во многом благодаря его глубокому знанию работ Барта, его поддержке, великодушию и внимательной редакции. Ему первому я выражаю свою благодарность.

Важную роль сыграла поддержка Эрика Марти и Мишеля Сальзедо. Эта биография никогда не увидела бы свет без их веры, без разговоров с ними, без многочисленных документов, которыми они меня снабдили и разрешили пользоваться. Я бесконечно им признательна. В особенности я благодарю Эрика Марти за некоторые весьма ценные замечания.

Биография не пишется в одиночку. Она требует знаний, полученных из книг и бесед, она возникает из памяти, из ее просветлений и лакун. Мне хотелось бы сначала поблагодарить всех тех, кто рассказал мне о Ролане Барте, каким они его знали, и согласился дать интервью. Это Жан-Клод Бонне, Антуан Компаньон, Джонатан Каллер, Режис Дебре, Мишель Деги, Кристиан Дескамп, Паскаль Дидье, Колетт Фелу, Люсетт Фина, Франсуаза Гайар, Анук Гринберг, Ролан Гавас, Юлия Кристева, Жоэль Леви-Корко, Матье Линдон, Александру Матеи, Жан-Клод Мильнер, Жиль Надо, Морис Надо, Доминик Ногез, Пьер Паше, Тома Павель, Лейла Перрон-Муазе, Жорж Рейар, Антуан Ребероль, Филипп Соллерс, Ромарик Сюльже-Бюэль, Франсуа Валь.

Я хочу выразить признательность критикам и исследователям, чьи работы стали необходимой и ценной основой моего знакомства с произведениями Барта и с ним самим: в первую очередь это Луи-Жан Кальве и Мари Жиль, мои предшественники в деле написания биографии Барта, а также Сесилия Беналья, Тома Клерк, Марко Консолини, Клод Кост, Александр Жефан, Жерар Женетт, Анн Эршберг Пьеро, Диана Найт, Мариель Масае, Патрик Морье, Жак Нэф, Филипп Роже, Сьюзен Зонтаг, Цветан Тодоров, Мари-Жанн Зенетти.

Также я хочу поблагодарить тех официальных лиц, кто любезно оказал помощь в моих исследованиях: Мари-Одиль

Жермен и Гийома Фо, сотрудников отдела рукописей Национальной библиотеки Франции (BNF); Натали Леже и Сандрин Сансон, сотрудников ИМЕС, и весь персонал Арденнского аббатства¹, где меня не раз принимали.

В *Seuil* с большим талантом и энтузиазмом изданием книги занималась Флора Румен, а Жан-Клод Байоль внес необходимые и весьма тонкие исправления, за что я их горячо благодарю.

Я хочу выразить благодарность всем моим друзьям, кто помог мне издать эту книгу, особенно Бертрану Хиршу, Морису Терону и Дамьену Занону, а также Мари Альберто Жанжак, Кристин Анго, Адриену Коши, Шарлотте фон Эссен, Томасу Хиршу, Яну Потену, Захии Рахмани, Мари-Лор Руссель, Мартину Рюэфу.

1. В Арденнском аббатстве, близ Кана, находится Институт современных печатных архивов (*Institut mémoires de l'édition contemporaine*, ИМЕС). — Прим. ред.

ССЫЛКИ

Цитаты приводятся по «Полному собранию сочинений Ролана Барта» (*Œuvres complètes de Roland Barthes*), новому изданию в пяти томах под редакцией Эрика Марти, вышедшему в *Seuil* в 2002 году¹.

Tome I: *Livres, textes, entretiens, 1942–1961.*

Tome II: *Livres, textes, entretiens, 1962–1967.*

Tome III: *Livres, textes, entretiens, 1968–1971.*

Tome IV: *Livres, textes, entretiens, 1972–1976.*

Tome V: *Livres, textes, entretiens, 1977–1980.*

Кроме того, цитируются следующие тексты Ролана Барта:

- *Carnets du voyage en Chine*, édition établie, présentée et annotée par Anne Herschberg Pierrot, Christian Bourgois, 2009.
- *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, cours et séminaires au Collège de France, 1976–1977, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil/IMEC, coll. «Traces écrites», 2002.
- *Le Discours amoureux*, séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974–1976, suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites), avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste, Seuil, 2007.
- *Journal de deuil*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Seuil/IMEC, «Fiction & Cie», 2006.
- *Le Lexique de l'auteur*, séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973–1974, suivi de fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot, Seuil, 2010.
- *Le Neutre*, notes du cours au Collège de France, 1977–1978, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, coll. «Traces écrites», 2002.

1. Ссылки на работы, переведенные на русский язык, сопровождаются указанием на русское издание. — Прим. ред.

- *La Préparation du roman I et II*, notes du cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil/IMEC, coll. «Traces écrites», 2003.
- «*Sarrasine*» de Balzac, séminaire à l'École pratique des hautes études, 1967–1968 et 1968–1969, avant-propos d'Éric Marty, présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford, Seuil, 2011.

В сносках, содержащих аббревиатуру *OC* (*Œuvres complètes*), номер тома обозначен римскими цифрами, а затем следует номер страницы, откуда взята цитата. Во многих случаях, когда опубликованные в пятитомнике тексты Барта изначально были напечатаны в журналах или сборниках, мы соответственно отмечаем дату и место первой публикации. Что касается посмертных изданий, не включенных в «Полное собрание сочинений», мы приводим их название и номер страницы.

Архивы из фонда Ролана Барта в отделе рукописей Национальной библиотеки Франции обозначаются NAF 28630, далее следует непосредственно название дела. Некоторые документы содержат старый код IMEC, где фонд хранился до 2012 года.

Происхождение неизданных документов уточняется в сносках.

Наша работа не содержит библиографии: все ссылки даются в сносках.

Пролог

Смерть Ролана Барта

Ролан Барт умер 26 марта 1980 года. К заболеванию легких, обострившемуся из-за несчастного случая, добавилась инфекция из тех, что регулярно подхватывают в больницах, нередко с фатальным исходом. По всей видимости, она и была непосредственной причиной его смерти. Часто говорят, что он умер в результате аварии, его сбил на пешеходном переходе на улице Эколь фургон химчистки, ехавший из Монружа. Это тоже верно. 25 февраля Барт возвращался с организованного Жаком Лангом обеда, возможно, связанного с ближайшими президентскими выборами, до которых оставалось чуть больше года. Будущий министр культуры хотел видеть Франсуа Миттерана окруженным знаменитыми интеллектуалами и художниками. Или Миттерану приглянулась эта идея, и он положился на Ланга, чтобы тот организовал регулярные встречи. Шел четвертый час дня. Отправившись пешком с улицы Блан-Манто через мост Нотр-Дам, Барт пошел по улице Монтань-Сент-Женевьев в сторону улицы Эколь до пересечения с улицей Монж. Итак, он идет по тротуару по правой стороне улицы до магазина *Vieux Campeur*, где продаются товары для пешего туризма. Собирается перейти на левую сторону. Барт направляется в Коллеж де Франс, но не на занятия, а чтобы проконтролировать технические детали будущего семинара по Прусту и фотографии, для которого понадобится проектор. Автомобиль с бельгийскими номерами припаркован во втором ряду и частично закрывает Барту вид на дорогу. Он все равно идет вперед — и тут происходит авария. Фургон едет не очень быстро, и тем не менее удар сокрушительный. Барт лежит без сознания на проезжей части. Водитель фургона останавливается, движение прекращается, «скорая помощь» и полиция быстро прибывают на место происшествия (полицейский участок рядом, на площади Мобер). При пострадавшем не находят никаких документов, кроме пропуска Коллежа. Полиция идет справиться о нем в Коллеж. Кто-то (некоторые утверждают — Мишель Фуко, хотя это был Робер Мози, профессор Сорбонны и давний близкий друг Барта) подтверждает личность Ролана

на Барта. Сообщают брату — Мишелю Сальзедо, друзьям — Юсефу Баккушу и Жану-Луи Бутту. Те едут в больницу Питье-Сальпетриер, куда привезли Барта. У него шок, но он в сознании. Много переломов, но, по всей видимости, не тяжелых. Они возвращаются домой несколько успокоенные.

Тем утром Барт собирался на званый обед. Как всегда, с утра он работал за письменным столом, в этот раз — над лекцией: он должен прочитать ее на коллоквиуме в Милане на следующей неделе. Лекция о Стендале и Италии, он назвал ее «Нам никогда не удастся говорить о том, что мы любим». Его размышления близки к тем, что он высказывал на лекциях по «подготовке романа», которые только что закончил читать в Коллеж де Франс: они касаются стендалевского перехода от дневника к роману. Несмотря на то что последний не смог передать свою страсть к Италии в дневнике, ему удалось этого добиться в «Пармской обители». «То, что произошло в промежутке между дневником и „Пармской обителью“, — это письмо. Что такое письмо? Сила, очевидно, плод долгой инициации, преодолевший бесплодную неподвижность любовного воображаемого и придавший его приключению символическую обобщенность»¹. Барт напечатал первую страницу и начало второй. Потом он стал собираться, до конца не понимая, зачем согласился пойти на этот обед. Интерес к знакам и поведению людей однажды уже привел его на подобный обед с Валери Жискар д'Эстеном в декабре 1976 года у Эдгара и Люси Фор, за что его критиковали некоторые друзья, усмотрев в этом лояльность к правым. В этот раз его участие более естественно с точки зрения и его собственных симпатий, и симпатий его окружения. Но Филиппу Реберолю, который тогда был послом в Тунисе, он признался, что у него складывается впечатление, будто он вопреки своей воле оказался втянут в избирательную кампанию Миттерана. Кто сидит с ним за одним столом? Филипп Серр, бывший депутат от Народного фронта, отсутствовал, но квартиру свою предоставил именно он, так как дом Миттерана на Рю-де-Бьевр слишком мал для таких мероприятий — и в любом случае тот дом уже принадлежит Даниэль Миттеран, а не будущему президенту. На обеде присутствовали композитор Пьер Анри, актриса Даниэль Делорм, руководитель Парижской оперы Рольф Либерман, историки Жак Берк и Элен Пармелен, Жак Ланг и Франсуа Миттеран. Возможно, были и другие гости, но их имен никто не запомнил. Как и следо-

1. «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», in *Tel Quel*, automne 1980 (OC V, p. 906–914, p. 914).

вало ожидать, Миттеран — большой поклонник «Мифологий» и, скорее всего, едва ли прочел что-то еще из написанного интеллектуалом, оказавшимся в тот день за его столом. Обед, приправленный тонкими остроумиями об истории Франции и шутками, вызывавшими взрывы искреннего смеха, прошел очень весело. Барт не промолвил почти ни слова. Около трех часов гости начали расходиться. Барт решил пройтись пешком до Коллеж де Франс. Время есть: с Реберолем, приехавшим накануне из Туниса, они договорились встретиться вечером. Несчастный случай произошел в конце этой прогулки.

Барт очнулся в больнице Питье-Сальпетриер. Брат и друзья были рядом. Первое сообщение агентства *France Presse* вышло в 20:58: «Шестидесятичетырехлетний преподаватель, эссеист и критик Ролан Барт в понедельник вечером стал жертвой дорожно-транспортного происшествия в V округе Парижа, на улице Эколь. Ролан Барт доставлен в больницу Питье-Сальпетриер, как мы только что узнали у руководства учреждения, не предоставлявшего до 20:30 никакой информации о состоянии здоровья писателя». На следующий день в 12:37 новости были гораздо более ободряющими: «Ролан Барт по-прежнему в Сальпетриер, где, как нам сообщили, он находится под наблюдением врачей, и его состояние остается стабильным. Издатель Барта утверждает, что состояние здоровья писателя не вызывает беспокойства». Действительно ли Франсуа Валь приукрасил ситуацию, как тогда предположил Ромарик Сюльже-Бюэль и до сих пор утверждает Филипп Соллерс?² Постепенное и в то же время неожиданное ухудшение состояния больного? По рассказам, свою роль сыграли два обстоятельства. Сначала врачи не особенно беспокоились, но они, возможно, недооценили серьезность легочного заболевания пациента. Из-за дыхательной недостаточности потребовалась интубация. Потом ему сделали трахеотомию, что только усугубило ситуацию. Соллерс рисует более драматичную версию аварии в «Женщинах», где Барт под именем Верта появляется сразу после инцидента, в состоянии крайнего шока, в окружении реанимационного оборудования: «Спутанные провода... Трубки... Кнопки... Мигание индикаторов: красный, желтый...»³ Для многих присутствующих ужас перед жестокостью события соседствует с чув-

2. По его словам, Франсуа Валь и другие редакторы *Seuil* не хотели говорить правду о состоянии Барта, поскольку авария была связана с обедом у Миттерана, что не преминули бы отметить журналисты, а это могло запятнать будущую избирательную кампанию (из интервью с автором от 3 сентября 2013 года).

3. Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983, p. 133.

ством его неотвратимости. Как будто он после смерти матери тихо погружался все глубже и глубже.

Я видел Верта на исходе его жизни, как раз незадолго до аварии... Его мать умерла два года назад, его большая любовь... Единственная любовь... Он соскальзывал все больше и больше в сложные отношения с мальчиками; это было его падение, оно вдруг ускорилося... Он больше ни о чем другом не думал, хотя все время мечтал о разрыве, аскезе, новой жизни, книгах, которые напишет, мечтал начать все заново...⁴

Казалось, он больше не может, не в состоянии реагировать на всех, кто его дергает. Даже друзья и знакомые, которым хватает такта не упоминать о его зависимости от мальчиков, подчеркивают, как давило на него бремя просьб, писем, телефонных звонков... «Он не умел говорить „нет“». Чем больше ему что-то досаждало, тем больше он чувствовал себя обязанным это сделать», — констатировал Мишель Сальзедо. Некоторые задним числом выдвигали гипотезу о том, что после траура по матери он медленно умирал: гипотеза либо чрезмерно психологичная, либо представляющая собой удобную сказку, позволяющую превратить жизнь в ладно скроенный рассказ. Велика вероятность, что горе отчасти послужило причиной его усталости, носившей все признаки депрессии. Но Барт, конечно, не верит в то, что он снова встретит свою мать на небе. В тот момент он вовсе не собирается умирать намеренно, даже если в пронзительном взгляде, который он бросает своему другу Эрику Марти, проскальзывает отчаяние, «будто он пленник смерти»⁵. Если кто-то не демонстрирует всех внешних признаков ожесточенной борьбы с болезнью и смертью, это не значит, что он отдался обещанному ими покою. Как сказал Мишель Фуко о смерти Барта Матье Линдону, трудно представить себе усилия, необходимые для выживания в больнице: «Позволить себе умереть — нейтральное состояние при госпитализации». Чтобы выжить, надо бороться. «Он добавил в поддержку своего объяснения: все думали, что Барту уготован иной удел — долгая и счастливая старость, как у китайского мудреца». У Юлии Кристевой, однако, сложилось впечатление, что он сознательно решил сдаться, о чем она написала в «Самураях», где изобразила себя под именем Ольга, а Ролана Барта назвала Арманом Бреалем. Кристева и сейчас так думает. Тот, кто был к ней так привязан, кто так ею восхищался,

4. Philippe Sollers, *Femmes*, p. 126.

5. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 2006, p. 102.

кто был председателем комиссии на защите ее диссертации, кого она сопровождала в поездке в Китай в 1974 году, больше не может с ней говорить. Она вспоминает его голос. Взгляд его выражал отречение, а жесты были жестами прощания.

Нет ничего убедительнее, чем нежелание жить, когда оно выражается без истерик: никакого требования любви, только зрелый отказ, даже не философский, а просто животный и окончательный отказ от существования. Чувствуешь себя идиотом из-за того, что цепляешься за суету под названием «жизнь», которую умирающий оставляет с таким безразличием. Ольга слишком сильно любила Армана, она не понимала, что заставляло его уйти с такой мягкой, но неоспоримой решимостью, но он торжествовал в своей бесстрастности, в своем упорствующем непротивлении. И все же она сказала ему, что очень его любит, что обязана ему своей первой работой в Париже, что он научил ее читать, что они уедут вместе в Японию, или в Индию, или на берег Атлантического океана — ветер на островах так замечательно полезен для легких, и Арман останется в саду с геранью...⁶

Недостаток воздуха, притяжение смерти побудили и Дени Роша написать прекрасное «Письмо Ролану Барту об исчезновении светлячков»:

...первое, что я слышу: вы упали ничком, ваше лицо — одна сплошная рана; наш общий друг рассказал мне, что приходил в больницу и не мог вынести вашего жеста — вы показывали на трубки, по которым к вам еще поступает жизнь, и похоже, этот жест означал: «отключим наконец, больше нет смысла»⁷.

Как и Франко Фортини в то же самое время, Дени Рош вспоминает о смерти Пазолини: несколько месяцев назад Барт хотел написать о нем роман: «Роман от лица поборников справедливости. Идея заключается в том, чтобы начать с некоего ритуального убийства (изгнать насилие „раз и навсегда“): поиски убийцы Пазолини (он на свободе, я полагаю)»⁸. Дени Рош

6. Julia Kristeva, *Les Samourais*, Gallimard, coll. «Folio», 1990, p. 405. Сегодня очень трогательно параллельно читать пересекающиеся повествования о смерти Барта в «Женщинах» и в романе Кристевой. Псевдонимы не идентичны, но Верт и Бреаль — это два ярких образа одного и того же человека, плод привязанности, несущий на себе отпечаток личности их авторов: неоднозначный у Соллерса, привлекательный и хрупкий у Кристевой.

7. Denis Roche, «Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles», in *La Disparition des lucioles*, éd. de l'Étoile, 1982, p. 157.

8. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 26 сентября 1976 года. В опубликованном в июне 1981 года тексте *Lezione di crepuscolo* («Сумеречный урок»), посвященном Ролану Барту, Франко Фортини говорит о поразительных связях, по его мнению, существующих между Бартом и Пазолини. См. в: *Insistenze*, Garzanti, 1985.

не мог не думать о пазолиниевском измерении этой смерти, где мы погружаемся «в мрачный свет *наконец найденного* пола смерти». Он связывает ее с фотографией, отмечая, что *Camera lucida* содержит лишь портреты анфас; он связывает ее с мерцанием светлячков июльским вечером в Тоскане: вспыхнул-погас... вспыхнул-погас... вспыхнул-погас...

В тексте, который Барт печатал в день аварии, он описывает сон наяву, увиденный какое-то время назад на грязной серой, сумеречной платформе миланского вокзала. Это было в январе, чуть меньше месяца назад, он приезжал по случаю награждения Микеланджело Антониони. 27 января Доминик Ногес встретил Барта на вокзале и отвез его в отель «Карлтон»: «(новая обстановка и стерильность дорогой американской гостиницы, огромной и пустынной: Тати + Антониони... к тому же Антониони тоже живет тут)»⁹. Ногес вспоминает в своем дневнике «истинного любителя городов — ночных городов — из тех, кто словно пытается сориентироваться, оценить милости, которыми одарят его города, подготовить — кто знает? — эскападу, в которую он сможет пуститься, как только мы его оставим». Но Барт не пошел дальше грез о долгом путешествии. При пересадке на Болонью он увидел поезд, идущий на самый юг, в Апулию. На вагонах была надпись «Милан — Лечче»: «Сесть на поезд, ехать всю ночь и оказаться утром в сиянии, нежности и покое далекого города»¹⁰. Образ долгого путешествия, показывающий, что в конце туннеля не только фантазм смерти, но и переход от гризайля к свету, от мрачной и пресной жизни к жизни преображенной, к *vita nova*, к жизни-как-произведению-искусства. Он запечатлевает движение, обратное движению светлячков: погас-вспыхнул... погас-вспыхнул... погас-вспыхнул... и таким образом связывает сказанное Дени Рошем о фотографии в память о покойном друге: это прерывание фразы, небольшая пауза, позволяющая избежать большой цезуры смерти; фотокарточки «как брызги воспоминаний, легкая воздушная бомбардировка, опережающая каждого из нас в его бесконечной фразе, по ту сторону смерти других (смерть Пазолини отсылает к вашей собственной, смерть Паунда — к моей, обозначая с опозданием дату новой надписи на могиле), легкая влажная бомбардировка, бесконечно возобновляющаяся в незавершенности любимых лиц *анфас*, одержимая их губами, наложенными поверх дру-

9. Dominique Noguez, «Roland Barthes à Bologne en janvier 1980 (extraits de Journal)», неопубликованные записи, любезно предоставленные автору.

10. «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», art. cit., p. 916.

гих, влажностью в них, навсегда тонущей в общей сырости могилы»¹¹. Мы падаем лицом вниз, фотографируем лица анфас, но не можем посмотреть в лицо смерти.

Барт умер 26 марта 1980 года в 13:40 в больнице Питье-Сальпетриер, что рядом с вокзалом Аустерлиц. Непосредственной причиной смерти медики назвали не аварию, а осложнения, возникшие «у пациента по причине его хронической легочной недостаточности», и поэтому 17 апреля прокуратура Парижа вынесла решение не подвергать судебному преследованию водителя фургона. Барт не дышит. Его жизнь закончилась. Через два дня тело кладут в гроб, короткая церемония прощания проводится во дворе морга, на ней присутствует около сотни человек: друзей, учеников и влиятельных лиц. «Потрясенная группа, к которой я присоединился, — рассказывает Итало Кальвино, — состояла в основном из молодежи (среди них было мало знаменитостей, но я узнал лысый череп Фуко). На табличке на двери павильона значилось не традиционное университетское „Аудитория“, а „Похоронный зал“»¹². Никто даже не пытался устроить светскую имитацию религиозного ритуала: не читали текстов, не произносили торжественных траурных речей. Кому-то тело Барта показалось крошечным. Кто-то сказал буквально пару слов, например Мишель Шодкиевич¹³, сменивший Поля Фламана на посту руководителя *Éditions du Seuil* в 1979 году. Там были Мишель и Рашель Сальзедо, Филипп Ребероль и Филипп Соллерс, Итало Кальвино и Мишель Фуко, Альгирдас Греймас и Юлия Кристева, Франсуа Валь и Северо Сардуй, Андре Тешине, в фильме которого «Сестры Бронте» Барт в 1978 году сыграл (небольшую) роль Уильяма Теккерера, и Виолетт Морен, друзья с улицы Николая Уэля, где Барт провел так много вечеров, прямо напротив вокзала Аустерлиц. С этого вокзала некоторые потом поедут на похороны в Юрт. Среди них Эрик Марти, описавший это странное путешествие тех, кто «его любил и поехал поездом»¹⁴: «Все, что я помню: хлестал проливной дождь; ледяной ветер пронизывал нас, отчаявшихся, сбив-

11. Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, op. cit., p. 164. Курсив мой. — Т. С.

12. Italo Calvino, «En mémoire de Roland Barthes», in *La Machine littéraire*, Seuil, 1984, p. 245.

13. Главный редактор журнала *La Recherche et L'Histoire* Мишель Шодкиевич, арабист, принявший ислам, преподаватель Высшей школы социальных наук (вел занятия по суфизму и мусульманской мистике), возглавлял серию «Микрокосм» в *Seuil*. У него была репутация очень требовательного читателя и энергичного предпринимателя. См.: Jean Lacouture, *Paul Flamand, éditeur. La grande aventure des Éditions du Seuil*, Les Arènes, 2010.

14. Отсылка к названию фильма Патриса Шеро «Те, кто меня любит, поедут поездом». — *Прим. ред.*

шихся в маленькую группку; известное с незапамятных времен зрелище гроба, который опускают в могилу»¹⁵.

Статьи, отдающие дань уважения Барту, все публикуются, многие из них вышли в *Le Monde*. Через несколько дней после смерти Барта Сьюзен Зонтаг опубликовала в *New York Review of Books* очень красивый текст об отношении писателя к радости и печали, о чтении как форме счастья. Тот, чей возраст никто не мог угадать, часто появлялся в компании молодых людей, не пытаясь, впрочем, выглядеть моложе: это было уместно, поскольку «хронологическая последовательность его жизни» не была «прямой». Казалось, его тело знало, что такое покой. И постоянно в его личности чудится нечто затаенное, «всегда патетическое, что еще четче проявилось в преждевременной и трагической смерти»¹⁶. Как позднее Юлия Кристева, Жан Рудо в *La Nouvelle Revue française* вспоминает голос Барта, ритм его фраз, его манеру расставлять паузы и акценты, любовь к музыке — любовь, столь очевидную в зерне его голоса, — и манеру курить небольшие сигары «Партагас». Помимо всего прочего, Рудо говорит о колебаниях Барта в отношении жизни и творчества.

Ему было важно стать не известным, а признанным благодаря тому, что делало его известным. Самое главное в его текстах — то, как жизненный опыт заставляет теорию пошатнуться: голос ищет тело, чтобы, наконец, запоздало проскользнуть в трогательное «Я» последних книг. Если пишешь для того, чтобы тебя любили, надо, чтобы письмо уподоблялось тому, кто ты есть; внутри него должен быть след этой нехватки, этой пустоты, из которой исходит призыв к другим¹⁷.

Барт, или двусмысленности¹⁸: где он был, когда присутствовал? Чем он будет в свое отсутствие? Смерть открывает другим целые пласты пустоты или отсутствия, которые больше не скрываются за избранной и выставленной напоказ жизнью. Этот голос, искавший тело, как он будет дальше отзываться? Несколько человек, в частности Кальвино, объединяют посмертную дань Барту с рецензией на *Camera lucida*. Неподвижность лица есть смерть, поэтому Барт так неохотно фотографировался. Кни-

15. Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 105.

16. Susan Sontag, «Je me souviens de Roland Barthes», in *New York Review of Books*, 15 mai 1980, trad. Robert Louit; перепечатано в: *Sous le signe de Saturne*, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1985.

17. Jean Roudaut, «Roland Barthes», in *La Nouvelle Revue française*, № 329, juin 1980, p. 103–105 (p. 105).

18. Отсылка к названию романа Германа Мелвилла «Пьер, или Двусмысленности». — Прим. ред.

га становится пророческим текстом, отмеченным стремлением к смерти. Если это толкование кажется нарочитым и потому к нему следует относиться с осторожностью, все же оно указывает на истину, в которой определенную роль играет *Camera lucida*. В это время внутреннему одиночеству вторит социальная изоляция, ощущение маргинализации. Огромный успех «Фрагментов любовной речи», популярность курса лекций в Коллеж де Франс не прошли даром. Покинутый частью интеллигенции, которая в развитии автобиографического повествования, повороте в сторону романа и фотографии увидела компромисс и что-то вроде претензии на признание света, он вынужден был страдать и от отдаления, даже неприязни со стороны многих неакадемических критиков. Книга Бюрнье и Рамбо¹⁹ «Ролан-Барт без хлопот» как раз доставила ему хлопот; громкое заявление на «Лекции» при вступлении в Коллеж, что «язык — это фашист», сделанное в 1977 году, испортило его имидж среди политически ангажированных философов и теоретиков, обвинивших его в том, что он уступил веяниям моды, и одновременно осуждавших его политическое безразличие или, возможно, просто отличие. А главное — его последняя книга, *Camera lucida*, в которую он вложил столько личного, ставшая своеобразным надгробным памятником для его матери и позволившая ему уединиться с ней, получила смешанные отзывы. Его высказывания о фотографии все еще не принимают всерьез. Во всяком случае, его не считают теоретиком, а личную тему трогать не смеют. Безразличие в ответ на такую откровенность болезненно и у любого писателя может отбить желание жить. Даже если не все писатели от этого умирают, всех оно ранит.

От чего умер Ролан Барт? Вопрос, как мы видим, остается открытым, несмотря на явную очевидность клинического диагноза. Жак Деррида подчеркивает множественность «смертей Ролана Барта». «Смерть называет себя по имени, но с тем, чтобы тут же рассеяться, навязать странный синтаксис — именем одного-единственного ответить несколькими»²⁰. Дальше он детализирует это множественное число:

Смерти Ролана Барта — *ego* смерти и мертвые, близкие, которые мертвы и чья смерть должна поселиться в нем, расположив места и торжественные моменты, расставив могилы в его внутреннем

19. Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Balland, 1978.

20. Jacques Derrida, «Les morts de Roland Barthes», in *Poétique*, № 47, septembre 1981, p. 272–292; перепечатано в: *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, 1998 [1987], p. 273–304 (p. 273).

пространстве (заканчивая и, по всей видимости, начиная с его матери). Его смерти, те, которые он проживал во множественном числе... эта мысль о смерти, которая начинается. При жизни он сам напишет смерть Ролана Барта. И наконец, его смерти, его тексты о смерти, все, что он писал с такой настойчивостью в ее смещении, о смерти, на тему смерти, если хотите, если действительно существует такая тема Смерти. От романа к фотографии, от «Нулевой степени письма» (1953) к *Camera lucida* (1980) некоторая мысль о смерти все приводила в движение...²¹

Эта смерть в жизни, вероятно, была там с самого начала, и потому так трудно было быть современником Барта. Дело еще и в разнице во времени, как считает Деррида, по его словам, знавший Барта в основном по поездкам, когда сидел напротив него в поезде в Лилль или рядом, через проход, в самолете, летевшем в Балтимор. Эта гетерогенная современность прочитывается в Прусте, в подписях к некоторым фотографиям или в его последних лекциях. «Я лишь воображаемый современник моего собственного настоящего — его языков, утопий, систем (то есть фикций), в общем, его мифологии или философии, но не истории; я живу лишь в пляшущем фантазмагорическом отсвете этой истории»²². Смерть вторгается в его жизнь и заставляет его писать. Смерть произведения вписана в последние мгновения курса лекций. 23 февраля 1980 года Барт смирился с тем, что не получится совместить конец курса с реальной публикацией Произведения, за складыванием которого он следил вместе со своими учениками. «Увы, что касается лично меня, то об этом нет и речи: я не могу, как волшебник, достать из своей шляпы некое Произведение и уж тем более, по всей очевидности, тот *Роман, Приготовление* которого хотел проанализировать»²³. В заметках, написанных в ноябре 1979 года, он признает: на его отношение к миру так повлияла смерть матери, что он не уверен в своей способности что-то еще написать. Жорж Рейар рассказывает, что за несколько дней до аварии он подвозил Барта в Политехническую школу, где тот должен был выступить в рамках одного из курсов Антуана Компаньона. Провожая его вечером на улицу Сервандони, Рейар задал вопрос, довольно тривиальный для беседы двух преподавателей: «Какой курс вы будете вести в следующем году?» На что Барт ответил: «Я буду показывать фотографии моей матери и молчать».

21. Jacques Derrida, «Les morts de Roland Barthes», p. 290–291.

22. Ролан Барт, *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 69.

23. *La Préparation du roman I et II*, p. 377 [цит. по: Антуан Компаньон, Ролан Барт как Поликарп Смирнский, *Неприкосновенный запас*, 2014, № 6].

Почти год назад, 15 января 1979 года, один из фрагментов колонки Барта в *Nouvel Observateur* носил заголовок «Банальное и странное»:

Потерявший управление автомобиль врезается в стену на Восточном шоссе: это (увы) банально. Не могут ни понять причин аварии, ни опознать пятерых молодых пассажиров (почти все погибли): это странно. Это странность смерти, если можно так выразиться, идеальной, поскольку она дважды обманула то, что позволяет побороть страх смерти: знать, кто и от чего. Все сводится не к небытию даже, а хуже того, к *ничтожности*. Это объясняет, с каким ожесточением общество стремится заделать брешь, образованную смертью: некрологи, анналы, история; все, что может назвать и объяснить, дать повод для воспоминания и смысла. Как великодушен дантовский ад, где умерших называют по имени и толкуют согласно их грехам.

Смерти нужна не только хроника, она требует нарратива.

Смерть — это действительно единственное событие, сопротивляющееся автобиографии. Она служит оправданием для биографического жеста, поскольку кто-то другой должен взять его на себя. Если выражение «я родился» автобиографично только во второй степени, поскольку его удостоверяет наше существование, есть документы, удостоверяющие личность, и нам рассказали, что это произошло и как, — все же можно сказать: «я родился», «я родился в», «я родился от», «я родился через». Невозможно сказать: «я умер в», «я умер от», «я умер через». Кто-то должен сказать это за нас. Если «я родился» автобиографично только косвенно или опосредованно, то «я умер» представляет собой невозможный предел любого высказывания, потому что о смерти не говорят от первого лица. Барта очаровывали любые сюжеты, позволяющие перехитрить эту невозможность, а потому его восхищал рассказ Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», в конце которого одноименный персонаж заявляет: «Я умер»: «...значение фразы (*я умер*) содержит в себе неисчерпаемое богатство. Конечно, есть много мифологических нарративов, где смерть говорит, но только чтобы сказать: „Я жив“. Здесь настоящий *гапакс* нарративной грамматики, *речь невозможная как речь: я умер*»²⁴. В случае этой смерти под гипнозом голос, который слышится, — это голос интимный, глубокий, голос Другого²⁵. Рассудоч-

24. Ролан Барт, «Текстовый анализ одной новеллы Э. По», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 424–461.

25. Барт говорит о нем в своем выступлении в Страсбурге в 1972 году, в группе по исследованию теории знака и текста Филиппа Лаку-Лабарта и Жана-Лю-

ность (или безрассудство) биографии, по-видимому, именно в этом: в том, как Другой, от третьего лица, берет на себя повествование о смерти. Это очаровывает Барта в «Жизни Рансе» Шатобриана: оба — и автор, и его персонаж — на закате жизни от жизни отвыкали, первый — так как чувствует по причине преклонных лет, что жизнь уходит из него; второй — потому, что он добровольно уходит из жизни, «...поскольку того, кто добровольно отказывается от мира, может без труда спутать с тем, кого мир покидает, — греза, без которой не было бы письма, отменяет всякие различия между голосом активным и пассивным; покидающий и покинутый — один человек: Шатобриан может быть Рансе»²⁶. Это состояние смерти без небытия, где ты и есть само время, Барт испытывает очень рано благодаря двум тенденциям, которые сам он познал в очень юном возрасте: скуке и воспоминанию, предлагающим существованию полную систему репрезентаций. Они защищают от страха смерти, против которого неустанно борется письмо. Фрагмент дневника, который он вел в Юрте в 1977 году, так и озаглавлен: «Выдуманное не умирает». Литература защищает вас от реальной смерти.

В любом *историческом* персонаже (или лице) я сразу вижу только то, что он умер, что его постигла реальная смерть, и для меня это всегда жестоко (это трудновыразимое, потому что *матовое, лишенное блеска*, чувство тревоги, связанной со смертью). Напротив, вымышленного персонажа я всегда принимаю с энтузиазмом именно потому, что раз он не жил на самом деле, то не может по-настоящему умереть. Главное, нельзя сказать, что он бессмертен, потому что бессмертие остается в плену у парадигмы, оно всего лишь противоположность смерти, оно не отменяет ее смысл, не заделывает разрыв; лучше сказать: не тронутый смертью²⁷.

И все же иногда даже в литературе происходит разрыв. Это те моменты, когда смерть персонажа позволяет выразить самую живую любовь, какая может существовать между двумя людьми: смерть старого князя Болконского, когда он говорит со своей дочерью Марьей в «Войне и мире», смерть бабушки рассказчика в романе «В поисках утраченного времени». «Внезапно литература (поскольку речь идет именно о ней) совершенно совпадает

ка Нанси (OC IV, p. 141); ужас смерти упоминается в связи с картиной Бернара Рекишо (OC IV, p. 378) и в «Удовольствии от текста» (OC IV, p. 245).

26. «Chateaubriand: *Vie de Rancé*», préface, 1965, in *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972 (OC IV, p. 56).

27. BNF, NAF 28630, фонд Ролана Барта, «Délibération», journal d'Urt, 13 juillet 1977.

с душераздирающей эмоцией, „криком“»²⁸. Она превращает *пэфос*, так часто порицаемый, в силу чтения; она обнажает истину того, в чем дает утешение.

Смерть ведет к письму и оправдывает рассказ о жизни. Она возобновляет прошлое, вызывает к жизни новые формы и фигуры. Мы можем обратиться к жизни человека, потому что он умер. Смерть обобщает и резюмирует. Вот почему мы начинаем рассказ об этой жизни с повествования о смерти. Порывая с жизнью и являясь в некотором смысле ее противоположностью, смерть равнозначна жизни как повествованию. Обе — то, что осталось от кого-то, остаток, являющийся дополнением, но не заменой.

Все, кто любил покойного, переживают трагедию его смерти, сохраняя память о нем, как о живом. Воспоминание приходит на место вездесущего времени; прерванное прошлое и невозможное будущее сливаются в интенсивности присутствия, где «я», вспоминая, утверждается через и за счет умершего²⁹.

Эти слова Юлии Кристевой, написанные, опять же, во время траура по Ролану Барту, подтверждают, насколько неправомерно это повествование о жизни: это не долг памяти, а требование выживания. Оно занимает место, опустевшее после смерти; во многих отношениях это ограничение любой биографии — еще бóльшая проблема в случае Барта. Он мешает биографическому предпрятию по причинам, им самим установленным, и по иным причинам, которые, будучи им обусловлены, дают о себе знать почти помимо его воли. Потому что смерть писателя не является частью его жизни. Мы умираем, потому что у нас есть тело, а пишем для того, чтобы отстраниться от тела, ослабить его давление, уменьшить вес, ослабить дискомфорт, который оно вызывает. Как пишет Мишель Шнайдер в «Мнимых мертвецах»: «Значит, надо читать книги, которые написали писатели: в них описана их смерть. Писатель — это тот, кто умирает всю свою жизнь, в длинных фразах, в коротких словах»³⁰. Смерть писателя на самом деле не является логическим следствием его жизни. Ее не следует путать со «смертью автора». Но смерть писателя делает возможной жизнь автора и изучение знаков смерти, разбросан-

28. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», conférence au Collège de France, 19 octobre 1978 (*OC V*, p. 468).

29. Julia Kristeva, «La voix de Barthes», in *Communications*, N° 36, 1982, p. 119–123 (p. 119).

30. Michel Schneider, *Morts imaginaires*, Grasset, 2003, p. 17.

ных в его произведениях. Это не смерть-сон, «в которой неподвижность избегает трансмутации», не смерть-солнце, достоинство которой в том, что она раскрывает «смысл существования», как Барт преподносит ее в «Мишле»³¹; смерть — это начало любого нового появления.

31. *Michelet, OC I*, p. 352.

Введение

Голос

ЧТО В РОЛАНЕ БАРТЕ не умирает, так это его голос. Странное явление, ведь нет ничего более переходящего, чем голос. Достаточно послушать записи прошлых лет, чтобы осознать это. Голос быстро выходит из моды, он «датирует» тело, которое говорит. Жид пишет о себе в дневнике: «Самое хрупкое во мне и то, что более всего состарилось, — это мой голос»¹. Однако когда мы слышим речь Барта, возникает живое ощущение непосредственного присутствия, его голос так просто из моды не выходит. Прослушивание записей его лекций в Коллеж де Франс, многочисленных передач на радио и телевидении с его участием помещает слушателя в привычную обстановку. Глубокий мягкий тембр голоса обволакивает, придает словам мелодичность. «Зерно голоса» (Барт не случайно о нем размышлял — он знал, что его собственный голос наделен особой чувственностью) свидетельствует о воздействии прошлого на настоящее, о сохраняющейся памяти, о своеобразном воспоминании о будущем. То, благодаря чему большинство людей отмечены печатью недолговечности и мимолетности, у него, таким образом, оказывается противоположным знаком, гарантирующим своего рода выживание, — это, конечно, связано и с тем, о чем он говорит. Эти слова, а не только голос, соединяя в себе общее для всех и истинное для каждого, продолжают трогать и убеждать сегодня. Вот почему голос обретает значимость, черпая истину из разнообразных источников, иногда противоположных: разума и чувств, старых ценностей и современной повестки. Такая позиция не лишена рисков. Она часто заставляет чувствовать себя самозванцем. Барт ощущает это всю свою жизнь: принадлежать к нескольким време-

1. André Gide, *Journal*, 12 juillet 1942, Gallimard, coll. «Pléiade», 1997, t. II, p. 823.

нам и нескольким местам — значит не иметь места, всегда находиться в движении. Услышав однажды, как ведущий завершает передачу о нем словами: «Итак, дети, закончим с XIX веком!», Барт тут же отметил на карточке:

Да, я из XIX века. И сюда добавляется чрезмерная чувствительность (которую никогда не видно), гомологичность романам этой эпохи, пристрастие к ее литературному языку. Вследствие чего я попал в мучительную парадигму: с одной стороны, «я» (мое внутреннее «я», невыраженное), аффективное воображаемое, страхи, чувства, эмоции, упрямая вера в этику деликатности, мягкости, нежности, мучительное осознание того, что эта этика не дает никаких решений, что она апоретична (что означал бы «триумф» нежности?), а с другой стороны, мир, политика, известность, агрессия, розыгрыши, современность, XX век, авангарды, одним словом, мое «творчество», и даже некоторые стороны, некоторые практики моих друзей. → я обречен на «лицемерное» творчество (тема самозванства) или на саботаж этого творчества (отсюда отчаянные попытки лавирования в последних книгах)².

Барт чувствует, как разрывается между двумя столетиями, между двумя постулатами — «я» и мир, между личным и политическим: столь же противоречив, как и его голос. Именно это придает его творчеству силу предвидения. Авангард и мятеж искажает; прошлое восстанавливает, а настоящее придает форму. Нерешительная, парадоксальная поза не подходит для резких, окончательных жестов. Наоборот, она вызывает неудобство, своего рода неприспособленность, что заставляет искать необычные решения, чтобы все-таки как-то существовать, чтобы вопреки всему принадлежать к своему времени. Этот поиск, приобретающий порой формы столь импульсивные, что навлекает на Барта обвинения в оппортунизме или непостоянстве, определяет участь предтечи, того, кто всегда всех опережает. Он буквально оказывается впереди моды, суждений, движений. Говоря более абстрактно, он открывает пути к осмыслению нового порядка мира и знаний. Конец книги, расширение сферы биографического, фрагмент, отход от чисто логической аргументации, гипертекст, новая механография памяти: вот некоторые вопросы, которые осмыслял Барт и которые делают его творчество полем для нашего исследования сегодня. Как и у всех великих мыслителей, сила его предвидения

2. BNF, NAF 28630, фонд Ролана Барта, «Délibération», vendredi 22 juillet 1977. Дневник Юрта, лето 1977, по большей части неизданный (отрывки публиковались в *Tel Quel* в 1979 году, OC V, p. 668–681).

столь же велика, как и след, что он оставил в своем времени: и если его читают сегодня, то потому, что он повел свою критику в новых направлениях.

Голос Барта — постоянная биографическая черта. Все, кто его знал, единодушно признают, что у него был «красивый голос». Его голос стал личным отличительным знаком, монограммой. Преимущество этого знака в том, что он может обозначать одновременно присутствие и отсутствие, тело и речь. В нем сосредоточен долгий резонанс критической мысли вплоть до нашего времени. Для Барта действительно все во многом является вопросом верности и тембра. Нельзя довольствоваться разногласием со своим временем, что произвело бы диссонанс. Любить XIX век и классиков, чувствовать себя сентиментальным и романтичным — это одно, но быть восприимчивым к актуальным языкам, показывая, что они плохо передают эти прошлые аффекты или совсем их не передают, — другое. Весь смысл интеллектуального проекта Ролана Барта, вся драматургия его пути связаны с этой манерой вслушиваться в языки эпохи, в их различия и в исключения, которые они задают. Речь не идет о том, чтобы отказаться от любви ко всему, что было любимо в прошлом: он либо активизирует в этом прошлом силу современности, еще теплящуюся в нем жизнь, либо обрекает себя на определенное одиночество. Всегда происходит одно и то же колебание между утверждением и отступлением, агрессивностью и мягкостью. 21 сентября 1979 года, оглядываясь на пройденный путь, Барт констатирует: «Единственной проблемой моей активной, интеллектуальной жизни была попытка примирить интеллектуальную изобретательность (ее бурление), принуждение быть Современным и т. д. и материнские ценности, которые должны были на это наложиться как точки пристежки»³. Эта проблема определяет его особое место: одновременно целиком в своем времени и всегда немного в стороне. Парадокс сознательно выбранного одиночества также объясняет, почему Барт потряс устои института знания. Этот значительный вклад, по мнению Фуко, узаконивает статус Барта как провозвестника: «Он, безусловно, тот, кто больше всех помог нам расшевелить определенную форму университетского знания, которое было не-знанием. [...] Я считаю, что он очень важен для понимания потрясений, произошедших в течение десяти лет. Он был величайшим провозвестником»⁴.

3. BNF, NAF 28630, фонд Ролана Барта, «Grand fichier», 21 septembre 1979.

4. Мишель Фуко, «Радиоскопия», интервью с Жаком Шанселем, France Inter, 10 марта 1975 года. Курсив мой. — Т. С.

«ЖИЗНЬ»

Совсем не обязательно рассказывать о жизни, чтобы пролить свет на интеллектуальную программу и вклад Ролана Барта; может возникнуть вопрос, а зачем вообще понадобилась новая биография. Среди главных причин, которые затрудняют повествование о его жизни, — ощущение, что из этого нарратива едва ли можно сегодня почерпнуть что-то новое. Благодаря гигантской работе по изданию неопубликованного наследия Барта, которую с начала 1990-х годов ведет Эрик Марти, автобиографический массив бартовского творчества значительно увеличился. В «Подготовке романа», «Дневнике траура», «Лексике автора» были последовательно освещены многие аспекты жизни Барта. И если главной причиной для написания биографии является прояснение темных мест, заполнение лакун и выявление скрытого, какой смысл делать это в отношении автора, который сам неустанно стремился к этой ясности? Чтение огромной картотеки, изучение ежедневников и блокнотов позволяют сегодня сказать, что в тот период, когда Барт становится Бартом, каждый момент жизни документально зафиксирован. Как у автора, стремящегося к ясности, не поддаваясь иллюзии синтеза или непрерывности повествования, увидеть лакуны и фрагменты, присутствующие с самого начала как адекватные формы? Существуют три решения, одинаково несовершенных и неутешительных. Одно заключается в том, чтобы сделать ставку на детали, подкорректировать рассказы, уточнить факты: оно ведет к ненужному состязанию с автором. Оно могло бы показать, что в одних местах своих произведений автор превратил собственную жизнь в легенду, в то время как в других многое утаил. Но рассказ всегда будет *проигрывать* рассказу о творчестве, поскольку жизнь пусть и не всегда такова, какой ее описывают, но всегда такова, какой ее сделали. Метод латания дыр тоже неудовлетворителен. Биографическая проза, соединяя фрагменты фактов, эмоций или текстов в непрерывную длительность, противоречит самой интимной истине жизни, зачастую состоящей из случайно оказавшихся рядом моментов, испещренной событиями, большими и малыми разрывами, забвением. Объяснение жизни через произведения — тоже не решение проблемы. Оно опрокидывает одну гетерогенную реальность на другую, забывая показать, как они могут конкурировать, сталкиваться и порой разрушать друг друга. Хотя биографическое чтение оправдано и может принести значительные результаты, его было бы недостаточно, чтобы понять те часто конфликтные отношения,

которые складываются между жизнью и письмом в существовании автора или интеллектуала.

Мы, конечно же, не сможем совсем обойтись без трех этих приемов, и в нашей работе мы будем пользоваться этими методами, разделяя их недостатки. Но в то же время мы попытаемся сохранить ясность, свойственную и творчеству, и жизненному пути Барта, показать, как она нарастает, эманурует и иррадирует. Повествование будет идти под знаком пробелов и упущений, и аргументация будет стремиться осмыслять различия. Необходимо учитывать беспощадность творчества, которая так сильно контрастирует с мягкостью характера (все без исключения свидетельства в этом сходятся) и относительно неяркой жизнью. Жизнь Барта — точно не приключенческий роман. Она даже не показательна в плане универсальности или нормальности, способных придать биографии социологическую или культурную ценность. Как можно описать жизнь, в которой не было ничего, кроме письма? Что остается из непрослеживаемого по текстам и каких откровений мы вправе ожидать? Первое откровение, вероятно, состоит в том, что жизнь писателя можно понять по пробелам, лежащим в ее основе.

Трудность заключается в двойственном отношении самого Барта к биографии, о чем он убедительно говорит в преамбуле к интервью с Жаном Тибодо: «Любая биография — это роман, который не осмеливается назваться таковым»⁵. Не то чтобы он всегда презирал биографии или, по примеру Бурдьё, разоблачал их иллюзорность⁶. Он, конечно, отказался от «индивида Расина», но при этом делал из авторов (Мишле, Расина, Сада...) место эксперимента и точку сборки. Во всех его текстах видно увлечение знаками жизни, определяющее его почти чувственную привязанность к литературе. Записи, которые, начиная с 1971 года — «Сада, Фурье, Лойолы», он называет «биографемами», и есть те проблески жизни, уникальности, отсылающие к телам людей, о которых он пишет. Человек остается в деталях и в их рассеянии, «как пепел, который разбрасывают по ветру после смерти»⁷. Эти биографемы задают искусство памяти, к которому добавляется этика биографии, часто упоминаемая комментаторами Барта:

-
5. «Réponses», интервью с Жаном Тибодо, *Tel Quel*, осень 1971 (OC III, p. 1023).
 6. Pierre Bourdieu, «Illusion biographique», in *Raison pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, 1994. В статье разоблачается идея историчности субъекта, отмеченного континуумом и линейностью: «Говорить об истории жизни — значит, по крайней мере, предполагать (а это уже немало), что жизнь — это история» (p. 81).
 7. Ролан Барт, *Сад, Фурье, Лойола*, Праксис, 2007, с. 17.

...если бы я был писателем — и мертвым, — как бы я хотел, чтобы моя жизнь, заботами дружественного и развязного биографа, свелась к нескольким деталям, к нескольким привязанностям, к нескольким модуляциям, скажем — к «биографемам», отличительные черты и подвижность которых могли бы попадать за пределы всякой судьбы и соприкасаться — подобно атомам Эпикура — с каким-то будущим телом, обетованным одному и тому же рассеянию⁸.

Эта знаменитая фраза предлагает план рассказа о жизни, который был бы не столько биографией, сколько автобиографией-«припоминанием», это план «Ролана Барта о Ролане Барте», где припоминание, напрямую противопоставляемое биографии, определяется как «обратный ход» или «обратный спуск»: «...(враждебный) отказ от хронологии, мнимой рациональности логико-хронологического, *ordo naturalis*: это *ordo artificialis* (flash-back)»⁹. Все здесь лишено связи или общих черт, в состоянии фрагмента или следа. Полифонический, открытый для бесконечных перекомпоновок, этот рассказ превращает любое последовательное повествование в форму «свинства» (это слово употребляется в книге «Сад, Фурье, Лойола» применительно к *flumen orationis* — текучести непрерывной речи), потому что оно обездвигивает образ, забывает, что «я» непрерывно смещается и переизобретает себя. Превращая автопортрет Барта в текст-фетиш, многие читатели видят в биографии жест по определению антибартовский¹⁰.

Непрерывности Барт, однако, противопоставлял поиск единства. Он пишет о Мишле: «Я только пытался описать единство, а не исследовать его корни в истории или в биографии»¹¹. Наоборот, именно плюрализируя Барта, мы компенсируем дух непрерывности, присущий рассказу о жизни, отказавшись от поисков гомологии между жизнью и творчеством, встраивая то и другое в историю (опять же, во множественном числе), в контексты, отношения, описывая различные генезисы — пласты архивов, отложения жизни в документах реального, мотивы и повторы в творчестве. Если биографемы относятся к биографии так же, как фотографии к Истории, как Барт, по-видимому, утверждает в *Camera lucida*¹², мы дополним их подписями,

8. *Сад, Фурье, Лойола*, с. 17.

9. *Le Lexique de l'auteur*, p. 183.

10. По поводу принципиального возражения против любой биографии Барта во Франции см.: Diana Knight, «L'homme-roman, ou Barthes et la biographie taboue», in *French Studies Bulletin*, № 90, printemps 2004, p. 13–17.

11. Michelet, *OC I*, p. 293.

12. «Точно так же я люблю некоторые биографические особенности в жизни писателя, они восхищают меня наравне с фотографиями; я предложил

поместим в сети и связи, а самое главное — дополним идеями. А то, что остается — события, тексты и следы, — может быть присвоено только в письме, то есть в движении мысли.

От написания биографии могут отвлечь и другие, внешние причины, начиная с важности работ, посвященных автору при жизни и после смерти, как во Франции, так и за рубежом. Поразительно, как сомнения Барта в отношении биографии в ответ вызвали у критиков, комментаторов, писателей настоящую страсть к его жизни. Можно даже говорить о «роланизме», характеризуя это побуждение сделать писателя героем романа или рассказать о его жизни. В превосходной лекции под названием: «Давно уже я стал рано ложиться», прочитанной 19 октября 1978 года в Коллеж де Франс, Барт предложил назвать «марселизмом» особый интерес, который читатели могут питать к жизни Марселя Пруста, помимо увлечения его стилем или творчеством¹³. Этот подход влюбленности в автора проходит через дезориентированный нарратив о его собственной жизни, который он дает в своих произведениях. Точно так же можно назвать «роланизмом» отношение к субъекту, который постоянно возвращается к собственной жизни, как к серии сменяющих друг друга фигур. Глубокая связь жизни с письмом, неустанно представляемая в книгах, выступлениях, семинарах, — это первое объяснение интереса большинства читателей к жизни Барта: как будто в ней есть ключ, волшебное слово, позволяющее открыть несколько дверей разом, ключ как к его личным поискам, так и к желанию писать, которое есть у каждого. Еще одна причина желания сделать из жизни «Жизнь», возможно, возникает из-за того, что жизнь Барта собирает в себе все мыслимые лакуны, требующие заполнения. Исходное отсутствие — смерть отца; выведение за скобки — санаторий; скрытое — гомосексуальность; прерывистое — фрагментарное письмо; финальное отсутствие — нелепая авария. Эти лакуны, нехватки требуют рассказа, заполнения, пояснения.

Биографии, свидетельства, критические обзоры, являющие собой следы существования, романы: книг о жизни Барта существует несчетное множество. За тридцать пять лет, прошедших с его смерти, это уже третья биография. В 1990 году Луи-Жан Кальве представил первую полную «Жизнь» Ролана Барта¹⁴. По-

назвать эти особенности „биографемами“; с Фотографией История поддерживает отношения того же рода, что биографемы с биографией» (Ролан Барт, *Camera lucida*, Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 60).

13. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», *OC V*, p. 465.

14. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes (1915–1980)*, Flammarion, 1990. Книга была переведена на немецкий (Suhrkamp, 1993) и на английский (Indiana University Press, 1994).

сколько книга вышла так скоро, ему удалось опереться в своем исследовании на многочисленные свидетельства. Разные среды, в которых вращался Барт — семья, интеллектуальные круги, друзья, — описаны детально и живо. Речь не идет о собственно интеллектуальной биографии: хотя делаются попытки осмыслить истоки творчества и объяснить его, оно не рассматривается как проект мысли и письма. Вторая биография вышла из-под пера Мари Жиль в 2012 году. Автор буквально понимает идею *жизни как текста*, часто встречающуюся в семинарах Барта и соотношенную с дневником¹⁵. Непрерывность здесь — не та наивная непрерывность жизни, которую можно размотать как ленту, она проявляется в постулируемой гомогенности текста и фактического существования. С этой точки зрения речь о том, чтобы раскрыть «графию» жизни¹⁶, поместив ее на один план с письмом, констатировав «гомогенность всех материалов... фактов, мыслей, текстов и невысказанного молчания»¹⁷. К этим биографиям добавляются многочисленные свидетельства очевидцев: в 1991 году Патрик Морье выпустил сборник воспоминаний, где раскрыл различные аспекты личности Ролана Барта как учителя и наставника молодежи¹⁸. В 2006 году Эрик Марти издает в издательстве *Seuil* книгу «Ролан Барт: ремесло письма»¹⁹. Эта книга представляет собой эссе; в ней, по сути, собраны прозаические тексты-рассуждения, проливающие свет на понятие произведения и на осмысление образа. Но творчество Барта осмысляется также в его развитии и в отношении того, что ему наследует, и это, в свою очередь, объясняет его интеллектуальный генезис. Первая часть — «Воспоминания о дружбе» — представляет собой очень яркие свидетельства о последних годах жизни Ролана Барта. Эрик Марти, посвятивший долгие годы подготовке полного собрания сочинений, и по сей день остается лучшим проводником по его жизни и мысли. В книгах интервью и воспоминаний Цветан Тодоров и Антуан Компаньон подробно описывают Барта, каким они его знали. Жерар Женетт также рисует его портрет в книге «Бардадрак», кроме того, Барт — один из многочислен-

15. «Жизнь как текст: это станет банальным (если уже не стало), если не уточнить: это текст, который должен быть *произведен*, а не *расшифрован*. — Уже сказал по меньшей мере два раза: в 1942: „Это не «Дневник Эдуарда» похож на «Дневник» Жида, напротив, многое из «Дневника» наделено автономией «Дневника Эдуарда»“ («Notes sur André Gide et son *Journal*», 1942); и в 1966: творчество Пруста не отражает его жизнь; это его жизнь является текстом его произведений („Les vies parallèles“, 1966)» (*Le lexique de l'auteur*, p. 324).

16. Marie Gil, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Flammarion, 2012, p. 23.

17. Ibid., p. 18.

18. Patrick Mauriès, *Roland Barthes*, Le Promeneur, 1992.

19. Eric Marty, *op. cit.*

ных второстепенных персонажей книги Матье Линдона о Фуко «Что значит любить»²⁰. Колетт Фелу в «Подготовке к жизни» с любовью рисует портрет (наполненный редкими ароматами — духи матери Барта, например, — и зерном его голоса) человека, который остался для нее учителем жизни с тех пор, как однажды, выйдя с семинара (она посещала их с 1972 по 1976 год), он научил ее говорить «я», говорить от собственного имени. «Я следую за его голосом, — пишет она, — и заново открываю запах Парижа, кафе *Vonaparte* и *Balzar*, улицы Сабо, Сен-Сюльпис, маленький китайский ресторанчик на улице Турнон. Вспоминаю его прищур, когда он подбирал слова...»²¹.

Еще более удивительное явление — то, что Барт после смерти становится героем многочисленных романов. Объяснение здесь тоже лежит в стремлении придать его жизни континуальность²², одновременно постоянство и продолжение, а еще, вероятно, в той игре между эссе, автобиографическим фрагментом и желанием написать роман, которую придумал сам Барт. «Обжигающее соприкосновение с романом», которое он представляет в лекции о Прусте как способность выразить аффективный порядок, слова: «здесь все должно рассматриваться как сказанное романским персонажем» в начале книги «Ролан Барт о Ролане Барте», произведение-жизнь, также называемое «третьей формой», романическое как способ монтажа реальности, как письмо жизни — все это в одно и то же время и призыв, и загадка. «Женщины» Соллерса в 1983 году, «Царь роман» Рено Камю в том же году, «Самураи» Кристевой в 1990-м, «Человек, который убил Ролана Барта» Тома Клерка в 2010-м, «Конец безумия» Хорхе Вольпи в 2003 году, к которым можно добавить два беллетризованных рассказа о первых и последних днях автора и рассказ об одном его лете²³, становятся чем-то большим, нежели свидетельство, и подчеркивают легенду. Некоторые выводят Барта под прозрачными псевдонимами, другие — под собственным именем, как исторический персонаж среди вымышленных героев. Во всех случаях тексты стирают

20. Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretiens avec Catherine Portevin, Seuil, 2002; Antoine Compagnon, *Une question de discipline*, entretiens avec Jean-Baptiste Amadieu, Flammarion, 2013; Gérard Genette, *Bardadrac*, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 2006; Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, op. cit.

21. Colette Fellous, *La Préparation de la vie*, Gallimard, 2014, p. 44–45.

22. Cp. Nathalie Piégay-Gros, «Roland Barthes, personnage de roman», in Daniel Bougnous (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes, Cécile Defaut/Paris, INA, 2009, p. 185–202.

23. Hervé Algalarrondo, *Les Derniers Jours de Roland Barthes*, Stock, 2006; Christian Gury, *Les Premiers Jours de Roland Barthes*, précède de *Barthes en Arcadie*, Non Lieu, 2012; Jean Esponde, *Roland Barthes, un été (Urt 1978)*, Bordeaux, Confluences, 2009.

границы между беллетризованной биографией, историческим романом и свидетельством.

Даже критические исследования обыгрывают переплетение мысли, жизни и романа и часто основываются на воспроизведении интеллектуальной траектории, вынужденной учитывать рассказ о жизни. Уже в 1986 году «Ролан Барт, роман» Филиппа Роже показывает непрерывность пути Барта, уделяя особое внимание ранним текстам, и настаивает на том, что у него повсюду чувствуется присутствие большого литературного замысла, что лишает смысла любую попытку периодизации его творчества. В 1991 году Бернар Комман в своей книге «Ролан Барт в поисках нейтрального» также основывает единство субъекта на единстве проекта, в этот раз «Нейтрального, понимаемого не как компромисс, ослабленная форма, а как попытка уйти от обязательств и ограничений логоса, Дискурса»²⁴. Этому портрету интеллектуала, стремящегося упразднить различия, суждено было стать основополагающим²⁵. Проективное измерение его текстов, их связь с фрагментарным и с заметками, любовь к мимолетному и парадоксальному позволяют совместить это единство с противоречием, нерешительностью, даже палинодией²⁶. Основать свой авторитет на фантазме — значит освободиться от принципа непротиворечивости, то есть завлечь себя и других в водоворот, из которого нелегко выбраться. Не производя никакой системы, никакой «сильной мысли», Барт учил своих учеников и читателей необходимости ставить любое знание под вопрос, освобождению, аффективной культуре, встрече с невероятным. В конце концов, независимо от того, выдвигают ли они, как Филипп Роже, Бернар Комман, а также Жерар Женетт, Клод Кост, Диана Найт, Мариель Массе, Венсан Жув, гипотезу о последовательном Барте, чье движение проходит под знаком одной путеводной нити, представляют ли раздвоенного Барта, отказавшегося от большого научного проекта 1960-х годов в пользу скептицизма и эголизма (точка зрения Цветана Тодорова), или же *нескольких* Бартов, чей путь делится на несколько последовательных этапов (Аннетт Лавер, Стивен Хит, Стивен Унгар, Патриция Ломбардо), — все говорят о сложности творчества, неотделимого от жизни.

24. Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, 1991.

25. Это подтверждает публикация семинара в Коллеж де Франс о «Нейтральном» (подготовленная Тома Клерком в 2002 году) и прекрасная статья того же самого Тома Клерка: Thomas Clerq, «Roland le neutre», in *Revue des sciences humaines*, № 268, 4/2002, p. 41–53.

26. Палинодия — род стихотворения в древности, в котором поэт отрекается от сказанного в другом стихотворении. — *Прим. ред.*

Не упуская из виду различие между жизнью, мыслью, письмом, мы, в свою очередь, постулируем единство пути Барта, который строится вокруг желания писать, апеллирующего к силе интеллектуального проекта и к эротике (допуская, впрочем, вкус к переменам). Но это единство опирается на цезуры и пробелы, создающие эффекты разрыва или поворота. Это единство также подчиняется феноменам рассогласования, из-за которых Барт оказывается современником сразу нескольких эпох. Чувствуя родство с «отобιοграфическим» проектом Жака Деррида и его драматургией критического слушания²⁷, мы будем вслушиваться в голос, чтобы услышать, как его фактура точно так же формирует его текст, хоть и в сугубо прерывистой манере. Приводя многочисленные необработанные фактические материалы (огромную картотеку, неопубликованные рукописи, письма, записи в ежедневнике...), мы сделаем так, что творчество будет резонировать с отголосками, приходящими извне. В результате творчество будет регулярно смещать рассказ о жизни, попеременно проясняя и затемняя его, то придавая ему форму, то возвращая обратно в неформленное. Некоторые слова будут служить путеводной нитью: мягкость, деликатность, надрыв... или материнская любовь как тайный вожатый на любом пути; в то же время — навязчивая идея смерти, толкающая писать и одновременно регулярно наносящая жизни раны. Еще один принцип, направляющий наш рассказ, — желание вернуть ритму и движению письма их живую динамику, заключенную в дыхании, в теле, в превратностях существования. Это означает отойти от логики книг, через которую чаще всего рассматривают Барта, и включиться в процесс производства идей и текстов. Барт не придает большой важности книге как законченному, замкнутому объекту, за исключением разве что того, что в его время она — все еще важный инструмент для распространения идей и завоевания признания. Так или иначе, он предвидит исчезновение книги, или по меньшей мере его отношение к письму предвосхищает другие способы выражения идей и распространения текстов. Большинство его книг — это сборники статей, публиковавшихся несколькими годами ранее в журналах, и когда они выходят в свет, Барта часто уже волнуют другие вопросы. Если перенестись к моменту их написания, это иногда позволяет по-новому осветить творчество, увидеть изнутри интеллектуальную историю, раскрывая при этом ее способность отразить нашу эпоху. Итак, эта кни-

27. Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, 2005.

га следует хронологическому порядку, но, чтобы избежать побочного эффекта лжесвидетельства, течение времени иногда нарушается другими принципами: параллели между Бартом и людьми, занимавшими важное место в его жизни, позволяют нам пунктуально отслеживать мотивы в зависимости от встреч, а не только хронологии; темы иногда собирают вместе тексты и факты. Так, некоторые годы могут упоминаться дважды в различных главах, но всегда — чтобы придать им иное освещение, высветить разные грани.

Нам удалось получить доступ к совершенно новым материалам при написании этой биографии: к важной части переписки, комплексу рукописей и особенно — к картотеке, которую Барт пополнял всю жизнь, классифицируя и переставляя карточки так и эдак. Эта картотека, которую Барт начал вести, когда был студентом, используя ее как библиографический, затем лексикографический источник, постепенно превратилась в хранилище большей части его жизни. Барт помещает в нее увиденное и услышанное, впечатления от поездок, полюбившиеся фразы, мысли и проекты. В последние два года жизни картотека становится самым настоящим дневником; чтобы обозначить то, что в фонде Ролана Барта называется «большой картотеккой», мы постоянно используем выражение «дневник-картотека», которое, кажется, подходит гибридной практике, которую он применял, сам ее придумав. Мишель Сальзедо, брат Ролана Барта, открыл передо мной двери кабинета на улице Сервандони и разрешил прочитать ежедневники, которыми, начиная с 1960 года и до самой смерти, Барт пользовался регулярно и своеобразным образом. Он пользуется ими не для того, чтобы записывать свои будущие встречи или обязательства последующих нескольких дней, но обращается к ним как к своего рода конторской книге, где задним числом отмечает выполненные работы, встречи, состоявшиеся накануне²⁸. Эти ежедневники, как и картотека, приоткрывают завесу над захватывающей практикой повседневного и частного письма. И эти документы, по большей части нигде не издававшиеся, дают важную опору для рассказа о жизни. Временами они могут быть несколько обременительными: страсть досконально записывать жизнь может сделать труд биографа напрасным. В то же время они по-

28. Эти ежедневники сейчас хранятся в фонде Ролана Барта в отделе рукописей Французской национальной библиотеки (депозит 2013). Находясь долгое время на хранении и проходя оценку в IMES (Институт современных печатных архивов в Арденнском аббатстве близ Кана), в 2011 году архивное собрание было передано в Национальную библиотеку Франции в соответствии с пожеланием Мишеля Сальзедо.

буждают не только искать факты, но и учитывать множество сфер — публичную, полупубличную, частную, — в которых разворачивается письмо.

Я не современница Ролана Барта. Мне было одиннадцать лет, когда он умер; я впервые услышала это имя только спустя шесть лет на курсе философии, где мне задали прочитать «Удовольствие от текста». Таким образом, я не ходила на его лекции, и большая часть его опыта мне не знакома. И тем не менее Ролан Барт — мой современник, так как я знаю, что обязана ему определенным способом чтения литературы, связью между критикой и истиной, которую я провожу, и убежденностью, что мысль происходит из письма. Рассказывая об истории его пути — экзистенциального, интеллектуального, литературного, — я хочу понять часть того, что меня сформировало и в то же время сделало это формирование возможным. К моменту смерти Барта казалось, что он пришел к поворотной точке в своей жизни, но он не думал, что с ней почти покончено. Императив *vita nova*, который так сильно чувствуется в последних семинарах и является следствием смерти его матери, предполагает идею не столько движения по нисходящей, сколько нового направления, придаваемого замыслам, последней жизни, к которой стремятся. В лекции о Прусте 19 октября 1978 года он говорит о важных разрывах, которые случаются в «середине жизни»: у Рансе, который оставил свет, обнаружив обезглавленное тело своей любовницы, и ушел в монастырь в Ла Трапп; у Пруста, когда он потерял свою мать; это позволяет Барту сказать в лекции «Пруст и я», объединив в одно событие смерти матерей:

Жестокая скорбь, единственная, как бы неустранимая, может представлять для меня эту «вершину частного», о которой говорил Пруст, какой бы запоздалой она ни была, эта скорбь будет для меня серединой жизни, потому что, возможно, «середина жизни» не что иное, как тот момент, когда открывается, что смерть реальна, а не только страшна²⁹.

Я читала «Дневник траура» февральским днем 2009 года, когда потеряла собственную мать. Я сама чувствовала себя в середине пути. Этого знака было достаточно, чтобы понять, что можно начинать работу.

29. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», conférence au Collège de France, 19 octobre 1978 (OC V, p. 467).

Глава 1

В начале

ЗАТЕРЯВШИЕСЯ в коробке с биографическими и административными документами в архиве фонда Ролана Барта в Национальной библиотеке Франции семь рукописных листов, разорванных пополам, а потом грубо склеенных скотчем, — это написанная в часы досуга пробная автобиография или еще живые воспоминания памяти, полной лакун, «фрагментарной памяти», как гласит подзаголовок: согласно гипотезе Анн Эршберг Пьеро, опубликовавшей их в «Лексике автора»¹, они могут быть первой версией «Припоминаний», представленных в книге «Ролан Барт о Ролане Барте»². Впрочем, их можно считать и противоположной, антагонистической формой этих «Припоминаний», единственной попыткой автора написать связный биографический рассказ. Припоминание, определяемое как душераздирающая операция, указывающая на расщепленность субъекта, по сути, предполагает разрыв с континуальностью. Оно изымается из нарратива, некоторым образом монтируется и вытесняется из хронологии жизни.

1915: Говорят, я родился 12 ноября в 9 часов утра в Шербуре, там, где остановился гарнизон моего отца, офицера торгового флота, мобилизованного в звании лейтенанта.

1916: Отец командовал траулером («Монтень»), выполнявшим патрулирование в Северном море; 28 октября [*sic*] у мыса Гри-Не его судно потопили немцы.

1915 [*sic*]-1924: моя овдовевшая мать уезжает в Байонну, где живут Барты (дедушка, бабушка и тетя Алис, преподавательница фортепиано). [...] Мы с матерью живем в Марраке, довольно-таки деревенском районе Байонны. Каждое воскресенье обедаем у дедушки с бабушкой, а вечером возвращаемся домой на трамвае, ужинаем вдвоем у камина бульоном с гренками. За мной присматривает

1. *Le Lexique de l'auteur*, p. 249–257.

2. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 123–125.

девушка Мари Латсаг из басков. Я играю с детьми из соседской мелкой буржуазии — Жаном и Линетт Линероль, с Римами, Жульеном Гарансом, Жаком Бризу; мы бродим, ряженые, по окрестностям Маррака. У меня трехколесный велосипед. Бывают красивые летние вечера. В протестантском храме Байонны на Рождество пахнет свечами и мандаринами, мы поем «Моя красивая елочка», на фисгармонии играет сестра моего крестного, *Жозефа Ногаре*, время от времени он дарит мне мешочек *орехов и пятифранковую монету*.

Я хожу в детский сад в Марраке, потом в лицей Байонны, совсем близко; сначала учусь в десятом классе у мадам Лафон; она носит костюм, блузку и лисий мех и в качестве поощрения дает конфету, по форме и вкусу напоминающую малину, ее очень любят. В девятом классе учитель — месье Аруз; у него хриплый, немного пропиной голос, в конце учебного года он иногда водит класс в парк лицея рядом со старинным замком Маррак, где у Наполеона некогда была какая-то встреча с каким-то королем Испании.

Каждый год моя мать ездит на месяц в Париж, и я ее сопровождаю; мы отправляемся вечером *в ландо, заказанное в конторе Дарриграна*, на байоннский вокзал, сыграв до этого в «Желтого карлика» в ожидании отъезда, прибываем на вокзал Орсе, под землей. В Париже мы живем в меблированной квартире, но подолгу остаемся у *пастора Луи Бертрана, на улице Авр в Ламотт-Пике; он очень хороший, говорит торжественно, с прикрытыми глазами*, его приход — миссия для бедняков, очень бедный. Перед едой медленно читаем Библию, да так, что рискуем опоздать на поезд, если это день отъезда; Библия накрыта тканью, чайник тоже; есть пансионеры: врач-шведка мадемуазель Бергхоф, которая лечит мигрени массажем висков³.

«Белый передок» трамвая детства, дом на Аллее, сегодня разрушенный, дедушка, бабушка, тетя Алис изображены на фотографиях в книге «Ролан Барт о Ролане Барте». Еще один писатель, оставшийся сиротой из-за войны, родившийся на два года раньше Барта и выросший на юге, сделал трамвай одной из главных биографем детства. Клод Симон вспоминает о своих поездках в кабине водителя трамвая, везущего пассажиров из города к морю неподалеку. Трамвай перевозит пассажиров и воспоминания. Его существование отсылает одновременно к ритуалу и к сакральному, к движению и к постоянству вещей...

...когда, перебравшись через городскую черту, моторный вагон заходил в город, спускался сначала по длинному склону, ведущему к общественному саду, огибал его ограду, поворачивал налево

3. BNF, NAF 28630, фонд Ролана Барта, «Биография». Курсивом выделены воспоминания, которые были переписаны для включения в анамнезы «Ролана Барта о Ролане Барте». Продолжение этого текста открывает главы 2 и 3.

у памятника павшим и, проехав по бульвару Президента Вильсона, постепенно замедлял ход, следуя вдоль Каштановой аллеи, чтобы остановиться в конце маршрута, почти в центре города, напротив входа в кинотеатр, заслоняемого стеклянной маркизой с завлекательными афишами в крикливых тонах, предлагавшими зрителям гигантские лица растрепанных женщин с запрокинутыми головами и ртами, открытыми в крике ужаса или призыве к поцелую⁴.

Это то же самое время, тот же трамвай, та же часть страны, тот самый Юго-Запад, который Барт выбрал местом своего происхождения, «место моего детства и моих подростковых каникул»⁵, как он любил говорить. Иногда к трамваю прицепляют открытый вагон, в котором все хотят прокатиться: «Всю дорогу вокруг был простор, знай наслаждайся панорамой, движением, свежим воздухом»⁶. Этого старого трамвая больше нет, но осталось воспоминание об удовольствии, чувственном и пронизанном светом. Он ходил из Байонны в Биарриц и обратно. «Байонна, где жили мои бабушка и дедушка по отцу, — это город, который в моем прошлом играл прустовскую роль — и еще бальзаковскую, потому что именно здесь я слышал во время визитов рассуждения некоторой провинциальной буржуазии, которые с раннего возраста скорее развлекали, чем угнетали меня»⁷. Пруст — для ощущений, позволяющих сохранить связь с детством: для прогулок в обе стороны, плиссировки на юбках и запаха домов, открытия сокровенного, интимного; Бальзак — для обучения социальным кодам, кодам класса: два устремления, вовнутрь и вовне, и в обоих случаях — очевидное внимание к знакам.

Барт происходит из наследственной мелкой буржуазии, с соответствующими правилами и самосознанием, но без капитала, культурного или экономического. «Полагаю, что принадлежу к классу буржуазии»⁸. Однако есть некоторое сомнение. Во времена, когда буржуазию лучше всего характеризует социальный подъем, семья Ролана Барта едва ли показательна. Обнищание семьи с обеих сторон, возможно, и не делает ее деклассированной, но на долгое время ставит в один ряд с людьми скромного достатка, по крайней мере в том, что касается Барта и семьи, которую он позднее образует с матерью и братом.

4. Claude Simon, *Le Tramway*, Minuit, 2001, p. 14.

5. «Réponses», *OC III*, p. 1024.

6. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 59.

7. «Réponses», *OC III*, p. 1024.

8. *Ibid.*, p. 1023.

Одним словом, в моем социальном происхождении есть четверть наследственной буржуазии, четверть старого дворянства и две четверти либеральной буржуазии, все смешано и объединено общим обнищанием: эта буржуазия была или скупа, или бедна, иногда до полного безденежья; в результате чего моей матери, «вдове солдата», и мне, «воспитаннику нации», пришлось учиться ремеслу — переплетному делу, благодаря которому мы с трудом сводили концы с концами в Париже, куда переехали, когда мне было десять лет⁹.

Если родня со стороны матери явно располагает большими средствами, она в то же время менее открыта и сострадательна. Безразличие, с которым относятся к матери и сыну, объясняет, почему Барт в рассказе о своих корнях больше внимания уделяет характерным чертам семьи со стороны отца: провинция, Юг Франции, ритуалы и бедность. Когда он говорит об этой семье в текстах или интервью, то всегда подчеркивает разрыв, существовавший между предрассудками, реакционной идеологией этого класса и «порой трагичным экономическим положением»¹⁰. Он считает в Юго-Западе этот парадокс истории, который почти не описывается в социологическом анализе.

Отец, погибший в море

Море присутствует с самого начала. У ног ребенка. В месте, где он родился, в Шербуре, и там, где провел детство, в Байонне. Оно стало причиной первого сокрушительного удара в жизни Барта, поскольку именно море забрало отца. Омофония слов *la mer* (море) и *la mère* (мать) во французском языке делает это односложное слово обозначением одновременно связи и разъединения. Неспособность Барта порвать с первой, первичной привязанностью, которую каждый ребенок испытывает к своей матери, находит объяснение в морской пучине. Парономазия вместо генеалогии. История связи отныне завязывается в языке.

Итак, Ролан Жерар Барт родился 12 ноября 1915 года на улице де ля Бюкай, 107, в Шербуре, где временно обосновались его родители. Они встретились в 1913 году на пароходе, идущем в Канаду: отец служил на нем лейтенантом, а мать ехала навестить своего брата Филиппа, отправившегося попытать счастья на чужбине. Барт родился в городе, который толком так и не узнал, как он признавался Жану Тибодо: «Моя нога бук-

9. Ibid., p. 1024.

10. «Свет Юго-Запада», Ролан Барт о Ролане Барте, с. 235.

важно ни разу там не ступала, потому что мне было всего два месяца, когда меня оттуда увезли»¹¹. Не прошло и года, как, командуя небольшим рыболовецким судном, переделанным для военных нужд в «патрульное», Луи Барт был атакован пятью немецкими эсминцами. Единственная пушка на судне быстро пришла в негодность, а сам он получил смертельное ранение. «Монтень» затонул 26 октября 1916 года в Северном море, у мыса Гри-Не в Па-де-Кале, в проливе, который отделяет французский берег от английского. Луи Барт погиб в возрасте тридцати трех лет. Ролан Барт остался сиротой, потеряв отца, который за особые заслуги перед армией был награжден орденом Почетного легиона посмертно. Ребенок будет признан «воспитанником нации» по решению гражданского суда Байонны от 30 ноября 1925 года. Государство, частично оплачивая его содержание и полностью покрывая расходы на обучение, таким образом опосредованно передало ребенку наследство от отца, признав, что страна перед ним в долгу.

История отца и его семьи ничем не примечательна. Луи Барт родился 28 февраля 1883 года в Марманде, в департаменте Ло и Гаронна. Его отец, Леон Барт, — инспектор «Железных дорог Юга Франции» — компании, которая некогда была легендарной. Вышедшая наравне с пятью другими частными компаниями из трех десятков первых железнодорожных компаний, каждая из которых обслуживала свою линию, и известная как Компания железных дорог Юга и бокового канала в Гаронне (называлась также Компания железных дорог Юга или просто «Юг»), она была основана в 1852 году братьями Перейр. Она обслуживала Юго-Запад Франции, территорию между Гаронной и Пиренеями, и к началу XX века располагала железнодорожной сетью общей протяженностью 4300 километров. В 1934 году произошло ее слияние с Компанией железных дорог от Парижа до Орлеана, а в 1938 году она будет национализирована, став частью Национальной компании железных дорог¹². В ее истории сконцентрировано несколько черт, присущих жизни Ролана Барта: помимо того что там служил его дедушка, компания тесно связана с регионом Юго-Запада, в котором он провел первые годы жизни и который считал своей родиной, и в то же время с деловой буржуазией, принадлежащей к религиозным меньшинствам Франции. Братья Эмиль и Иса-

11. «Réponses», OC III, p. 1023.

12. На эту тему см.: Christophe Bouneau, «Chemins de fer et développement régional en France de 1852 à 1937: la contribution de la Compagnie du Midi», in *Histoire, économie et société*, 9 année, № 1, «Les transports», 1990, p. 95–112.

ак Перейр были евреями из Бордо, близкими к деловым протестантским кругам, с которыми они работали¹³. Связь с этими меньшинствами сыграла, как мы увидим, определенную роль в формировании идентичности Ролана Барта. Он был протестантом по материнской линии и был связан с иудейством через отчима, с которым постоянно общался в юности, хотя и не говорил об этом публично. К тому же мы обязаны братьям Перейр архитектурным обликом большей части этого региона баскского побережья, образующего территорию детства Барта. Железнодорожная линия, перевозящая толпы пассажиров летом, но заметно пустеющая зимой, должна была окупаться. Именно поэтому предприниматели решили, восстановив лес Ландов, построить зимний курорт Аркашон. Чистейший воздух позволит принимать больных туберкулезом (еще одна примета жизни Барта) и всех, кому не хватает солнца и живительного ветра. Благодаря усилиям архитектора Поля Реньо быстро вырос живописный многообразный город, безопасный и комфортабельный. Открытие курорта в 1865 году посетили Наполеон III, императрица Евгения и их сын, состоялась пышная церемония, на которую члены семьи Барт не могли быть допущены: некогда они были династией нотариусов в городе Сен-Феликс-Лораге департамента Верхняя Гаронна, но постепенно беднели; именно последовательное обнищание послужило причиной того, что деду пришлось устроиться на мелкую должность на железной дороге.

Бабушка по отцу, Берта де Лапалю, хотя и была благородного происхождения, принадлежала к мелкобуржуазной культуре, скромной и провинциальной; в категориях Ролана Барта члены этой семьи были «обедневшими провинциальными дворянами (региона Тарб)»¹⁴. Это у них и среди них Барт проведет свое раннее детство. Они были католиками, но не слишком истовыми, что объясняет, почему именно религию матери, протестантскую, или кальвинистскую (по его собственным словам), он признал своей. Можно сказать наверняка, что он не воспитывался среди запаха ладана, тайн стихаря или обманов исповедальни. Это выделяет его историю среди других французских интеллектуалов или писателей и сближает его с Жидом.

13. На эту тему см.: Séverine Pacteau de Luze, «Protestants et juifs de Bordeaux. Deux minorités, un même parcours», URL: www.ha32.org/spip/IMG/pdf/Protestants-Juifs_Bx_web.pdf.

14. «Réponses», *OC* III, p. 1024. См. также интервью с Жаном Тибодо, снятое для «Архивов XX века».

Прустовский характер его детство приобрело во многом благодаря бабушке, о которой он пишет в подписи к фотографии в книге «Ролан Барт о Ролане Барте»:

...вся пропитанная буржуазностью — а не дворянством, хоть и дворянского происхождения, — она была очень чувствительна к социальным нарративам, излагая их на аккуратно-монастырском французском языке, где то и дело мелькали сослагательные формы имперфекта; светские сплетни воспаляли ее, словно любовная страсть; главным предметом ее желаний была некая г-жа Лебёф, вдова аптекаря (разбогатевшего благодаря изобретению какой-то каменноугольной смолы), плоская, как садовая лужайка, чернявая, с усиками и перстнями на пальцах; задачей было заполучить ее к себе на ежемесячный чай (дальнейшее см. у Пруста)¹⁵.

Далее следовал микрокосм Комбре, обозреваемый из спальни тети Леонии, и ее знаменитый липовый отвар. «По другую сторону кровати тянулось окно, перед тетиними глазами раскрывалась улица, и она тешила себя тем, что, наподобие персидских царей, читала по ней с утра до вечера повседневную, но уходящую корнями в глубокую древность хронику Комбре, которую потом обсуждала с Франсуазой»¹⁶. Бесчисленные запахи комнаты, казалось, переносят из дома в дом, из текста в текст. Мадам Буйбёф у Пруста сливается с мадам Лебёф у Барта. Ребенку дают всю ту же пятифранковую монету.

Луи-Жан Кальве, получивший у Исторической службы ВМФ документы, касающиеся послужного списка Луи Барта, и рапорт о его смерти, первым воссоздал ход его короткой и скромной карьеры¹⁷. В январе 1903 года Луи Барт стал помощником лоцмана в трехмесячном круизе на пароходе «Адмирал Курбе». Затем чередовались периоды службы в порту — в Тулоне в 1903–1904 годах, в Бордо в 1906-м, в Гавре в 1909 году — и периоды в море, где он служил в чине лейтенанта или простым матросом. По подсчетам Луи-Жана Кальве, «с 10 января 1903 года по 13 февраля 1913-го, то есть на протяжении десяти лет и тридцати трех дней, он плавал чуть больше семи лет на разных пароходах: „Бретань“, „Монреаль“, „Квебек“, „Фердинанд-де-Лессеп“, „Мехико“...» В 1909 году он ходил на Мартинику, в Фор-де-Франс, прежде чем вернуться в Гавр. Согласно выписке из матрикула национального флота, в 1913 году он был назначен «капитаном дальнего плавания первого класса» и ре-

15. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 20.

16. Марсель Пруст, *В сторону Сванна*, Иностранка, 2013, с. 65.

17. Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes (1915–1980)*, Flammarion, 1990, p. 26–27.

крутирован как «лейтенант запаса первого класса». Когда разразилась война, Луи был лейтенантом запаса; он вернулся на службу в начале 1916 года и взял семью с собой в Па-де-Кале, в какой именно город — не известно. Его корабль был атакован в октябре, он погиб в ночь на 26 октября, а не на 28-е, как писал Барт в своем наброске к автобиографии, приведенном в начале главы. «Монтень» был потоплен, тело отца было поглощено морем и не найдено. В опубликованном в 1927 году рассказе Поля Шака «На берегах Фландрии» подробно описана ночь с 26 на 27 октября, когда двенадцать немецких эсминцев вошли в Остенде и затопили «Монтень». Шесть из них направились к Дувру, уничтожили несколько английских рыболовецких кораблей, погибло много офицеров и матросов; второй отряд пошел к Гри-Не, «однако в данном секторе, французском, в засаде находилось рыболовное судно «Монтень» под командованием лейтенанта Барта и старый сторожевой корабль «Альбатрос», которым командовал Амон. Лейтенант Барт только что прибыл в дивизию Виньо. Это было его первое патрулирование. И последнее»¹⁸. В 00:20 ночи он был смертельно ранен. Второй по званию, боцман Ле Фур, принял командование на себя, но судно вскоре затонуло у берегов Сангатта. В своем рапорте Ле Фур уточняет, что, прежде чем покинуть судно, он отнес капитана Барта наверх и положил его голову на порог капитанского мостика. «Можете ли вы себе представить сцену трогательнее, чем та, в которой старый боцман, подняв тело молодого офицера, только что погибшего на своем посту, кладет его на капитанский мостик в позе командира, с честью принявшего смерть?»¹⁹ Этот взволнованный комментарий Поля Шака, как и весь его рассказ, вписывает смерть отца Барта в историческое поле.

Мать с сыном вынуждены были как-то примириться с этим отсутствием: как живого тела, так и мертвого. Нет сомнений, что Барт вспоминает отца, когда интересуется Пьером Лоти и пишет об «Азиаде»: судьба отца Барта во многих отношени-

18. Paul Chack, *Sur les bancs de Flandre*, Éditions de France, 1927, переиздано в: *La Grande Guerre des écrivains, d'Apollinaire à Zweig*, textes choisis et présentés par Antoine Compagnon, Gallimard, coll. «Folio classique», 2014, p. 303–311 (p. 307–308). Поль Шак был капитаном торпедного катера «Массю» с 1915 по 1917 год и сделал отличную карьеру на флоте, а после войны опубликовал множество книг (хроники, рассказы и романы) о войне и морских сражениях. Барт, возможно, читал эту повесть, вышедшую в 1927 году тиражом 37 000 экземпляров. См.: Antoine Compagnon, «Roland Barthes, lecteur de Paul Chack?», *The Romanic Review*, t. CV, № 1–2, 2014.

19. Ibid., p. 310.

ях напоминает судьбу брата Лоти — Гюстава, утонувшего в Малаккском проливе, и многие из рассказов автора «Моего брата Ива» могут заменить рассказ о пропавшем отце. Кроме того, решив жить в семье мужа, мать как бы возвращает сыну отца, вопреки его отсутствию вписывает в детство мальчика его след. Что касается сына, знаки можно обнаружить в его творчестве, несмотря на то, что открытые высказывания на эту тему редки. Три элемента представляются решающими: стирание, крушение и союз с матерью.

Стирание явно прочитывается в притче о классной доске из книги «Ролан Барт о Ролане Барте», которую часто анализировали. Действие происходит в Париже, в лицее Людовика Великого. Месье Б. — учитель в третьем классе, старичок, «веривший в социализм и в нацию», выписывает на классной доске имена родственников учеников, «павших на поле брани»: подросток стесняется собственной исключительности (большинство называет дядю или кузена; отца может назвать лишь он один!), стыдится патриотизма, о котором говорят с дрожью в голосе, и высокопарного фамилиализма учителя. Он хочет запомнить только стирание, знак, который практически и появляется, и исчезает в одном и том же движении. «Но как только список стирали с доски, от этой публично заявленной скорби не оставалось и следа; в реальной, всегда молчаливой жизни фигурировало просто семейство без социальной привязки: не приходилось ни убивать отца, ни ненавидеть свою семью, ни отвергать свою среду — сплошная фрустрация эдипова комплекса!»²⁰ Не хватает фигур Авторитета, независимо от того, какую форму они принимают — Закона или Смысла. Если оглянуться назад, детство и юность кажутся отмеченными нехваткой места оппозиции. Именно по этой причине, как показывает Франсуаза Гайар, анализирующая этот отрывок в книге «Барт, судья Ролана», почти все его жесты, связанные с этим отсутствием реактивной утопии, содержат в себе больше имитации, чем оппозиции. Она выдвигает тезис, согласно которому, в отличие от большинства интеллектуалов своего поколения, которые были в основном оппозиционерами, черпавшими легитимность из борьбы с существующей властью, Барт изобрел образ разлагающего интеллигента, диссидента, действующего изнутри, а не нападающего извне. «Данная роль — роль того, кто разлагает легитимность, приходящая на смену унаследованной от Просвещения роли разрушителя догм, легитимированных одним

20. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 53.

только отправлением власти»²¹. По ее мнению, эта краткая история о стирании уполномочивает Барта принять эту роль, поскольку он лишен не только символических отцов, но и частного отца, и напоминание о ней выполняет легитимирующую функцию, подразумевая, что эмансипация лежит у самых истоков. Она связывает фрагмент о классной доске с фрагментом «Разложить/разрушить», где Барт говорит, что «исторической задачей интеллектуала [является] поддерживать и подчеркивать *разложение* буржуазного сознания» и где он противопоставляет разрушение, приходящее извне, разложению (синониму расстраивания, разрывания и разваливания, трех терминов, формирующих их речь), происходящему изнутри²². Это сближение Франсуаза Гайар производит вполне оправданно, поскольку во фрагменте «Политика/мораль» Барт спокойно говорит, что «единственным Отцом, какого я знал (то есть сам себе придумал), был Отец политический»²³, даже если, как мы увидим, подчинение этой власти было само по себе незаметным.

Но тему стирания можно прочесть и иначе: например — в семейном романе «Ролан Барт о Ролане Барте», — что оно ведет к замещению. Подпись к фотографии полуторагодовалого ребенка связывает ее с другой генеалогией, уже упоминавшейся повторяющейся генеалогией самого настоящего семейного романа: «Современники? Когда я начал ходить, Пруст был еще жив и заканчивал „Поиски“»²⁴. Операция допускает иронию. Кроме того, возникает закольцовывание мотивов. Вместо того чтобы умереть, Барт должен был провести семинар по Прусту и фотографии. Среди снимков Поля Надара, которые он выбрал, есть фотография Габриэль Шварц — еще ребенком, с теми же большими глазами немного навывкате и мечтательным видом, которые слегка напоминают маленького Ролана. Объяснение, которое он дает присутствию этого портрета 19 февраля 1883 года как иллюстрации мира «Поисков утраченного времени», не имеет отношения к Прусту: «Я выбрал эту фотографию, потому что мне очень нравится лицо этой девочки»²⁵. Стирание нарушает жанр. Оно также нарушает социальную среду. Мать, как источник всего, оттесняет солидную и ритуализованную среду, имевшуюся по отцовской линии. «На самом деле у меня не было среды, когда я был подростком, поскольку я был при-

21. Françoise Gaillard, «Barthes jude de Roland», in *Communications*, № 36, 1982, p. 75–83 (p. 78).

22. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 74.

23. Там же, с. 144.

24. *ОС* IV, p. [603].

25. *La Préparation du roman I et II*, p. 447.

вязан только к матери, моей единственной семье. [...] И следовательно, не имея настоящей социальной среды, я испытывал определенное одиночество»²⁶. Или вот еще: он «не принадлежал ни к какой среде»²⁷.

Унаследовать отсутствие не означает, однако, отсутствия наследства. Стирание фигуры отца можно прочесть и в менее заметных знаках, даже *lapsus calami*, например, когда он пишет, что его мать овдовела в 1915 году, то есть в год его рождения и за год до смерти его отца. Эта вторая ошибочная дата в «Биографии» стыкуется с тем, о чем Барт открыто говорил в разных интервью и с разными собеседниками, не придавая, однако, этому решающего значения. Речь о том, чтобы породить самого себя, дать себе собственную территорию и быть самому себе законом. Ролан Барт, произошедший от Ролана Барта. Сам от себя. Временами фигура отца появляется снова, мифологизированная, конечно, но сопровождаемая вопросами о том, кем он мог быть или о чем мог думать. 9 марта 1978 года, сидя на конференции в Институте океанографии, Барт разглядывает висящую в аудитории «огромную реалистическую картину», на которой показаны хлопчущие на палубе матросы. Он отмечает: «Очарован одеждой (и следовательно, морфологией) моряков. 1910. Отрочество моего отца. Он должен был быть таким»²⁸. 1 августа в Юрте, когда смерть матери, очевидно, пробудила воспоминания об отце, он дает фрагменту своего дневника-картотеки название «Смерть моего отца» и переписывает туда песнь Ариэля из «Бури» Шекспира:

Отец твой спит на дне морском.
Кораллом стали кости в нем.
Два перла там, где взор сиял.
Он не исчез и не пропал,
Но пышно, чудно превращен
В сокровища морские он²⁹.

Если в творчестве Барта мотив кораблекрушения носит исключительно метафорический характер, в его жизни оно было определяющим событием. Сгинувший в море отец не только лишает его инстанции власти и силы противостояния, он его расшатывает. Он бросает его в море (*en mer*) с матерью (*avec sa mère*). Он обрекает его на вечную качку, поэтому нужно уметь удерж-

26. «Radioscopie», 17 février 1975 (OC IV, p. 899).

27. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 51.

28. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 9 mars 1978.

29. Уильям Шекспир, *Буря*, пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

живать равновесие. Сам Барт это напрямую не тематизировал, но эти мотивы вместе встречаются в «W или воспоминания детства» Жоржа Перека. Кораблекрушение, которое потерпел маленький Гаспар Ванклер, напрямую связано с воспоминанием об отце. Последние слова в VII главе: «Судно терпит крушение», а первые слова VIII главы: «У меня хранится одна фотография моего отца»³⁰. В книге Перека умирает мать, но условия кораблекрушения связаны с отцом так же, как и с матерью. Отсюда некая холодность по отношению к их смертям, которая долгое время мешает вернуться к этой теме или задать о ней вопросы. «Не знаю, чем занимался бы мой отец, если бы остался в живых. Удивительно то, что и его смерть, и смерть моей матери нередко представляются мне чем-то очевидным. Это вошло в порядок вещей»³¹. Можно заметить, что Барт прибегает к той же сухости и отстраненности, которые можно принять за безразличие. «Мой отец был морским офицером; он погиб в 1916 году в Па-де-Кале в ходе сражения на море; мне было одиннадцать месяцев»³². В книге «Ролан Барт о Ролане Барте» подпись к фотографии отца имеет более интимный тон, но из-за категорий безмолвия, касания и перечеркивающей черты все оказывается под знаком исчезновения: «Отец, очень рано погибший (на войне), не включался ни в какой дискурс памяти или самоотречения. Воспоминание о нем, опосредованное матерью и никогда не угнетавшее, лишь мягко затрагивало мое детское сознание, словно какой-то почти безмолвный дар»³³. То, что нет отца, которого пришлось бы убить, имеет свои преимущества. Но из-за этого возникает сложное, искаженное отношение к противостоянию и подрыву. Юлия Кристева говорит, что манера Барта всегда ставить себя на место ученика показывает, что ему определенно не хватало отца и что ему случалось связывать эту нехватку с языком³⁴. Вместо этого был страх: «Я боюсь — значит, я живу»³⁵. Барт связывает страх именно с рождением, с глубокой незащищенностью грудного младенца, это «фоновый страх» или «фоновая угроза», остающиеся в людях, в чем они часто боятся признаться.

Кораблекрушение — это сразу падение и поглощение, неопределенность и шаткость. Все эти мотивы разбросаны в тек-

30. Жорж Перек, *W или воспоминания детства*, Ювента, 2002, с. 46.

31. Там же, с. 51.

32. «Réponses», *OC III*, p. 1023.

33. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 21.

34. Интервью с Юлией Кристевой 25 сентября 2013 года.

35. *Prétexte: Roland Barthes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 22–29 juin 1977, dirigé par Antoine Compagnon, Christian Bourgois, 2003, p. 333.

стах Барта. Фрагмент книги «Ролан Барт о Ролане Барте», озаглавленный «Детское воспоминание», содержит историю падения на дно ямы. Это произошло в Марраке, в районе его детства в Байонне. Дети играли на стройке... «В глинистой земле были вырыты большие ямы под фундаменты, и вот однажды мы играли в одной из таких ям, все ребята вылезли наверх — а я не смог; стоя на поверхности земли, они сверху смеялись надо мной: пропал! одинок! под чужими взглядами! отвержен! (отверженность — значит быть не вовне, а *одному в яме*, взаперти под открытым небом)». Открытая большая яма могла бы быть могилой его отца. Так, взрослый вспоминает, как ребенком постоянно разыгрывал сцену кораблекрушения, в соответствии с разной драматургией. Но мать рядом, и ее присутствие смягчает кошмар катастрофы: «...и вдруг вижу — прибегает моя мать, она вытащила меня и унесла прочь от ребят, наперекор им»³⁶. Отсюда происходят два основных страха: страх неопределенности и страх исключения. От неопределенности недалеко до слабости, но неопределенность проявляет некоторую настойчивость. Она существует в некоторых словах и в сопровождении языка, в котором идет процесс разложения, а не разрушения. «При разложении я готов сопровождать это разложение, сам постепенно разлагаться; я отхожу чуть в сторону, зацепляюсь и тяну за собой»³⁷. Таким образом кораблекрушение обнаруживается в письме, в конкретной практике языка. Это расшатывание структур, оппозиций, между которыми не надо выбирать.

Он также дорожит чувством отделенности, исключенности из кода, чувством человека, «которого все время ставят на место *свидетеля*, а дискурс свидетеля, как известно, может подчиняться только кодам отделенности — либо повествовательному, либо объяснительному, либо критическому, либо ироническому; но ни в коем случае не *лирическому*, однородному с тем пафосом, вне которого ему приходится искать себе место»³⁸. Кораблекрушение — еще одно название отлученности; оно лишает вас автономности и связи с почвой. Оно остается угрозой в повседневных ситуациях и в пустотах языка, поскольку ставит субъекта в постоянную позицию детерриториализации, которую он мог и не выбирать намеренно. Чтобы противостоять этой глубинной неустойчивости, Барт предлагает аллегорию корабля «Арго». «Арго» — это анти-«Монтень», противоположность отцовскому кораблю: «Арго» постоянный, заместимый, непотопляемый.

36. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 138.

37. Там же, с. 74.

38. Там же, с. 99.

«Часто возникает образ корабля „Арго“ (белого и сверкающего), в котором аргонавты одну за другой заменяли все части, так что в итоге у них получился совершенно новый корабль, который не требовалось ни переименовывать, ни менять его форму». Этот корабль противоречит привычной генеалогии, потому что происходит сам из себя. Он — продукт «двух скромных деяний (которые не могут быть схвачены никакой мистикой создания): *замещения* (одна деталь заменяет другую, как в парадигме) и *номинации* (имя никоим образом не связано со стабильностью деталей): сила объединить внутри одного имени, ничего не оставляя от оригинала: „Арго“ — это такой объект, чья причина — только в его имени, а идентичность — только в его форме»³⁹. Ставший в какой-то момент метафорой самой книги, в которой можно мало-помалу заменить все фрагменты⁴⁰, этот корабль — колыбель контр-истории. Имя остается, даже если оригинал развеялся по ветру. Он не может затонуть, потому что всегда новый. Инверсию знаков отсутствия лучше не выразить. Этот корабль — еще и колыбель контргенеалогии, поскольку определяет само бытие гения, который сам себе исток.

Материнская метка

Отсутствие стабильной привязки, сложное отношение с автохтонностью не означают разрыва со своим родом. Решив переехать со своим сыном, который еще не ходит и не говорит, на Юго-Запад, Анриетта Барт если и не компенсирует нехватку, то хотя бы закладывает четыре столпа генеалогии, необходимые ориентиры. Тексты всегда представляют все четыре из них: как вместе, так и в противопоставлении друг другу. Замечание, высказанное в интервью с Жаном Тибодо, уточняющее их упоминание в «Ролане Барте о Ролане Барте», свидетельствует о неоднозначности этой конструкции:

Думаю, что принадлежу к классу буржуазии. Судите сами, вот список четырех моих предков (так делали при режиме Виши во время нацистской оккупации, чтобы установить процент еврейской крови в человеке): мой дед по отцу, чиновник Компании железных дорог Юга, происходит из династии нотариусов, обосновавшейся в маленьком городке в департаменте Тарн (Мазаме, как мне сказали); родители бабушки по отцовской линии были обедневшими провинциальными дворянами (из округа Тарб);

39. Там же, с. 55.

40. См. там же, с. 177.

мой дед по матери, капитан Бенже, из эльзасской семьи мастеров-стеклодувов, был путешественником, он изучал в 1887–1889 годах Нигер; что касается моей бабушки по матери, которая одна имела состояние во всей этой констелляции, то ее родители, родом из Лотарингии, владели в Париже небольшим литейным заводом. Со стороны моего отца все были католиками, со стороны матери — протестантами; поскольку отец умер, мне досталась религия матери, а именно кальвинистская⁴¹.

К чему мы ни обращались, везде, от интервью до опубликованных автобиографических текстов, включая неизданные, мы находим обе стороны, переплетающиеся и уравнивающие друг друга, одновременно с генеалогической и социальной привязкой — буржуазия, будь то бедная или зажиточная. Эта постоянная забота о равновесии тем более поразительна, что не соответствует реальности, показывает, как рассказ о предках образует роман. В свою очередь, на этом дисбалансе в ситуации с родителями, скорее всего, и строится язык. Союз с матерью (*mère*), безмолвно празднуемый в глубинах моря (*mer*), будучи одновременно знаком необходимости и желания, стыкуется с формой отсутствия.

Мать, как уже было сказано, возвращает отца, задает ориентиры. И не только потому, что возвращается с ребенком на родину отца, она еще и дает ему родной язык, отца и мать, закон и сингулярность. Даже если Барт тщательно различает родной язык и национальный, он делает из этого двойной дар, как о том свидетельствует одно из критических эссе, в котором упоминается музыка:

Я считаю, что вторжение родного языка в музыкальный текст — важный факт. Продолжая говорить о Шумане (мужчине, у которого было две женщины — две матери? — первая из которых пела, а вторая, Клара, явно дала ему выговориться: сто песен в 1840 году, в год его свадьбы): вторжение *Muttersprache* в музыкальное письмо — это, конечно, и есть заявленное возвращение тела⁴².

Очевидно, это происходит потому, что язык очерчивает родовую территорию, как он пишет в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», но также потому, что он, детерриториализируя, продолжает территориализировать. Он устанавливает форму не-принадлежности, которую Барт наследует от родителей.

41. *OC III*, p. 1023–1024. Барт узнает позже, что его семья по отцовской линии происходила не из Мазаме, а из Сен-Феликс-Лораге. Информация предоставлена А. Компаньоном.

42. «*Rasch*», *OC IV*, p. 836.

Он остро переживает «недостатки» и «опасную расколотость» родного языка⁴³. Мать — это то, чего предстоит лишиться. Пафос, который мы чувствуем, читая *Camera lucida*, происходит из того, что мать стала маленькой девочкой, и когда Барт говорит о смерти матери, он использует те же слова и испытывает ту же боль, что и родители, потерявшие ребенка. «Во время ее болезни я ухаживал за ней, подносил ей чай в миске, которую она любила потому, что пить из нее ей было удобнее, чем из чашки; она как бы стала для меня маленькой девочкой, слившись в моих глазах с тем сущностным ребенком, каким она была на своей первой фотографии»⁴⁴. Это уже не то счастливое и восстановительное замещение, как в случае корабля «Арго». Оно переворачивает порядок вещей, не предлагая альтернативы. Оно напоминает о том, что происшествие, кораблекрушение, может прервать линию, не уничтожая ее. Только смерть по-настоящему ее обрывает.

Семья матери тоже некоторым образом связана с морем. Как уже говорилось, родители Барта встретились на судне, идущем в Канаду. Луи-Гюстав Бенже (1856–1936), отец Анриетты, матери Ролана, был офицером морской пехоты и сделал карьеру в колониях, которая надолго привела его в Сенегал, а затем в Кот-д’Ивуар. Море здесь уже не пространство, которое поглощает, оно означает безоговорочную открытость для приключений, будущего, Юга. Будучи колониальным чиновником, Бенже переживает этот опыт и, вероятно, именно так, в жанре приключенческого романа, об этом рассказывает своему внуку. Страстно увлекавшийся географией, в 1887 году он отправился в большую экспедицию, чтобы найти доказательства гипотезы, еще не подтвержденной картографически, что Нигер и Сенегал — это разные реки и что существует еще одна река, Вольта. «Я втайне лелеял мечту закрасить еще одно большое белое пятно на карте Африки»⁴⁵, — писал он в начале своей книги. Во время экспедиции он познакомился с вождем племени малинке Самори, который постоянно конфликтовал с колониальными войсками с 1883 по 1898 год, несмотря на то что подписал договор, помещавший его под французский протекторат. По всей видимости, Бенже служил посредником между ним и французским правительством, несмотря на глубокое недоверие к про-

43. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 132.

44. Ролан Барт, *Camera lucida*, Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 126.

45. Капитан [Louis-Gustave] Binger, *Du Niger au golfe de Guinée par le pays de Kong et le Mossi (1887–1889)*, 2 vol., Hachette, 1892, vol. 1, p. 1 (в книге содержатся общая карта, множество зарисовок деталей и сто семьдесят шесть гравюр на дереве по рисункам Риу).

славленной эпопее Самори и его тиранического правления, заметное в его книге.

Вышедшая в двух томах, его книга об исследовании района реки Вольты «От Нигера до побережья Гвинеи через земли Конг и Мосси» проникнута колониальной идеологией, патерналистской и мнимо-освободительной. В то же время это рассказ о путешествии, где много внимания уделяется местам, в которых он побывал, и людям, с которыми встретился, и она настолько точна, что ее текст сближается с этнологическим дискурсом. Вот отрывок о ярмарке в Уолосебугу в качестве примера стиля Бенже:

Сегодня пятница, день большой ярмарки в Уолосебугу. Пришедший ко мне Фуне Мамуру сказал, что на меня стекутся посмотреть люди со всех окрестностей. С восьми часов утра начинают приходить продавцы, в одиннадцать ярмарка в самом разгаре. Поскольку я хочу избежать неправильного истолкования, я не буду пользоваться выражениями «важная ярмарка, коммерческий центр, большая ярмарка» и т. д., терминами, которые дают повод к кривотолкам, ограничусь лишь тем, что перечислю здесь все, что было на этой ярмарке⁴⁶.

Далее следует список различных товаров (просо, козы, масло ши — или ореховое масло карите, точный способ приготовления которого он описывает далее, — иголки, кремни для ружья, ситец...), с указанием количества и цены. Как пишет Клод Обуэн, автор монографии, посвященной памяти Бенже: «Он методически использовал свои путешествия с целью исследований в области ботаники, зоологии, этнологии, социологии, географии, геологии, пользуясь расцветом фотографии»⁴⁷. Но он никогда не отступал от своих предрассудков в отношении «негров» и варварских обычаев, поэтому сегодняшние историки принижают

46. Капитан [Louis-Gustave] Binger, *Du Niger au golfe de Guinée par le pays de Kong et le Mossi (1887–1889)*, vol. 1, p. 27.

47. Claude Auboin, *Au temps des colonies. Binger explorateur de l'Afrique occidentale*, Nice, Bénévent, 2008. В этой книге, прославляющей колониальные завоевания, используется часть этих фотографий. Клод Обуэн не проводит никакой связи между знаменитым администратором и его внуком Роланом Бартом. Тем не менее он упоминает о свадьбе его дочери: «11 февраля в мэрии Сен-Медар-де-Мюсидан его дочь Анриетта выходит замуж за Луи Барта, капитана дальнего плавания, сына Леона Жозефа Барта, главного инспектора железных дорог Юга в отставке, и Мари Берты де Лапалю, его супруги, проживающих в Байонне. Церемония прошла в отсутствие матери невесты, Нэми Лепе, которая выразила свое согласие, передав документ, нотариально заверенный в Париже (нотариальный акт мэтра Саля, нотариуса Парижа)» (р. 245). В Сен-Медар-де-Мюсидан, в Дордони, в 1910 году Бенже купил ферму и жил со своей второй женой, дочерью и тремя сыновьями.

значение его исследований, хотя и признают первопроходческий характер его проекта. В частности, его заслугой считается то, что он довольно рано указал на необходимость установления экономических отношений между Африкой и Западом вместо ведения чисто военных действий⁴⁸. Его работа по топографической съемке, знание африканских языков (он опубликовал очерк о языке народа бамбара), его тесные связи с рядом африканских вождей тоже получают высокую оценку.

Луи-Гюстав Бенже служил гражданским губернатором Кот-д'Ивуара с 1893 по 1896 год, хотя и отправился туда из Шеневьер-Сюр-Мер только после того, как 18 июля 1893 года у него родилась дочь Анриетта (у него уже был двухлетний сын Филипп, родившийся в 1891 году). Два дня спустя он садится на корабль в Бордо, чтобы добраться до Гран-Басама в начале августа. Он регулярно возвращался во Францию из-за проблем со здоровьем (он страдал от малярии), но считался хорошим администратором: построил все необходимые сооружения, организовал школу, почту и судопроизводство. С 1895 года он пытается вернуться во Францию и решает уйти в отставку из Министерства иностранных дел. Но новый министр колоний, Андре Лебон, назначает его директором по делам Африки, и этот пост Бенже занимает до 1907 года. В 1899 году он отправляется с секретной миссией в Сенегал во время Фашодского кризиса, в котором столкнулись Франция и Англия. Разведясь со своей первой женой, бабушкой Ролана Барта, в 1900 году, он женился на Мари Юбер, которая в 1905 году родила ему сына Жака. В 1900 году столица Кот-д'Ивуара получила имя Бенжервиль. Когда в 1934 году новой столицей стал Абиджан, Бенжервиль не переименовали, и город и поныне носит это имя. Бенже вышел в отставку в 1907 году и вошел в правление Французской западноафриканской компании, акционером которой он был. Банкротство компании накануне Первой мировой войны поставило его на грань разорения. Тогда он уехал в Л'Иль-Адам, где прожил до самой смерти в 1936 году. Сюда, в большой дом под номером 53 на улице Сен-Лазар Ролан Барт будет регулярно приходить по воскресеньям, когда они с матерью переедут в Париж.

48. Африканист Ив Персон, написавший диссертацию о Самори (*Samori. Une résolution dyula*, Mémoires de l'Institut fondamental d'Afrique noire, № 80, Dakar, IFAN, 3 vols, 1968, 1970, 1975, 2377 pages), посвятил Бенже целую главу (t. III, v partie, chapitre 2b: «Царство Бенже»). Изложение истории сопротивления французов завоевателю Самори из народа малинке см. в: «Samori, construction et chute d'un empire», in *Les Africains*, Paris, éd. Jeune Afrique, 1977, t. I, p. 249–286.

Итак, Луи-Гюстав Бенже — знаменитый дед. Кавалер ордена Почетного легиона 1932 года, он имел право на государственные похороны. На площади Л'Иль-Адама в память о нем установлен бюст. Были напечатаны две марки с его изображением, на одной он представлен вместе с Уфуэ-Буаньи⁴⁹. Бенже был в некотором роде героем колонизации, и его роль, возможно, создавала определенные неудобства для интеллектуала, начавшего писать и добиваться признания в период распада империй. Но личность Бенже этим не исчерпывается: он — ученый и писатель, даже если его ненаучные произведения не играли важной роли в его посмертной славе⁵⁰. Все специалисты подчеркивают его талант рисовальщика, а также роль, которую он сыграл в пропаганде искусств Судана и Мали. Его восхищали телесные искусства, в том числе искусство ритуальных насечек на теле, которое он очень точно описал и одним из первых отнес сразу и к социальному коду, и к графике⁵¹. Он также восхищался декоративно-прикладным искусством и ритуалами гаданий.

Два текста из «Мифологий» позволяют разглядеть двойственное отношение Барта к деду. Первый — это, конечно, «Бишон среди негров». Барт реагирует на статью, опубликованную в *Paris-Match* в январе 1955 года за подписью Жоржа де Кона, «Французская семья в Стране красных негров», в которой рассказывается об экспедиции Мориса и Жаннет Фьеве «к самым диким африканским племенам». Она записывает, он рисует и пишет картины. У них родился ребенок, и «людоеды не устояли перед улыбкой ребенка. Он стал их кумиром». Барт, естественно, разоблачает откровенно расистский характер статьи и жалкий героизм, стоящий у истоков этого колониального приключенческого романа.

Прежде всего, — пишет он, — ничто так не раздражает, как беспредметный героизм. Когда общество начинает разрабатывать вхолостую одни лишь *формы* своих добродетелей, это говорит о тяжелом его состоянии. Если маленькому Бишону действи-

49. Президент Кот-д'Ивуара с 1960 по 1993 год. — *Прим. пер.*

50. Он автор «африканского» приключенческого романа «Клятва исследователя», опубликованного в 1904 году. Большой интерес представляют его мемуары, написанные в соавторстве с сыном Жаком и вышедшие через два года после его смерти: *Louis-Gustave Binger, une vie d'explorateur. Souvenirs extraits des Carnets de route, annotés et commentés par Jacques Binger, René Bouvier et Pierre Deloncle, Fernand Sorlot, 1938.*

51. На эту тему см. статью: Alain-Michel Boyer, «Binger à la croisée des arts», in *L'Afrique en noir et blanc, du fleuve Niger au golfe de Guinée (1887–1892)*. *Louis-Gustave Binger explorateur*, Musée d'art et d'histoire Louis-Selencq de L'Isle-Adam, Somogy éditions d'art, 2009, p. 75–88.

тельно грозили опасности (горные потоки, хищные звери, болезни и т. д.), то было просто глупостью подвергать его им ради каких-то там пейзажных зарисовок, ради сомнительного удалства запечатлеть на холсте «буйство солнечного света» в Африке⁵².

Замечание о пейзажных зарисовках может показаться камнем в огород Бенже. Но более внимательное прочтение текста позволяет увидеть между строк своего рода признание. Барт не только противопоставляет научные экспедиции и вояжи чисто рекламного характера семьи Фьеве, он заканчивает свою статью противопоставлением науки и мифологии:

Стоит сопоставить эту общераспространенную (у «Матча» около полутора миллионов читателей) систему представлений с усилиями этнологов демистифицировать понятие о негре, стоит вспомнить сугубую осторожность, с какой Мосс, Леви-Стросс или Леруа-Гуран уже давно пользуются двусмысленными терминами типа «первобытности» или «архаичности», их интеллектуальную честность в борьбе со скрыто расистской терминологией, — как нам сделается ясна одна из главных наших бед: удручающий разрыв между научным знанием и мифологией. Наука быстро движется вперед, а коллективные представления не поспевают за ней, отстают на целые столетия, коснеют в заблуждениях под влиянием власти, большой прессы и ценностей порядка.

Работа по деконструкции предрассудков и бессознательных представлений, предпринятая в «Мифологиях», находит здесь свою интеллектуальную и этическую программу: речь при этом идет о том, чтобы защитить медленную и кропотливую научную работу от мелкобуржуазных мифов. И хотя Бенже не фигурирует в списке великих этнологов, несомненно, Барт помещает его исследовательскую работу и наблюдения в поле знания.

Вторая «мифология», которая может пролить свет на отношение к Бенже, — та, которую Барт посвятил Жюлю Верну и которая носит название «Наутилус и пьяный корабль». «Наутилус» — не «Монтень» (корабль, подвергавшийся реальной опасности) и не «Арго», аллегория замещения. «Наутилус» — это не столько символ нового начала и приключений, сколько метафора огражденности и замыкания. В тексте говорится о страсти детей к тайникам, палаткам, подземельям. «У Жюля Верна любое судно — образец „домашнего очага“, так что дальностью плавания лишь подчеркивается его блаженная огра-

52. Ролан Барт, *Мифологии*, Академический проект, 2008, с. 127. Иллюстрированное издание под редакцией Жаклин Гитар (Seuil, 2010) воспроизводит статью из *Paris-Match*, иллюстрации и поучительные подписи к ним, р. 82–91 (р. 82).

жденность, безукоризненная интимность его мирка. В этом смысле "Наутилус" представляет собой некую чудо-пещеру»⁵³. Изображенный как защищающее чрево, на этот раз корабль — утроба матери, после того как он побывал пространством отца («Монтень») или сына («Арго»). Барт связывает этот воображаемый корабль-утробу с фантазией о таинственном острове, «где человек-ребенок заново изобретает мир, заполняет, огораживает его и в завершение своего энциклопедического труда замыкается в характерно буржуазной позе собственника, который в домашних туфлях и с трубкой сидит у камелька, в то время как снаружи напрасно ярится буря, то есть стихия бесконечности»⁵⁴. Помимо того что упомянутое путешествие в точности повторяет жизнь Бенже, оно отсылает к размышлениям, которыми Барт делится в своем курсе о «Таинственном острове» в 1969 году в Рабате, где он связывает эту мифологическую конструкцию с колонизацией⁵⁵. Таково место, которое занимает дед, связанный с Верном⁵⁶ и колониями, фигура предка одновременно и женского, и мужского, со стороны отца и со стороны матери: как в «Двадцати тысячах лье под водой», ассоциация мужчины-капитана и защищающей утробы корабля.

Бабушка по материнской линии, Ноэми Лепе-Ревлен, уже развелась со своим мужем, когда маленький Ролан с ней познакомился. В текстах, посвященных Бенже, она предстает довольно легкомысленной женщиной, пользующейся своим положением, чтобы организовывать пышные вечера в колониальных особняках, которые они с мужем занимают. Иногда она оставляла двоих своих детей во Франции, а сама отправлялась поселиться в Кот-д'Ивуар. Родившаяся в 1872 году, Ноэми Элиз Жоржетт Лепе происходила из обеспеченной семьи промышленников. После того как их брак с Бенже в 1900 году распался, она вышла замуж за преподавателя философии лицаея Сент-Барб Луи Ревлена: она встретила его незадолго до рождения

53. *Мифологии*, с. 146.

54. Там же, с. 144.

55. VNF, NAR 28360, «Заметки о Марокко». Барт повторяет основные элементы в «Новых критических эссе» (1972), в главе «С чего начать?», OC IV, p. 86–94.

56. Бенже познакомился с Жюлем Верном в 1889 году. Мишель Верн, его сын, заканчивая «Необыкновенные приключения экспедиции Барсака» — роман, который отец не успел завершить перед смертью, воспользовался записями Луи-Гюстава Бенже. Этот вопрос изучался Эдмоном Берню: Edmond Bernus, «De L.-G. Binger à Jules Verne», *Journal des africanistes*, vol. 67, № 2, 1997, p. 172–182. Я обязана этой отсылкой Мари Жиль, которая провела тщательный герменевтический анализ отношения между жюльверновским воображаемым у Барта и фигурой его деда в: Marie Gil, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, op. cit., p. 51–57.

дочери, и он кажется не менее важной фигурой в символической конструкции Ролана Барта. Со времен Высшей нормальной школы Луи Ревлен сохранил тесные политические и интеллектуальные связи с Пеги и *Cahiers de la Quinzaine*, а также с Леоном Блюмом. Он играл некоторую роль в аппарате социалистической партии. Вместе с женой, начавшей устраивать салоны и принимать поэтов и интеллектуалов (в частности, Поля Валери, а также Поля Ланжевена, Анри Фосийона, Леона Брюнсвика и Шарля Сеньобо), Ревлен становится воплощением интеллектуального авангарда, связанного с Высшей школой социальных наук, основанной Жоржем Сорелем и призванной стать продолжением Свободного колледжа социальных наук⁵⁷. Это брожение, происходившее при Третьей республике в кругах, защищавших Дрейфуса, наложило на Барта свой отпечаток, пусть даже воображаемый. Полвека спустя, когда он начал работать в Практической школе высших исследований, ему пришлось вспомнить о своем предшественнике на периферии университетской институции. В «Детском чтении» он уточняет, что чувствует свою принадлежность к эпохе, предшествовавшей войне, а не к той, на которую непосредственно пришлись его детские годы. «Если я и испытываю ностальгию, то именно по тому времени, которое я знал исключительно — важное обстоятельство — по рассказам. При анализе института семьи недооценивается, как мне кажется, воображаемая роль наших дедушек и бабушек: не кастрирующих, не чужих, настоящих проводников мифа»⁵⁸.

Определяющим элементом этого мифа вполне могла бы быть фигура Валери, которого он встречает ребенком у бабушки, чей салон тот часто посещал (на улице Воклен, затем на площади Пантеона, дом 1, а начиная с 1913 года — в светлой квартире на первом этаже справа). Тот, кто, в свою очередь, был предшественником Барта в Коллеж де Франс (в своей лекции при вступлении в должность Барт говорит, что посещал его занятия, в частности, присутствовал на вступительной лекции в Коллеж де Франс 10 декабря 1917 года, и сам упоминает Валери в начале собственной лекции сорок лет спустя), а в еще большей степени — предшественником в критике и письме, был связан с Ноэми Ревлен своего рода дружбой. Об этом свидетельствует Мишель Жаррти в биографии Валери; из докумен-

57. На эту тему см.: Christophe Prochasson, «Sur l'environnement intellectuel de Georges Sorel (1899–1911)», in *Cahiers Georges Sorel*, vol. 3, № 1, 1985, p. 35.

58. «Lectures de l'enfance», in *H. Histoire*, 5 juin 1980 [entretien réalisé le 31 janvier 1980] (OC V, p. 947).

тов, которые он приводит, видно, что они были близки. К примеру, Валери написал ей одно из своих последних писем в июле 1945 года, принося свои соболезнования в связи с потерей последнего сына. Эта очень красивая женщина, с которой Барт всегда держал дистанцию по причине ее трудных отношений с его собственной матерью, была хорошо образована и слыла оригиналкой. Она сумела сделать из своего салона блестящее место, куда любили ходить как философы, так и ученые; Барт постоянно приходил туда подростком. Там говорили о культуре и политике. Среди завсегдатаев салона Жаррети упоминает также Андре Лебей, Жана Барюзи (по утверждению Барта, открывшего ему Мишле), Рене Лалу. «В этом же салоне, в котором царили левые настроения, Валери познакомился с математиком Эмилем Борелем, профессором Парижского университета, возглавлявшим кафедру теории вероятностей, и физиком Жаном Перреном, которого только что избрали членом Академии наук»⁵⁹. Но означает ли это, что мы должны рассматривать Валери как образец для подражания? Хотя он не относится к числу писателей, часто упоминаемых Бартом, — мы увидим, что Жид играет гораздо более значительную роль в качестве наставника, — тексты, в которых он говорит о Валери, все же делают его достаточно влиятельной фигурой, особенно в том, что касается размышлений о «я»⁶⁰. «Господин Тест» и зачарованные отношения с «я», которые в нем разыгрываются, представлены как «абсолютно антиконформистская»⁶¹ и очень маргинальная книга. Валери, по словам Барта, является частью его «ранних воспоминаний» о чтении, которое сформировало его вкус и от которого он так никогда и не отстранялся, даже если мало о нем писал⁶². Он возвращается к Валери постоянно, особенно к некоторым ключевым темам, которые делает лейтмотивом: к идее о том, что мы думаем, только работая над словом или фразой, к «думанью-фразе» (*le pense-phrase*) или «мысли-фразе» (*la pensée-phrase*) и к идее, что «в природе нет *et caetera*» и лишь человек полагает недосказанность необходимой. Признавая принадлежность Валери к классической риторике, Барт видит в его творчестве развитие мысли о языке, очень близкой к идеям Соссюра, а позднее Якобсона. Он регулярно его упоминает, когда пишет о Соссюре или Якобсоне. «Для Валери торговля, язык, деньги

59. Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 550.

60. Указатель «Полного собрания сочинений» содержит не менее 60 ссылок на Валери, равномерно распределенных по годам.

61. *Le Neutre*, p. 134.

62. «Lectures de l'enfance», *OC* V, p. 949.

и право определяются одним и тем же режимом; они не могут существовать без общественного договора, потому что только этот договор может исправить отсутствие стандарта»⁶³. Кроме того, Барт сожалеет о том, что значение Валери принижается, в чем также проявляется его собственное расхождение с эпохой⁶⁴. В этом заключено интеллектуальное наследие, напрямую передаваемое поколением дедов, образующее то, что Барт называет «воображаемое дедушек и бабушек». В позднем тексте о Сасе Твомбли оно связывается с любовью к южным домам, которую он разделяет с Валери⁶⁵.

Как можно заметить, мы далеки от лаконичных формулировок, в которых семейная история Барта оказывается погребена под гомогенностью истории обедневшей буржуазии. Биографическая реальность гораздо многообразнее, и, если Барт и не отстаивает прямо это наследие, он все же сохраняет в своих текстах его следы, более или менее читаемые. Подобно Вальтеру Беньямину, он играет с обрывками и всяким сором предшествовавшей ему истории, с которой устанавливает ту же временную дистанцию, что и я с ним. Именно поэтому может быть интересно вывести их на свет: чтобы вступить в новые, меняющиеся отношения с фигурами, которые нам предшествовали. Барт определяется также через отсутствие, которое он приписывает одновременно своему поколению и истории. Так, не включенный в книгу «Ролан Барт о Ролане Барте» отрывок рисует странную пустоту, образовавшуюся вокруг года его рождения:

1915: плохо переношу год своего рождения (этот год имеет особенное значение: в течение жизни приходится столько раз его склонять, странным образом он является частью нашей идентичности). [...] Исторически 1915 — год незначительный: пропавший на войне, никакое событие его не возвышает; в этом году не родился и не умер ни один известный человек; и то ли это демографический спад, то ли невезение, я практически никогда не встречал человека, который родился бы со мной в один год, как будто — верх паранойи — я один в своем возрасте⁶⁶.

63. «Saussure, le signe, la démocratie», *Le Discours social*, avril 1973 (OC IV, p. 332).

64. «Современность не стала его учитывать, а жаль, потому что он говорит важные вещи, на мой взгляд, очень справедливые... В любом случае есть категория людей, к которым принадлежу и я, думающих словами, у которых своего рода словесное мышление, и именно такое мышление, как мне кажется, у меня» (интервью с Абдаллой Банмаином, *L'Opinion*, Рабат, 6 февраля 1978 года; OC V, p. 536).

65. «Sagesse de l'art», OC V, p. 692.

66. *Le Lexique de l'auteur*, p. 318.

Это, очевидно, не так. У Барта были знаменитые одногодки, и среди людей, которых он встречал, много его сверстников. Он представил исчезновение, коснувшееся его лично, как феномен исчезновения вообще, и год его рождения, «пропавший на войне», разделяет судьбу его отца, тоже пропавшего на войне.

Глава 2 «Гошокиссим»

Ребенком я устраивал себе убежище, «штаб» и бельведер, на верхней площадке наружной лестницы, выходящей в сад: там я читал, писал, приклеивал бабочек, мастерил, это называлось (баскский + латынь) «гошокиссим».

«Большая картотека», 1 мая 1978 года

С берега моря...

ВСЕ ДЕТСТВО проходит недалеко от моря. Байонна — небольшой порт с населением менее 30 000 человек, где Ролан Барт будет жить с первого года до девяти лет. Итак, все детство проходит здесь, в этом городе на Юго-Западе, через который протекают реки Адур и Нив. Берта, бабушка по отцу, живет со своей дочерью Алис на аллее Польми, очень красивом бульваре, устроенном еще в XVIII веке, который идет вдоль укреплений Вобана и спускается к набережной. Магистраль обязана своим именем Антуану-Рене Вуайе д'Аржансону, маркизу де Польми (1722–1787), который в бытность военным министром разрешил Байонне проложить бульвар вдоль укреплений Вобана и засадить его деревьями, что тогда запрещалось законами о фортификации¹. Именно здесь в 1919 году поселилась с сыном Анриетта Барт после смерти мужа. У ребенка воспоминания об этих годах, предшествующих школе, теряются, и само забвение превращает их в рай. Надо сказать, что в последующие годы, когда Ролан Барт жил с матерью и служанкой в Марраке (1919–1924), несколько в стороне от центра, по четвергам и по воскресеньям он ходил к бабушке, а иногда и заходил к ней перекусить после школы. Таким образом, этот дом «у трех садов», описанный в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», был наделен всей ценностью *дома детства* и обладал всеми сказочными атрибутами: одновременно шале и шато. Это со-

1. Источник: Marie et Raymond Chabaud, *Les Rues de Bayonne*, Biarritz, Atlantica, 2010, p. 100. Библиотека маркиза Польми изменила свое название и местоположение — сейчас это библиотека Арсенала. Отметим, что в Байонне до сих пор нет улицы Ролана Барта, о чем сожалеют авторы этой книги (хотя есть дорога Барта, но этот гасконский термин означает подтопляемые территории у водоемов, заливаемые водой, и, шире, любую болотистую местность).

вершенство не ограничивалось одним домом. Оно относилось ко всему городу:

Байонна, Байонна, городок без изъяна: привольно раскинувшийся у реки, среди предместий со звучными именами (Музероль, Маррак, Лашпайе, Бейрис), — и вместе с тем замкнутый в себе, словно город из какого-нибудь романа (Пруст, Бальзак, Плассан). Первозданное воображаемое детства: провинция как зрелище, История как запах, буржуазия как дискурс².

Эта любовная песня в начале книги, представляющая собой подпись ко второй фотографии, несет в себе всю амбивалентность детства: счастье и скуку, безграничные возможности времени, распаханного в будущее, и закрытость. В это время Байонна переживает большие потрясения. В 1897 году государство разрешило муниципалитету постепенно разобрать часть секций крепостной стены Вобана, опоясывавшей город, так что освободилось 58 гектаров земель военного назначения — для города площадью 40 гектаров. Это разрешение имело важные урбанистические последствия: военные больше не контролировали городское планирование, и строительные работы порой превращали жизнь в городе в хаос. Редуты и казематы снесли в 1905–1910 годах, а на их месте разбили общественный сад, посадили серебристые липы и клены, хорошо переносящие сильные западные ветры. Но разразилась война, и Байонна вновь стала укрепленным лагерем, в котором шло формирование иностранных войск, в частности чешского легиона. Благоустройство и спекуляции с недвижимостью были временно приостановлены. После войны работы возобновились, но более вяло. Часть древней стены, расположенной между Шато-Вье и общественным садом, в конце концов снесли в 1923 году, тогда как по поводу оставшейся части шли дебаты о том, включать ее в список объектов культурного наследия или нет³. Город растет и меняет свой облик: дороги расширяются, эспланада застроена зданиями, ныне окаймляющими улицы Жюль-Лаба, Леон-Бонна и аллею Польми, и ведет к военному мемориалу, который торжественно открыли 11 ноября 1924 года, в тот самый месяц, когда Барт с матерью отправились в Париж. Начинаются разговоры

2. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 10.

3. Крепостные стены Байонны будут включены в дополнительный перечень исторических памятников 6 ноября 1929 года. Некоторые члены муниципалитета разгневаны: «Простой здравый смысл требует от городской администрации Байонны не приносить потребности современной жизни в жертву чрезмерной озабоченности нескольких археологов...» (цит. по: Monique Larran et Raymond Chabaud, *il y a 100 ans, Bayonne*, Anglet, éd. Lavielle, 1997, p. 57).

о «новой Байонне»: ее центр в период между двумя войнами располагается недалеко от «Ферия», нового концертного зала, трамвайной станции, с которой можно уехать в Биарриц, — словом, рядом с аллеей, где жила бабушка Барта. В 1926 году там откроется большой кинотеатр «Мажестик». Но неподалеку находятся и старые кварталы, которые становятся местом многочисленных прогулок: красивые виллы Арен, Морские аллеи, идущие вдоль Адур, маленькие улочки, окружающие собор Святой Марии. Временные арены на 7000 мест были построены рядом с аллеей Польми в 1893 году акционерным обществом, созданным банкиром Сальзедо и богатыми коммерсантами города. Они действовали до 14 августа 1919 года, когда зрители развели там костер из стульев, протестуя против опоздания шести португальских тореадоров. Сальзедо разорился и продал заведение. Ребенком Барт, должно быть, каждый день наблюдал вид обгорелого и уже несколько лет как заброшенного здания. От того времени у него остались в памяти главным образом ощущения, те, что впоследствии будут на мгновение возвращать прошлое: запахи Потерны, пирожные и сахар, покупавшиеся в «Бон Гу», сексуальность общественного сквера, которая «бродит» вдоль набережной по набережным Адур, — все эти ощущения неизменно связаны с какими-то местами.

Дом Ланн на аллее с его «тремя садами» остается метонимией или убежищем этого детства. Хотя он и принадлежал одному человеку, сад включал три пространства, которые Барт называет «светский сад», «домашний сад» и «дикий сад». В первом принимали гостей, «по нему шли мелкими шажками, подолгу останавливаясь», второй был обустроен как дом, с аллеями, лужайками, травами и цветами, в нем «росли розы, гортензии (унылые цветы Юго-Запада), луизеани, ревень, столовая зелень в старых ящиках, большая магнолия, чьи белые цветы дотягивались до окон второго этажа», фиговое дерево — предмет «любовного» воспоминания: сбор фруктов с помощью «бамбукового шеста с вырезанной в виде розетки жестяной воронкой на конце», позволявшей снимать висевшие высоко фиги⁴; последний сад, дикий, «где вовсе запущен, где засажен неприхотливыми видами овощей»⁵. Возможности перемещения, которые дает это трехчастное пространство, помогают приспособиться к возможным мирам — оно связывается с утопиями Жюль Верна и Фурье, в которых свободно курсирует автор, — и к различным сферам социальной жизни. Это еще один способ не иметь определенной

4. Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 29.

5. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 14.

социальной среды. В этом саду, как в структуре своей семьи, ребенок приобретает опыт определенного одиночества и настоящей скуки: он дважды упоминает их среди неизбывных чувств детства вместе со склонностью к приступам отчаяния и уязвимостью. Таким образом, воспоминание о счастливом и избалованном раннем детстве, в котором маленький мальчик является объектом бесконечного внимания крошечного сообщества женщин (не это ли воспоминание становится источником пассажа о бегинажах в семинаре «Как жить вместе?»), — это воспоминание порой пронизывает и тоска, причиной которого служит не только меланхолия, связанная с воспоминаниями. «Я объяснил, что был счастлив, потому что был окружен любовью, и в этом плане, самом важном, я был удовлетворен. Но у меня в то же время были трудные детство и юность»⁶. По-прежнему тьма проглядывает сквозь солнечный свет в размышлениях о детстве; единственную тень отбрасывает смерть отца и вообще смерть, ознаменовавшая его первые годы. Но есть и светлые воспоминания, почти все они связаны с идеальной рамкой, которую образует для ребенка этот дом со множеством закоулков, где можно играть и прятаться. Барт в конце жизни вспоминал, что он устроил себе «штаб»: «Вспомнилось, как ребенком я устроил себе „штаб“ и бельведер на верхней площадке наружной лестницы, выходявшей в сад: там я читал, писал, приклеивал бабочек, мастерил, это называлось (баскский + латынь) „гошокиссим“»⁷. Бабушка и тетя помогли все наладить, подыскать его владениям имя, вдохновленное баскским словом, означающим «мягкость», а также «тихое место». Обе они, вместе с матерью, были невероятно добры к нему, у него остались об этом самые теплые воспоминания.

Подумалось, что эти женщины, моя мать были славными, добрыми, великодушными (без мелочности, ревности и т. д.); и тогда по странной ассоциации подумалось или «открылось», что Фрейд вообще-то никогда не занимался «мягкостью» родителей. Все перед ним равны, и добрый, и злой. Однако эта мягкость может стать «решающей»⁸.

Возможно, она и стала решающей для Барта, для которого его собственная мягкость, по свидетельству почти всех, кто его знал, была важным качеством. Прилагательное «мягкий» даже сегодня чаще всего употребляет Мишель Сальзедо, когда вспо-

6. *OC IV*, p. 898.

7. BNF, NAF 28360, «Grand fichier», 1-er mai 1978.

8. *Ibid.*

минает о брате. И если в этом слове иногда звучат слегка уничижительные ноты, здесь ему необходимо придать всю силу неизменно благожелательного поведения: Барт впоследствии сделает из него ценность, которую назовет «деликатностью». В «Некоторых заметках о маме» в «Дневнике скорби» он отмечает: «Ее деликатность была абсолютно атопической (в социальном отношении): вне классов; без маркированности»⁹. Это качество, которое он будет страстно искать в тех, кого встречает, окутывало его детство огромной нежностью: это время, когда Барт не знал страха.

Помимо воскресений на пляже и визитов к бабушке, и иногда благотворительных аукционов, упоминающихся в книге «Сад, Фурье, Лойола», где он созерцает большие живые картины, например «Спящую красавицу»¹⁰, он в это время впервые начал учиться, языку и музыке одновременно. («Я сочинял небольшие пьесы еще до того, как начал писать»¹¹.) Тетя Алис, преподавательница фортепиано, давала занятия у себя дома. В доме разливались мелодии и звучали фальшивые ноты. Окунувшись в семейную музыкальность, которая в этой скромной среде давала заработок, он слушал, как смешиваются искусство и преподавание, мелодии и бесконечные повторы бестолковых учеников. Он рассказывает об этом в своем последнем завершенном тексте, написанном перед смертью, «Фортепиано-воспоминание», темы которого пересекаются с темами «Уроков сольфеджио и фортепиано» Паскаля Киньяра: Киньяр говорит о трех своих двоюродных бабушках — Жюльетте, Марте и Маргарит, у которых юный Луи Пуарье, будущий Жюльен Грак, приходил брать уроки в Ансени, в бедный дом, в котором, однако, было «пианино на каждом этаже, повсюду струнные инструменты, чтобы экспромтом составлять трио, квартеты, квинтеты, с поднятой педалью. И больше ничего»¹². Барт пишет:

Из моей спальни или, скорее, возвращаясь домой через сад, я слышал гаммы, обрывки классической музыки; однако ни отдаление, ни всегда немного неблагодарный характер учебной игры не были мне неприятны, совсем наоборот; казалось, что фортепиано готовится стать воспоминанием; каждый раз, когда я слышу вдалеке фортепиано, на котором упражняются, все мое детство, наш дом в Б. и даже свет Юго-Запада врываются в мои ощущения¹³.

9. *Journal de deuil*, p. 264.

10. *Сад, Фурье, Лойола*, Праксис, 2007, с. 201.

11. «Réponses», *OC III*, p. 1024.

12. Pascal Quignard, *Leçons de solfège et de piano*, Arléa, 2013, p. 21.

13. «Piano-souvenir», *OC V*, p. 898. Текст был опубликован впервые в *Panorama de musique* в марте-апреле 1980 года под названием «Фортепиано-мемуар».

Таким образом, добавляет он, ему не требуется фраза Вентейля, чтобы оживить память, достаточно одной гаммы, одного из этих упражнений, определяющих для него фортепиано, на котором он будет играть ежедневно всю жизнь, определяющих ритм его существования. В этих немногих фразах содержатся сразу несколько качеств детства, его *qualia*: слуховые ощущения, дополненные тактильными, поскольку далее в тексте Барт уточняет, что ни с чем не сравнимый эффект производит прикосновение «подушечек пальцев к клавише из слоновой кости»; метонимическая сила фортепиано, возвращающая столь любимые дом и свет. Он также добавляет, что музыка для него не только мелодия, но и текст. Причина в том, что он одновременно учился чтению и музыке, любовь к расшифровыванию которой сохранится на всю жизнь, поскольку он предпочитает играть по нотам, а не по памяти: «Фортепиано для меня тоже было литературой. В „маленькой гостиной“ стояла этажерка, на которой были расставлены коробки с отдельными композициями и нотами в переплете». На них он замечал аккуратный почерк тети или размашистые карандашные заметки бабушки, когда она была маленькой девочкой: «Бетховен, Шуман — это не только мелодии, темы, это еще и текст, в котором в семье записалось и отложилось движение поколений»¹⁴. На закате своей жизни Барт с ностальгией вспоминает тетю, которую он звал Ади, «ее размашистый почерк в рабочих тетрадах ее учеников, урок, который она давала каждую неделю в Кастийоне, имени семьи Лауш в Тарно (за ней приезжало ландо), ее ночные чтения (она страдала бессонницей), ее бедную жизнь, и вдруг в меня будто вонзают нож, дыхание перехватывает. (Как, все это *зря?*)»¹⁵. Он глубоко опечален несоответствием: от того, что было для ребенка целым миром, не осталось почти ничего, кроме смутного воспоминания, которым невозможно поделиться и которое само почти умерло, а еще мыслью о невозможности продлить существование этого воспоминания, написав о нем, что позволило бы ему сохраниться, по меньшей мере пока продлится его собственная известность¹⁶.

В отличие от художника или профессионального музыканта, который в какой-то момент отделяет свою практику или искусство от контекста обучения, как сам он это сделает с письмом, Барт оставляет за фортепиано характер домашнего занятия — в этом смысле следует отличать его отношение к фор-

14. «Piano-souvenir», *OC* V, p. 899.

15. BNF, NAF 28630, «Grand Fichier», 14 octobre 1979.

16. Эта идея развивается в *Camera lucida* в связи с матерью (с. 112).

тепиано от его отношения к музыке, фортепианной или иной, — тема, к которой мы еще вернемся. Инструмент задает пространство частной практики, соответствующей облагороженному варианту любительства, предпочитающего «блуждание, фрагментарность, осмотрительный каприз» идеальному исполнению¹⁷. Он определяет также технику тела: партитуру читают глазами и пальцами, тело включается за счет одновременных действий, производимых зрением и пальцами. Это идеальное чтение-письмо, о котором мечтает писатель-критик и эргономика которого будет шлифоваться на протяжении всей жизни.

В 1919 году Ролан Барт переезжает с матерью в тогда еще «пригород» Байонны (сегодня он считается частью «привилегированных кварталов»). В Марраке большие усадьбы соседствуют с сельскими землями, отданными под огороды, военными полигонами, садовыми участками для рабочих. Несколько гектаров полигонов забрали у армии, и город начал их раздавать, не позаботившись подвести питьевую воду и газ. В начале 1920 года эти работы ведутся, но в основном еще не закончены. Анриетта живет рядом со стройкой, которая служит детям из бедных семей отличной игровой площадкой; хотя у Барта сохранились воспоминания об игре с детьми из мелкобуржуазных семей — Жаном и Линетт де Линьроль, Римами, Жюльеном Гарансом и Жаком Бризу, велика вероятность, что его новые товарищи жили так же скромно, как и он. После переезда Ролан ходит в детский сад, затем в Байоннский лицей — начальную и среднюю школу, открытую в 1896 году в Марраке, расположенную несколько вдали от города и, следовательно, совсем рядом с его домом: эта близость, возможно, стала одной из причин переезда Анриетты Барт, другой причиной могло быть ее желание освободиться от опеки со стороны семьи мужа. Кроме игр на стройке или блуждания по окрестностям на трехколесном велосипеде были и другие занятия — играли в карточные игры (в «желтого карлика»), гуляли в садах, мечтали о покидавших порт кораблях, может быть, дразнили кошек... По воскресеньям он ходил обедать к бабушке, добираясь туда второй трамвайной линией, проходившей прямо мимо лицея.

Еще одна важная особенность этих лет обучения — приобщение к религии, которая занимает немаловажное место в его детстве и в особенности в юности, когда он проходит через настоящие мистические кризисы. Ролана Барта крестили как кальвиниста в протестантском храме Байонны. Расположенный

17. По этой теме см. главу, посвященную Барту, в: François Noudelmann, *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, 2008, p. 123.

на улице Альбера I, он был открыт 20 июня 1847 года, и его строгий фасад, единственным украшением которого была открытая Библия, был спроектирован архитектором Буланже. Крестным отцом Барта был Жозеф Ногаре, сестра которого играла на фисгармонии во время служб, иногда он приглядывал за мальчиком, дарил подарки на Рождество, как все крестные отцы («мешочек орехов и пятифранковую монету»). На протестантскую общину Байонны, насчитывавшую в начале века около 300 прихожан, очень большое влияние оказал отец Жозефа Ногаре, тоже Жозеф, который в течение сорока лет был настоятелем этого храма. Его сын, крестный отец Барта, тоже является ключевой фигурой этой общины, автором, среди прочего, небольшой «истории протестантизма в Байонне»¹⁸. Поскольку байонские протестанты составляли незначительное меньшинство в епископском городе, который из-за близости к Испании, естественно, был оплотом католицизма, и уступали по численности даже еврейской общине, в четыре раза их превосходившей, им триста лет пришлось дожидаться сооружения храма. Они чувствуют, что их терпят, но живут с ощущением собственной исключительности и отличия. Будучи зачастую иностранного происхождения — община изначально формировалась преимущественно из лютеран и кальвинистов, прибывших в этот портовый город из Германии, Голландии и Англии по социально-экономическим причинам, — протестанты часто сталкивались с тем, что город попрекает их нефранцузским происхождением: еще одна форма маргинализации. Барт вспоминает не столько эту историю, сколько соответствующие обряды и ощущения, нравившиеся детям: запах плавящегося воска и мандаринов на Рождество, песнопения... Изучение Библии происходит в Париже, куда он каждое лето ездит с матерью навещать ее родственников. Поездка на поезде занимает пятнадцать часов. Они часто останавливаются у пастора Луи Бертрана на улице Авр, в XV округе Парижа, в Ламотт-Пике. Этот миссионер, родившийся в 1867, а умерший в 1941 году, известен тем, что помогал бедным и бездомным, вел свою деятельность во Френе и больницах, а до 1919 года был пастором в Байонне¹⁹, что и объясняет его знакомство с Анриеттой Барт; скорее всего, именно он крестил Ролана. После смерти жены он занял пост в при-

18. См.: Suzanne Tucoo-Chala (dir.), *Le Protestantisme a Bayonne. Cent cinquantaire du temple de Bayonne*, 29 juin 1997, Pau, Centre d'études du protestantisme bear-nais, 1998.

19. См.: R. Ferret, *Un évangéliste: Louis Bertrand*, Mission populaire évangélique de France, 1948.

юте Гренель для неимущих²⁰. Эти знакомства — с Луи Бертрамом, с Жозефом Ногаре — показывают, что Анриетта Барт была хорошо интегрирована в это сообщество, которое было для Ролана Барта вторым или третьим домом. В Луи Бертроне Барту запомнилось, как медленно тот читает Библию: «Чтение тянулось очень долго; если был день отъезда, мы боялись, что опоздаем на вокзал». Это медлительное чтение окажется живучей биографемой. Она встречается в описании того, как Люсетт Фина читает Батая, в тексте 1977 года, который так и называется «Вопрос темпа»: «Упорная медлительность, неослабевающая настойчивость, соединение „подвижного внимания“ с „запаздыванием... граничащим с фиксацией“, производят зачаровывающее действие»²¹. Мы встречаем ее и в воспоминании о привычке ходить пешком, «не спеша и ритмично вступая во все новые и новые места»²², равно как и в отношении Барта к фортепиано. Вводя синкопы и маловероятные длительности, он говорит о своем слишком медленном темпе, обобщая это приглашение к замедлению²³.

Южное детство оставляет следы, оно надолго помечает тело. Оно привносит некую форму отдаления, которую можно заметить по акценту, восприимчивости к определенным изгибам ландшафта и к особому свету. Все это Ролан Барт замечательно резюмировал в тексте, написанном для «Юманите» в 1977 году, — «Свет Юго-Запада». Детство — это в первую очередь память тела, с запахом шоколада, поскрипыванием сандалий, прошитых дратвой, вкусом испанского масла, «спертым воздухом темных лавок и узких улочек, ветхой бумагой книг из муниципальной библиотеки». Оно слышится в его акценте, хотя его почти уже и нет: «Я выговариваю не *socialissime*, а *socializme*», что, вероятно, отдаляет его от реального социализма, как он остроумно предполагает, но также, можно добавить, отдаляет и от *паризионизма* и *фамилиализма*... Что-то из детства оберегает от идеологии: собственные владения, отделенные во времени и пространстве, опыт жизни на периферии и особенно опыт отличности, который высвечивает в каждой вещи этот свет Юго-Запада: «Он предохраняет здешний край от всякой вульгарности и стадности, делает его неподходящим для заурядного туризма и выявляет в нем глубинный аристо-

20. Именно в этот приют будут переданы одежда и другие вещи Анриетты Барт после ее смерти. См.: *Journal de deuil*, p. 151.

21. «Question de tempo», *Gramma*, 1977 (OC V, p. 335–339, p. 338).

22. «Свет Юго-Запада», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 234.

23. Claude Maupomé, *Comment l'entendez-vous, Roland Barthes?* France Musique, octobre 1979.

кратизм (это вопрос не класса, а характера)»²⁴. Отсутствие отца, бедность, религиозная маргинальность — все эти отличия передаются и охватываются светом-пространством, текучим и резким, способным передать фактуру каждой вещи и саму природу ее отличности. Этот свет защищает от единообразия. Через него на темном фоне детства высвечивается особость — определенная восприимчивость, манера двигаться и особенно система знаков, на поиски которой отправится письмо: между безмятежностью и утратой, медлительностью и смятением.

Следовало бы попытаться разглядеть в этом свете, в его нежности, одновременно лучащейся и мучительной, суть отношений Барта с матерью. Понять мягко, связав ее доброту, деликатность со всем тем, что могло быть в них болезненного, когда он о них потом вспоминает, и что имеет отношение к этому свету. 13 августа 1979 года, заметка из тех, что посмертно войдут в «Дневник траура»: «Выехав из Юрта, где было тяжело, в поезде, возле Дакса (этот свет Юго-Запада, который сопровождал мою жизнь), в отчаянии, в слезах, из-за смерти мамы»²⁵.

...в сердце Парижа

1924, ноябрь: моя мать решает переехать в Париж. Мы прибываем все втроем (с Мари Л.) серым ноябрьским утром. Снятые по переписке меблированные комнаты на улице Гласьер были заняты. Мы оказались на улице, с чемоданами и вещами; местная молочница угостила нас у себя в лавке горячим какао и круассанами. Мы жили на улице Жакоб (в унылом приюте для солдатских вдов), на улице Бонапарта, дом 20, в мансарде, спим на матрасах, вокруг которых шныряют мыши, на улице Мазарини, дом 42, и на улице Жака Калло, дом 16. Мать работает в переплетной мастерской у мадемуазель Фелис, в Курбвуа...

1924–1925: я иду учиться (посреди учебного года) в лицей Монтеня, в 8-й класс. Учитель, месье Лебо, очень злой; он без устали устраивает сеансы счета в уме и таскает учеников за волосы. Я потерян, несчастен, плетусь в хвосте класса; ни одного товарища; либо из-за неприспособленности, либо из-за слабого здоровья (у меня часто болят уши) я постоянно пропускаю уроки. Бородастый врач, осмотрев меня, назначает промывание соленой водой и, что самое главное, освобождает меня от занятий (этот врач жил на улице Ром, и его звали доктор Клеман; я недавно обнаружил, что он, видимо, был врачом Раймона Русселя). Шесть месяцев отдыха: *в мастерской на улице Мазарини, устроившись в мягком кресле, я читаю весь день иллюстрированные журналы (особенно о кино:*

24. «Свет Юго-Запада», с. 232–233.

25. *Journal de deuil*, p. 250.

в них пишут о «Ревности Барбулье» Кавальканти), купленные у торговки из Тулузы на улице Мазарини (в ее лавке пахнет жареной картошкой, которую она дожжевывала, выходя из задней комнаты); с Мари Л... каждую неделю мы ходим в кинотеатр «Дантон» смотреть многосерийные немые фильмы («Жан Шуан») и Чарли Чаплина («Золотая лихорадка»).

1926–1927: мое обучение в 6-м классе²⁶ прерывается. В январе 1927 года мы переезжаем в Капбретон, где в апреле родился мой (сводный) брат Мишель. Мне одиннадцать с половиной. В эти ландские месяцы я играю с местными детьми; вместе мы собираем дранку, чтобы продавать ее по 1 франку за мешок. Вечером у камина я читаю Эжена Сю («Вечный жид»). Лето 1927 года мы проводим в Огоре, который еще не вошел в моду, на озере всего две гостиницы, а на Диком море — и вовсе ничего, туда никто никогда не ходит.

1927–1930: я вернулся в 6-й класс в лицей Монтеня, в результате я «хороший ученик» в «письме» (особенно по французскому и истории). *В 4-м А учитель — г-н Грансенъ д’Отрив. Он держал в руке лорнет в черепаховой оправе и источал пряный запах; он разделял класс на «лагеря» и «скамьи», у каждой из которых был свой «вождь»; это было просто соревнование. Я играю в Люксембургском саду, у нашей банды место сбора на аллее, где сегодня играют в петанк; это скамейка, «священная скамья», мы играем в салочки, измеряем сад по периметру веревкой, устраиваем гонки на выносливость. Сторожа нас отчитывают, у меня спрашивают, не родственник ли я сенатора Барта [sic], прославившегося тем, что голосовал за «глинтвейн для солдат»; увы, нет. Однажды я наблюдаю издали, как открывают памятник в честь Жозе Марии де Эредиа.*

Увлечение религией: много читаю Новый Завет, хочу стать пастором. Каждое воскресное утро я иду по мосту Искусств на богослужение в церковь Оратории Лувра. Это пристанище либерального протестантизма.

Три раза в год на школьные каникулы уезжаю к бабушке с бабушкой в Байонну.

Детство обрывается рано из-за переезда в Париж в 1924 году. Париж был до тех пор местом каникул. Теперь все наоборот. Перемена места жительства — это еще и социологическая перемена. Переезд в Париж знаменует разрыв с буржуазной социальной средой и обеднение, которое труднее становится скрыть. Причины, заставившие Анриетту Барт покинуть Байонну, в точности не известны. Возможно, пастор Луи Бертран нашел ей работу в переплетной мастерской. Возможно, хлопоча о том, чтобы ее ребенка признали «воспитанником нации» (статус, который он получил спустя несколько месяцев, в 1925 году), она посчитала целесообразным, чтобы он продолжил учебу в качестве сти-

26. Во Франции классы в школе нумеруются в обратном порядке. — Прим. пер.

пендиата в хорошем парижском лицее. Так или иначе, в ноябре 1924 года Барт оказывается в Париже с матерью и баскской горничной Мари Латсаг, сначала в приюте для солдатских вдов, потом в различных временных пристанищах — в комнатах без водопровода и удобств на улицах VI округа и всегда с кошкой.

Он пошел в 8-й класс в лицей Монтеня, что за Люксембургским садом. Он вспоминает трудности адаптации маленького провинциала, приехавшего в Париж, чувство изоляции. В этом контексте болезнь, которая начала у него проявляться, кажется большой удачей. Она открывает путь другому обучению, более свободному, через журналы и кино, чтение романов-фельетонов, все те объекты на стыке детской и популярной культуры, которое надолго наложит на него свой отпечаток. Ролан открывает для себя город, изъездив его вдоль и поперек на автобусе, и этот вынужденный досуг дает ему новое, более близкое ощущение города. Отныне он здесь как у себя дома, а дом в Байонне становится местом каникул, оставаясь «его» домом. Это не мешает ему испытывать скуку, тосковать по матери, вынужденной работать в пригороде, как о том свидетельствует биографема, включенная во «Фрагменты речи влюбленного»: «Ребенком я ничего не забывал: нескончаемые дни, дни покинутости, когда мать работала вдали; по вечерам я шел дожидаться ее возвращения на остановку автобуса U-bis у станции «Севр-Бабилон»; автобусы проходили один за другим, ее не было ни в одном из них»²⁷. Летом 1925 года Анриетта встретила промышленника, изготавливающего керамику, по имени Андре Сальзедо, который стал ее любовником. Это был привлекательный мужчина, прекрасно ездивший верхом, завсегда-тай светских кругов Атлантического побережья. На следующее лето она забеременела от него. Это был год, когда Ролан пошел в шестой класс. Он прервал свое обучение в январе, чтобы его мать могла провести последние месяцы беременности в тиши Капбретона в Ландах, недалеко от Андре Сальзедо, который жил в Сен-Мартен-де-Анкс со своей женой, художницей Мегги Сальзедо, и их тремя детьми. Хотя он и был женат, Сальзедо все же решил признать своего сына, который родился 11 апреля 1927 года. Ролану Барту было одиннадцать с половиной. Вероятно, именно это событие ознаменовало для него конец детства, породив характерную путаницу в воспоминаниях и связав его со временем отъезда в Париж. Оно до некоторой степени подтверждает и отсутствие препятствий на пути его любви к един-

27. *Фрагменты речи влюбленного*, с. 184.

ственной женщине — его матери. Не претендующий на то, чтобы стать соперником, этот младший брат, родившийся на пороге его юности и начала сексуальной жизни, ребенок, у которого в отличие от Ролана есть отец, появляющийся, однако, так редко, что о нем часто успевают забыть, символически скорее дитя пары матери и сына, чем помеха этой любви. Часто предоставленный самому себе, не имеющий компании других детей в своей семье, Ролан Барт был уже тогда очень самостоятельным. К тому же «семья без семейственности», к которой он принадлежит, допускает смену ролей. Не слишком властная, его мать не пытается устанавливать законы. «Она никогда не делала мне замечаний». Эта мысль часто повторяется в личных карточках автора, часть которых попала в «Дневник траура»; вариантов у нее множество: «Она никогда со мной не разговаривала, как с бестолковым ребенком»; или же в наброске к тексту, который он о ней напишет: «Начать так: „За все время, что я жил с ней — за всю мою жизнь, — моя мать не сделала мне *ни единого замечания*“»²⁸. Кажется, она доверяет ему с самого начала и основывает все воспитание на любви и этом доверии. Такое поведение способствует раннему проявлению самостоятельности, воспитывает в нем чувство ответственности.

Произведя на свет маленького мальчика по имени Мишель, Анриетта Барт, чье воспитание, как мы видели, было достаточно свободным, демонстрирует свое безразличие к условностям. У нее роман с женатым художником, ведущим богемную жизнь, евреем. Семья Сальзедо всегда была одной из самых старых и самых заметных еврейских семей в Байонне, из тех, что называют португальцами, ссылаясь на роль, которую город сыграл, приняв евреев из Испании и Португалии во время их преследования и высылки из этих стран в конце XV и в XVI веках. Именно в Байонне в XVIII веке существовало самое большое сообщество португальских евреев (3000 жителей около 1750 года), сосредоточенное в квартале Сент-Эспри, имевшее множество учреждений и включавшее небольшие сельские еврейские общины в Стране басков и Ландах²⁹. Несмотря на регулярное посещение церкви и открытую приверженность протестантизму, Анриетта не скована предрассудками. На ее похоронах в октябре 1977 года пастор будет извиняться от имени протестантской общины Байонны за то, что ее порицали не столько как мать-

28. Карточка от 16 июня 1978 года; вошло в: *Journal de deuil*, p. 270, p. 268.

29. Источники: *Les Juifs de Bayonne, 1492–1992*, находится в муниципальной библиотеке Байонны, Музее Басков, 1992. Henry Léon, *Histoire des juifs de Bayonne*, Marseille, Laffitte Reprints, 1976 [1893].

одиначку, сколько за то, что она родила ребенка от еврея³⁰. Похоже также, что и ее собственная мать, Ноэми Ревлен, перестала помогать ей деньгами после рождения этого ребенка. В самом деле, несмотря на достаток и квартиру на площади Пантеона, где она устраивала салон, она едва ли помогала своей дочери в нужде. Несколько личных текстов Барта свидетельствуют об отвращении, которое вызывала необходимость ходить к ней в гости, чтобы выпрашивать старую одежду ее младшего сына, которая оказывалась велика Ролану, или немного денег до конца месяца. Что это — запоздалое желание Ноэми Ревлен следовать буржуазным условностям или ревность к дочери? Трудно отделить социальное от психологического в этом охлаждении в отношениях. В семье, как сообщает Мишель Сальзедо, поговаривали, что Ноэми Ревлен завидовала Ролану из-за его успехов в учебе, подчеркивавших плохие оценки ее младшего сына, Этьена, который был всего на несколько лет старше племянника. Все эти причины, вероятно, сыграли свою роль: отношения матери с дочерью были непростыми, и с этой стороны финансовой помощи ждать не приходилось. В 1977 году Барт признался в интервью Бернару-Анри Леви для *Nouvelle Observateur*, что «часто бывало нечего есть. Например, приходилось три дня подряд покупать немного печеночного паштета или немного картошки в продуктовом магазине на улице Сен». Он упоминает также проблематичный ритм, который придавал жизни срок внесения квартирной платы, и маленькие драмы, возникающие в начале каждого учебного года: «У меня не было костюмов, которые требовались. Не было денег, когда их коллективно собирали. Нечем было платить за учебники»³¹. Он оправдывает свое последующее пристрастие к жизни на широкую ногу отпечатком того неудобства, которое он тогда постоянно и мучительно испытывал.

Отношения с родственниками Ролана Барта по отцовской линии тоже ухудшились. С той поры, как родился брат, подросток ездит в Байонну один, там он живет с бабушкой и тетей, которые остались одни после смерти Леона Барта 11 августа 1916 года в возрасте семидесяти девяти лет³². Анриетта же арендует дом в Ландах, сначала в Капбретоне, в Огоре, потом

30. См.: Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes (1915–1980)*, Flammarion, 1990, p. 270.

31. Интервью с Бернаром-Анри Леви, *Nouvelle Observateur*, 10 января 1977 (OC V, p. 371).

32. Согласно опубликованному в *Le Courrier de Bayonne* некрологу, после смерти сына он «перенес всю любовь на внука, ставшего теперь единственной надеждой семьи» (14–15 août 1926). Цит. в: Antoine Compagnon «Roland Barthes, lecteur de Paul Chack?», art. cit.

на постоянной основе в Бискарроссе; Ролан присоединяется к матери и брату на неделю или две во время летних каникул. Здесь Анриетта Барт встречается с Андре Сальзедо, который, в свою очередь, тоже иногда приезжает навестить своего сына в Париж³³. Их отношения продолжаются эпизодически в течение долгих лет, но они, кажется, не ладят; Мишель вспоминает, что они часто ссорились, даже после развода Андре в 1931 году. Таким образом, все, что могло соответствовать семье, ее идее или духу, неизменно оказывалось под вопросом. Только дедушка Бенже продолжал принимать у себя дочь и двух ее сыновей в своем доме в Л'Иль-Адаме почти каждое воскресенье. Случайным образом многие события и ситуации сходятся вместе, подрывая основы буржуазного образа жизни, которыми являются семья и относительный достаток. Семейный очаг становится передвижным, и мать с сыновьями в этот период постоянно переезжают. Возможно, именно это вызывает у Барта чувство «смещенного центра», когда он вспоминает эту часть парижского детства. Только школа задает рамку относительной внешней стабильности. Барт продолжал делать успехи в учебе, несмотря на регулярные перерывы, вызванные болезнью. Вспоминая одного из учителей четвертого класса, месье Грансеня д'Отрива, он подчеркивает дух подражания и соревновательности, который тот внушал своим ученикам. Робер Грансень д'Отрив, которому было пятьдесят лет, когда он начал преподавать у Барта, в то время еще не опубликовал произведения, прославившие его в качестве грамматиста: словарь старофранцузского языка и самый важный свой труд «Словарь корней европейских языков»³⁴. В 1914 году была опубликована только его аспирантская диссертация о пессимизме у Ларошфуко. Но его ученая степень, врожденные манеры и благородная фамилия могли произвести впечатление на детей.

Времяпрепровождение Барта было одновременно и одиноким, и коллективным. Как и все остальные, он встречался с друзьями в Люксембургском саду, чтобы поиграть в игры, для которых чаще всего разбивались на «банды». Но в театр, в кино, на концерт он ходил один, или с Мари Латсаг, или с кем-то из друзей. Именно к этому времени он относит свое знакомство с «Картелем четырех» Луи Жуве, Гастона Бати, Жоржа Питоева и Шарля Дюллена, стоявших у истоков создания народно-

33. Они будут регулярно встречаться вплоть до смерти Андре Сальзедо 26 апреля 1956 года.

34. *Dictionnaire des racines des langues européennes. Grec, latin, ancien français, espagnol, italien, anglais, allemand*, Larousse, 1940, 1949, 1994.

го театра. Он часто бывал в «Ателье», которое Дюллен создал в 1921 году, и в театре «Матюрен», который Питоев возглавит только в 1934 году; это свидетельствует, что воспоминания Барта, как и большинство детских воспоминаний любого из нас, едва ли имеют точную датировку, хотя сам он связывает свою неспособность «датировать себя» только с более поздними годами.

Я очень хорошо помню свое детство и юность, могу их датировать и знаю все ориентиры. А после этого происходит странная вещь: я не помню, я не могу указать даты, датировать себя. Словно мне была дана только память о самом начале, словно юность была образцовым, уникальным временем памяти³⁵.

Но сама эта датировка неустойчива, и, скорее всего, посещение этих театров и концертов оркестров «Колонна» и «Паделуп» происходит уже на пороге юности, когда он поступил в лицей Людовика Великого. Зато он точно помнит, как смотрел, совсем юным, «Андалузского пса» Бунюэля в Студии 28 на улице Толлозе на Монмартре (фильм вышел в Париже в 1929 году). Скачки во времени, вперед и назад, придающие оригинальный характер повествованию в этом фильме, могут символизировать компактное упорядочивание далеких воспоминаний, то растянутых, то перепутанных и перевернутых.

Конец обучения в лицее Монтеня знаменует начало позднего подросткового периода. Именно тогда, в 4-м классе, он знакомится с Филиппом Реберолем, который станет его другом. Это время, когда Барт также отходит от религии. С первыми сексуальными переживаниями связано чтение новых авторов, открывающих ему другие миры. Эта роль выпала на долю двух книг: «В Греции», альбома фотографий Антуана Бона с комментариями Шапутье, и «Ницше в Италии» Пурталес³⁶. От них исходят неясные намеки на то, что есть вещи, которым не учат в школе, и что литературу можно проживать непосредственным образом. «Эта книга достигла своей цели, — пишет Фернан Шапутье, — если читатель, взяв эти древние тексты, испытал новую дрожь перед знакомыми словами». Это программа на будущие годы, годы дружбы, которой суждена долгая жизнь, годы пер-

35. Интервью с Бернаром-Анри Леви, *OC* v, p. 364.

36. *En Grèce*, 122 photographes par Antoine Bon, introduction de Fernand Chauthier, éd. Paul Hartmann, 1932; Guy de Pourtalès, *Nietzsche en Italie*, Grasset, 1929. Последняя книга, посвященная Полю Валери, на самом деле довольно незначительна, в ней интеллектуал противопоставляется христианину в главе о смерти богов. «Для первого все счастье сосредоточено в себе или происходит от себя, все наслаждение, вся жизнь». Какому экзальтированному подростку это не понравится?

вой любви, первых путешествий, а также усвоения Древних через изучение греческого и латыни и открытие для себя театра. В записи от июля 1979 года все это соединено вместе: «Первые любви: Жак Г., барышни Мантеролы. Кабинет на улице Гамбетта, сексуальное желание, Морская аллея, комары, письмо по почте, вечер...»³⁷

37. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», juillet 1979.

Глава 3 Жизнь впереди

Годы обучения

БАРТ — в лицее Людовика Великого, главный фасад которого, полностью обновленный в конце XIX века, выходит на угол улиц Сен-Жак и Кюжа. Это было логическое продолжение предыдущего обучения, так как в 1885 году младшие классы лицея Людовика Великого были переведены в лицей Монтеня, образующий пристройку для местных детей. Теперь Барт ходит в школу другой дорогой: после улицы Клеман, где он встречался с двумя братьями Бланшар, улицы Феру, Люксембургского сада он теперь идет по улице Мазарини, Эколь-де-Медсен, бульвару Сен-Мишель, проезду Жерсон¹. Классы находятся в бывшем здании Клермонского коллежа, где иезуиты обучали Мольера и Вольтера и который в свое время посещал Бодлер. Барт обучался там с третьего класса до выпускного, в литературном классе (тогда именовавшемся классом философии): он всегда учился хорошо, особенно по гуманитарным предметам. Все складывается прекрасно до первого большого перерыва на лечение в санатории в Бедусе в 1934 году, из-за чего пришлось прервать учебу в выпускном классе. Ритм устанавливается школьным календарем, и все каникулы проходят в Байонне, где Барт проживает самые счастливые дни своей юности рядом со своим другом Жаком Жиле, погрузившись в занятия музыкой, фортепиано, на котором он играет один или в четыре руки с Жаком или с тетей Алис. Воспоминания, приведенные в длинных автобиографических заметках, больше почти не дают «припоминаний» для книги «Ролан Барт о Ролане Барте». Это уже не время скрытой памяти, требующей усилия, погружения в темноту, фрагментарности и разрозненности, а скорее начало социального времени,

1. «Припоминания», которых нет в книге «Ролан Барт о Ролане Барте». Опубликовано Анн Эршберг Пьеро в: *Genesis*, № 19, 2002, p. 46.

которое само формирует, а не формируется и теснее связывает личность с социумом.

1933: Я получил поощрение за сочинение на латыни на общем конкурсе (почему сочинение на латыни?) и сдал экзамен на бакалавра, заняв первое место; тема диссертации — «романтический герой», я [пропуск] и выпутался, сделав [пропуск] занятия, выученного. — Летом в Байонне у меня появился друг, Жак Жиле из Бордо; мы видимся с ним каждый день; играем на фортепиано в четыре руки с двух до восьми вечера, все тут и происходит; утром я встречаю его на пляже и нередко по вечерам в Биаррице; однажды тетя прервала игру на фортепиано и сказала мне строго: «Тебе не кажется, что это уже слишком?»

1933–1934: В лицее Людовика Великого вместе с несколькими товарищами, Реберолем, Бриссо, Уали, мы совершенно напрасно выбрали класс г-на Мило, который имеет большой успех на экзамене; он отбарабанивает свой курс наизусть; у него галстук с готовым узлом, укрепленный на небольшом металлическом устройстве; иногда застежка, незаметно для него, отцепляется и галстук падает вперед как увядший стебель; он говорит о Бергсоне и Теодюле Рибо. Учитель истории — Музе, по кличке Слюнтяй; на его уроках шумят, ему это нравится — в результате чего, из садистских соображений, ученики иногда ведут себя хорошо: это сбивает его с толку. Класс политизирован; есть много фашистов («Патриотическая молодежь»); это «год 6 февраля»; левых учеников мало (Шотан, Шодье, Ребероль); мы образуем — с большим пафосом — группу «Республиканская и антифашистская оборона» (DRAF), так как уже несколько лет я читаю *L'Œuvre* (журнал радикалов) и Жореса (марксизм: незнакомый).

Уже три года я даю частные уроки: халтура, приемлемая в интеллектуальном и социальном плане. Я решаю стать домашним репетитором двух сыновей доктора Ж., они живут на бульваре Сен-Жермен, рядом с площадью (здание нынешнего Национального банка Парижа); но 10 мая 1934 года у меня начинается кровохарканье, я бросаю лицей за два месяца до экзамена на бакалавра и скрываюсь в Байонне: там жарко и грозы. Семейный врач, доктор Крост, лечит меня инъекциями золотой соли, миланскими мушками на грудную клетку и дает совет, который я едва понимаю: даже не думайте о девочках. Между тем мой друг Жак Жиле отдаляется от меня.

1934–1935: В попытке избежать (напрасной) санатория я провел год (с братом и матерью) на амбулаторном лечении в Бедусе, большом селении долины Асп, на въезде в Сомпор; мы живем в трех комнатах в доме суконщика Ларрика; это хороший человек с прекрасными манерами, женат на русской аристократке-эмигрантке, ее мать и сестра живут тут же, в одной комнате, где они большую часть дня вышивают, чтобы заработать на жизнь; сестра, горбатая и очаровательная женщина, дает мне уроки немецкого; я могу играть на фортепиано в По у Петиона. В остальном я скучаю и живу в состоянии невыразимой сексуальной угнетенности; но все в бук-

вальном смысле, как у Вергилия: многие строки Вергилия вполне применимы к этой деревенской жизни.

1935–1936: Возвращение в Париж, в новую квартиру на улице Сервандони. Готовиться к поступлению в Высшую нормальную школу? Невозможно: я не могу снова рано вставать, чтобы ходить в лицей. Я поступаю в Сорбонну, ради диплома лиценциата классической словесности (вероятно, это была ошибка: лучше бы выбрал философию или историю); на лекциях мне так скучно, что я провожу все дни в полупустой библиотеке или болтаю о пустяках с товарищами; мы берем кофе с молоком у Маркузо, напротив Жибера, или в небольшой австрийской кондитерской на улице Эколь-де-Медсен. Мы организуем группу античного театра, которая занимает все наше время: репетируем «Персов», они есть в учебной программе (но на устном экзамене по греческому, где мне достался сон Атоссы, я не могу объяснить ни единого слова).

1936, май: Народный фронт и премьера «Персов» во дворе Сорбонны (я играю Дария, появляюсь из дверей часовни).

Находясь в Байонне, Барт переписывается с друзьями, оставшимися в Париже или уехавшими на каникулы в другие места, особенно с Бриссо и Реберолем, Садией Уалид и Жаном Юэром. Когда он в Париже, он обменивается страстными письмами с Жаком Жиле. Эти письма рассказывают нам о главных ориентирах в обучении и о планах на будущее этих молодых людей. В третьем классе Барт получает наградную грамоту из рук полномочного министра короля Румынии, почетного гостя, приглашенного для вручения наград: первое место по истории и географии и шесть поощрений, в том числе за физкультуру. Во втором классе он собрал почти такой же урожай наград. Вместе с другом Филиппом Реберолем, который учился еще лучше, они решают готовиться к поступлению в Высшую нормальную школу. Они делятся своими литературными вкусами: Малларме и Валери, затем Бодлер и Пруст, чьи описания жизни провинции в романе «В сторону Свана» Барт находит поразительными, хотя продолжение цикла он прочитает только два года спустя. Летом перед вторым классом он увлеченно читает Жореса по рекомендации учителя французского и пытается обратить в свою веру бабушку, которая, кажется, от этого не в восторге. 30 августа 1932 года он пишет Филиппу Реберолю:

Было трудно не увлечься. До сего дня я был социалистом — звучит довольно высокопарно для мальчика шестнадцати лет, — отчасти из духа противоречия, в пику реакционному и националистическому клану. Почитав Жореса, невозможно остаться равнодушным, держаться золотой середины, которую так любят французы. Жорес представляет социализм как проявление такой энергии,

мощи и правдивости, такой святости, что невозможно сопротивляться. [...] Если копнуть поглубже, увидишь, что в произведениях Жореса речь идет не столько о политике, сколько о человечности: и это-то и восхитительно: все, что он говорит, мудро, благородно, человечно и очень хорошо. Так, его обращение к Молодежи, о Мире — это шедевр красноречия и чувства.

Политическую ориентацию Барта тех лет полностью определяет это чтение. Каждое философское и литературное открытие сопровождается у него одним и тем же избирательным восхищением, которое способствует его обучению в этих сферах.

В семнадцать лет он успешно сдает первый экзамен, несмотря на все еще тяжелые материальные условия. Он зарабатывает деньги на походы в театр или на концерты регулярными частными уроками. Он всегда рад заново открывать «эту чудесную страну солнечного света и тепла»², Юго-Запад, близкий и родной, где он делит время между долгими прогулками на велосипеде, «который, за отсутствием лиры, позволяет мне посещать очаровательные места»³, музыкой и литературой. Планируя издавать журнал вместе с товарищами по лицу — «который, разумеется, так никогда не увидел свет»⁴, — он готовит пастиш «Критона», скорее даже пастиш пастиша, образец которого дает Жюль Леметр, меняющий концовку классического произведения, стилю которого он подражает⁵: так, у Барта Сократ получает дополнительную жизнь благодаря совместному действию вина и фиг. Опубликованный в *L'Arc* в 1974 году, в специальном выпуске, посвященном Барту, этот текст, полный юмора, — образец духа классического лица, который на жаргоне называли «школярским». «Федр говорит: „...а как же История?“ — „История? — спрашивает Сократ. — Ничего, Платон все устроит!“» — и тянется к блюду с фигами. Барт комментирует различные слои, сошедшиеся в написании этого первого текста: самый очевидный — учебная культура филологических классов, в то время считавшихся «благородными», где учили писать на французском языке, очень далеко от разговорного, который был в некотором роде переводом с древних языков; он передает «цивилизованное» отношение к Греции, к которой лицей не воспитывал никакого специфического пристрастия: «Надо было закончить

2. Письмо Филиппу Реберолу от 7 апреля 1933 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

3. Там же.

4. «Premier texte», *L'Arc*, 1-er trimestre 1974 (OC IV, p. 497).

5. Jules Lemaître, *En marge des vieux livres, contes*, Librairie générale d'imprimerie et de librairie, 1905. Произведение предлагает шесть пародий — «версий „Одиссеи“, „Илиады“, „Авесты“, „Энеиды“, Евангелий, „Золотой легенды“».

лицей, чтобы догадаться по другим источникам (некоторым местам у Ницше, нескольким статуям, нескольким фотографиям из Нафплиона или Эгины), что Греция могла быть еще и сексуальностью»⁶. Второй слой — подростковое чтение: никаких ссылок на авангард, ни Батая, ни сюрреализма, ни Арто, только «Жид, один лишь Жид среди беспорядочного чтения, в котором перемешались Бальзак, Дюма, биографии, второстепенные романисты 1925 года и т. д.». Третий слой — это снова детство и Юго-Запад, фи́ги из семейного сада в Байонне, маленькие и сморщенные, то засохшие, потому что недозрелые, то гнилые, потому что перезрели. Можно увидеть в этой всегда неправильной степени зрелости косвенную оценку юношеской попытки писать, так и оставшейся на полях школьных упражнений.

Зато он придает большое значение своему первому роману. Учась в первом классе, они с Филиппом Реберолем много говорили о своих замыслах. В романе Ребероля, который Барт анализирует в длинном письме от 14 апреля 1933 года, написанном во время пасхальных каникул, изображен честолубивый персонаж, терпящий одно поражение за другим. Произведенный в литературные критики, Барт советует своему однокласснику «убить [сво]его друга Сержа как можно раньше, он не сможет выдержать этих непрерывных провалов». Затем он представляет собственный замысел, уточнив для начала, что его герой — это не он сам, пусть даже детали романа позаимствованы из его собственной жизни, какой она была бы, останься он жить в Байонне. Он выводит в романе молодого провинциала по имени Орельен Паж: «Его семья, по сути дела, буржуазная, принадлежащая к провинциальной аристократии, к „добропорядочной“ среде. Дух этой среды, тиранический, лицемерный и такой типичный для буржуазной морали, воплощен в бабушке Орельена (никаких личных аналогий; вовсе нет: моя бабушка остроумна, и ей чужды чувства и принципы мадам Паж; но нужно, чтобы между антагонистами была большая разница в возрасте)». Молодой человек охвачен революционными устремлениями, которые не сочетаются с его средой и заставляют его вступить с нею в конфликт. «Он хочет ее покинуть, но его держит мать, которую нельзя ни взять с собой, ни оставить, и те самые семейные и социальные законы, которые заставляют его так страдать, но которые он не в силах нарушить». Затем он встречает молодую женщину, Элен Манори, еще больше мешающую ему порвать с обществом, в котором он обречен жить...

6. Jules Lemaître, *En marge des vieux livres, contes*.

Отсылки очевидны, как и у Ребероля: прежде всего это Бальзак, затем социальный французский роман 1920-х годов, провинциальный вариант романа воспитания, каким он предстает у Робера Эстонье, Жоржа Дюамеля, Анри Бордо или Жака де Лакретеля и, конечно, Франсуа Мориака. Барт, впрочем, уточняет в конце письма, что в описании поединка молодого человека с обществом он опирался на романиста, которого он «очень любит, Рене Буалэва», который «изобразил, в каком постыдном рабстве оказывается при вступлении в брак „благовоспитанная девушка“. Я хотел показать, что это обязательство верно и для молодых людей»⁷. Что касается сюжета и отношений героев, любопытна верность героя своей матери и конфликт с бабушкой, недостаточно драматический в нарративном плане. Барт месяцами работает над романом и окончательно бросает только в следующем году, когда собственное развитие слишком сильно отдалило его от персонажа. 1 января 1934 года он пишет Филиппу:

Несмотря на то что я в Байонне, я совсем не думаю о романе; я абсолютно уверен, что не стану его продолжать; я так решил. Причин множество: первая в том, что я слишком доволен моей жизнью здесь, прелестями этого дома, где меня избаловали, как самого настоящего каноника из Анатоля Франса, чтобы роман, который я мог написать, был окрашен той же горечью, той же язвительной и злопамятной резкостью, что я мог представить себе несколько месяцев назад. В моем возрасте еще не говорят «я постарел»; но надо, наконец, признать, что мы развиваемся, и наше мужественное негодование распространяется на предметы куда более важные, чем просто испорченность некоей социальной среды. Я хочу сказать, что теперь истории моей бабушки, рассказанные с большим остроумием, кажутся мне забавными и обезоруживают мой гнев. Вот в чем, я думаю, практическая причина.

Но он добавляет и причину более литературного характера, показывающую, что набросок романа уже соответствует поискам формы: «Теоретическая причина в том, что, если я должен что-то написать, это что-то всегда будет встраиваться в рамки, в „тональности“ Искусства; а роман по определению — жанр антихудожественный; форма в нем — приложение к содержанию, а психология неизбежно душит эстетику. Я не ругаю его за это: всему своя роль. Кажется, у меня есть определенное понятие о произведении искусства в литературе, которое пока еще мало

7. Письмо Филиппу Реберолю от 14 апреля 1933 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

чем подтверждается». Эти причины, как мы видим, касаются самого жанра, ограничения которого подростку кажутся слишком тесными. Его поиски легко приведут к более эстетским формам, которые он опробует в коротких театральных пьесах или музыкальных композициях, дивертисменте⁸ и даже начнет сонату.

Учебный год 1933/34 отмечен двумя главными событиями. Первое событие — внешнее и выглядит как первое вторжение истории в жизнь. Второе — личное и становится первым серьезным натиском болезни. Помимо литературного журнала под названием *La Règle organique*, который он пытался создать вместе со своими товарищами, Барт испытывает потребность в политической деятельности. Многие молодые люди, политизировавшись, вступили в правые движения: «Аксьон франсез», «Патриотическую молодежь», а некоторые даже в «Камелоты короля». Лишь несколько учащихся отстаивают левые позиции. Барт называет среди них Ребероля, Шодие и Шотана, родственника премьер-министра. Гитлер пришел к власти в марте 1933 года, и антипарламентаристские настроения, связанные с недовольством последствиями экономического кризиса, распространились по всей Европе. 25 декабря 1933 года директор байоннского банка «Муниципальный кредит» (Барт не мог пройти мимо этого события) Гюстав Тисье был арестован за мошенничество и выпуск поддельных облигаций на предъявителя на сумму 25 миллионов франков. Вскоре выясняется, что аферу провернул учредитель банка «Муниципальный кредит» Серж Александр Ставиский в сговоре с заместителем мэра Байонны Домиником-Жозефом Гара (которого приговорят к двум годам лишения свободы), а также со многими другими видными представителями судебных органов, полиции и администрации. Разразился скандал, Ставиский был найден мертвым в шале в Шамони 8 января 1934 года. Газеты иронизировали: «Ставиский совершил самоубийство из револьвера, выстрел был произведен в упор». Или: «Ставиский покончил с собой, выстрелив с расстояния трех метров. Вот что значит иметь длинные руки». Антипарламентаристские настроения в результате этой аферы еще больше усилились и вместе с антисемитизмом, который отныне можно было выражать без опаски (Ставиский был натурализованным украинским евреем), привели к массовым беспорядкам 6 февраля, которые Барт считал клю-

8. 17 января 1934 года он адресует Филиппу, на нотной бумаге, свое первое музыкальное сочинение: это дивертисмент в фа-мажор, «в буквальном смысле редчайший экземпляр, полностью переписанный рукой автора, для его друга Филиппа Ребероля».

чевым событием своей юности. В предшествующие дни крики протестующих крайне правого толка были направлены прежде всего против Шотана и министра юстиции Эжена Ренальди. В день, когда новое правительство должно было быть представлено палате депутатов, «Университетские фаланги» призвали провести на площади Согласия демонстрацию против «революционных организаций» и возглавить широкое национальное движение, готовое к «борьбе против захватчика». Демонстрация переходит в массовые беспорядки, и к вечеру в результате пожаров и столкновений с полицией насчитывается 16 убитых и сотни раненых. Многие учащиеся лица Людовика Великого откликнулись на призыв лиги правых, в то время как левые студенты утверждают в желании противостоять подъему фашизма во Франции. Они организовали группу под названием «Республиканская и антифашистская оборона» (DRAF), на которую большее влияние оказали Вальдек-Руссо и Леон Блюм, чем «Группы антифашистской обороны», созданные коммунистами в 1920-х годах. Они выражают готовность защищать свободу любыми средствами, оставаясь при этом настоящими демократами. Политическая ангажированность юного Барта с вдохновляющей героической фигурой Жореса остается довольно романтической, но она далеко не абстрактна, и нельзя отрицать ее роль в формировании его личности. Тот факт, что он обрел политическую идентичность, основанную на борьбе с экстремизмом, может объяснить его позицию в дальнейшем. В более поздних записях дневника-картотеки Барт возвращается к этим событиям, оставившим след в его юности: он считает 6 февраля 1934 года одним из решающих моментов в своем формировании⁹, вместе с DRAF, и вспоминает дело Ставиского в «Дневнике траура»: «Вчера вечером смотрел глупый и грубоватый фильм „Один два два“. Действие происходит в эпоху дела Ставиского, в которую я жил. В целом он мне ни о чем не напоминает. Но вдруг меня потрясла деталь декора: просто лампа с плиссированным абажуром и витым шнуром. Мама такие делала...»¹⁰ В переписке он также выражает желание окружить себя умными людьми, с которыми можно обсудить политику и литературу. «Я бы просил их только об одном: быть „нон-конформистами“, Давидовым братством, *Davidsbündler*»¹¹; в качестве образца он берет клуб, созданный Робертом Шуманом

9. BNF, NAF 28360, «Grand fichier», 1 août 1979.

10. *Journal de deuil*, p. 136.

11. Письмо Филиппу Реберолу от 1 января 1934 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

в 1834 году и объединявший реальных и выдуманных персонажей, сам Шуман присутствовал в нем в различных ипостасях (мечтательного Эвсебия и импульсивного Флорестана). Клуб собирался в *Kaffeebaum* в Лейпциге для борьбы со всеми формами академизма и буржуазного традиционализма.

Возможность действовать была ограничена, и даже более чем ограничена, приступом кровохарканья, который случился у него в мае 1934 года: он кашляет кровью, и, хотя диагноз легочного туберкулеза еще не поставлен, симптом достаточно тревожный, чтобы врачи предписали лечение: свежий воздух и отдых. Барт вынужден отказаться от экзамена на бакалавра в июне, и его планы на будущее под угрозой. В восемнадцать лет такое событие неизбежно оборачивается драмой. Оно разлучает Барта с друзьями и лишает возможности учиться, ставя на его пути препятствие в виде долгой болезни и, возможно, ранней смерти. Этот первый опыт изоляции в Сент-Илерде-Туве и Лейзине во многом определил его будущую жизнь: маргинальность, синдром самозванца, прибежище, найденное в литературе и письме. Он уехал в Бедус в Пиренеи с матерью и братом. В этой деревне, расположенной в долине Асп, находится источник серосодержащей и железистой воды, рекомендованной для всех видов лечения; врачи назначают ему сначала внутривенные инъекции солей золота. Барты жили в доме, который принадлежал суконщику Ларрику и выходил на большую дорогу, национальную магистраль, ведущую из По в Сарагосу. Жизнь спокойно течет в этом маленьком поселке, в котором три врача, нотариус, аптекарь, налоговый инспектор, почтмейстер и три или четыре учителя. Мишель пошел в местную школу, расположенную на сельской площади недалеко от церкви. Семья часто ходит к пастору в Ос и к мадам Бест, у которой они иногда обедают по воскресеньям и играют на фортепиано. Первое время Ролан повторяет программы бакалавриата: философию, естественные науки, древние языки. Играет на фортепиано по два часа в день, планирует научиться водить. Вот детальное описание тех мест, которое он дает в письме от 4 декабря Филиппу Ребероллю:

Бедус — это очаровательное местечко на въезде в Валлон. Валлон — это своего рода расширение долины Асп, в форме чаши от 7 до 8 километров в окружности; мой горизонт образуют окаймляющие ее горы. Горный поток Асп, железная дорога и национальная магистраль идут через нее во всей длине, параллельно друг другу. По всей окружности Валлона располагаются маленькие деревеньки, каждая из которых возвышается над небольшой долиной, врезающейся в гору и покрытой пастбищами:

таковы Бедус, Ос, Ле, Ата, Акус, Жуэ, Оркан и снова Бедус, которые намного важнее всех. Разбросанные то тут, то там по всей округности Валлона, перед линией деревень или за ней, находятся небольшие холмы, высотой от 50 до 75 метров, которые называются туронами; эти туроны служат пастбищами для овец. Горы, заслоняющие горизонт, достаточно высокие (1000–1500 метров). Со стороны Франции (то есть к северу) Валлон исчезает в дымке там, где начинается долина в Олороне; когда выбираешься из этого узкого и печального коридора на эту маленькую равнину с широким и гармоничным горизонтом, с живыми и яркими цветами, живописными пастбищами, линиями тополей, рекой и группками деревень, разбросанными то тут, то там, как детские игрушки (часто дым неспешно поднимается в бледное небо), сам понимаешь, какое охватывает чувство радости и покоя. Со стороны Испании, на перевале Сомпор, то есть к северу, долина перекрыта двумя скалами, которые почти соприкасаются, оставляя место только для дикого и тесного прохода; это Эски, через прорезь видно высокогорье. Я сделал для тебя отдельно рисунок Валлона.

Характер этого описания пейзажа, как и все, что относится к природе и растительности, — совершенно особая черта в его переписке этого времени, но и впоследствии он будет внимательно относиться к любому цветению, к малейшим изгибам ландшафтов, в которых оказывается. Ему пришло по вкусу эта местность, которую он находит прекрасной, с ее бледным небом, горами, покрытыми снегом, когда горизонт кажется шире, чем есть на самом деле. Топография местности, как и тот факт, что он уединился здесь с матерью и братом, придает этому пребыванию все признаки регресса в детство, в защищенное место, светлое и спокойное, «гошокиссим» дома в Байонне. В это время Ролан также тесно общался с младшим братом, который видел его редко, когда тот учился в лицее в Париже, а свободное время проводил на улице с товарищами, и с которым будет в дальнейшем разлучен в течение почти всей войны. Оба впоследствии постоянно вспоминали об этом, как вспоминают счастливые дни и мгновения, проведенные вместе. Итак, несмотря на ту резкую перемену, которую вносит в его жизнь этот первый приступ болезни и отделение от мира, это еще и неожиданный рецидив детства, превращающий его в постоянный и неизменный горизонт, а не в ностальгию по утраченному миру.

Чувства Барта в бедусском заточении не всегда такие уж гармоничные. В октябре он поехал в Париж, чтобы сдать экзамен на бакалавра, но двери подготовительных классов перед ним захлопнулись из-за обязательного медицинского осмотра, направленного на то, чтобы не допустить туберкулезных больных в Высшую нормальную школу. Филипп Ребероль поступает

в ипокань в лицее Людовика Великого, в класс, насчитывающий 70 мальчиков, куда в виде исключения допущены несколько девочек, и рассказывает Барту о своих преподавателях — Пьере Клараке, Альбере Байе, Артуре Юби (по истории), а Барт признается в обеспокоенности своим будущим. Он подумывал было поступать в Школу хартий, но отказался от этой идеи, потому что пришлось бы заниматься регулярно и в плотном темпе подготовительного класса, что не позволяло его состояние здоровья. Он записался на первый курс юридического факультета, но продолжал интенсивно заниматься латынью по книгам, которые посылали ему друзья. Барт читал Мориака, Бальзака («Крестьяне»); «Обломки» Жюльена Грина показались ему слишком затянутыми: страдания автора вроде бы должны были его тронуть, но у него нет такого же чувства вины; католицизм Грина оставляет его равнодушным. Он читал также «Бой с ангелом», последний роман Жироду, вышедший в 1934 году, Монтерлана, «Божественную комедию» и в особенности Жида, чьи «Тесные врата» произвели на него неизгладимое впечатление. Он обожает Кэтрин Мэнсфилд, но признается, что «Братья Карамазовы» его разочаровали. Еще он читает романы об Арсене Люпене. Периоды эйфории сменяет уныние. Так, 23 июля он пишет: «С тех пор как я болен, моя жизнь стала гораздо интенсивнее, гораздо ярче. Если хочешь, я начал лучше осознавать мое 'я'». 9 августа у него более мрачное настроение:

Моя юность была лишь длинной чередой трудностей, с каждым годом все более трагических, и я не знаю, поверил бы ты моему рассказу, так много было бы в нем романического и драматического. Я думал, что одно несчастье отгоняет другое и что моя болезнь избавит меня от других мучений, до сих пор я мог на это надеяться. Но я вынужден спуститься с небес на землю: снова борьба и отныне уже без физических сил, хотя они продолжают тратиться в этой игре. [...] В моей жизни есть очень могущественный фактор, скажем так — неприятности, хорошо объясняющие факты моей моральной, а теперь и физической жизни.

Когда читаешь переписку, видно, как именно в это время зарождается склонность к жалобам, которую немногие личные события смогут позднее изменить или сгладить. Все понимают — он понимает, — что у него развивается психология больного, его все беспокоит, он проводит время, наблюдая за симптомами, в поисках корреляций и заключений. Смертельный исход очень многих случаев заболевания туберкулезом, даже в ту эпоху, пробуждает в нем страх смерти, который может успокоить только способность творить.

Но усталость, необходимость много лежать, неясные искания мешают писать. 6 ноября 1934 года он рассказывает Ребероллю о муках, которые вызывает у него эта жизнь:

Пессимизм возникает только из-за того, что у меня часто нет сил творить. Меня переполняют замыслы, но ни один из них не может родиться: я принимаю все с намерением и необходимостью глубоко прочувствовать; но из меня ничего не выходит. Если хочешь, у меня идеальная художественная восприимчивость, я ее чувствую; но способность к выражению, если бы я имел безрассудство ему предаться, — посредственная, мелкая, смешная. Ты не можешь себе представить всех романов, драм, эссе, поэм, симфоний, благородных чувств, приключений, которые я воображаю ежедневно, ежечасно, повсюду. Это все наброски «гениальные» в своем разнообразии, но они остаются всего лишь скромными заготовками, бесплодными и туманными знаками, видом прекрасной земли, которая всегда отдалается. [...] Мое пристрастие к чувственному, а значит, к реальному, значит, к присутствующему, следовательно, неуловимому — все это мешает мне познать радости творчества.

И все же он начинает новый роман, «Веселый остров», героиня которого — некая Жюдит де Вер. Это реалистический роман, в который Барт снова включает многое от себя самого, и в то же время защита язычества, иллюстрация идей Ницше, чтение которого потрясло его: «Это слишком верно: у меня от этого перехватывает дыхание, мне больно». Роман состоит из трех частей: «Жюльен», «Кристин», «Жюдит». В декабре 1934 года общий план и синопсис (последовательность сцен) закончены. В повествовании сталкиваются языческие и христианские ценности, но не дается окончательного ответа, какие из них «Истинные блага», как тогда еще назывался роман. Синопсис показывает, что Барт все еще увлечен религией, даже если утверждает, что больше не верит. Он все еще находит красоту в протестантизме, несмотря на свое отступничество (слово, которое он предпочитает «отрицанию»), что подтверждается увлечением Андре Жидом. Он относит к себе цитату из «Дневника святого» Дюамеля: «Мы другие, — сказал д'Аргу, — другие протестанты, у нас с Богом бывают только ссоры, но не разрывы. Уклонения, освобождения, но не ренегатство, не вероотступничество. Я хочу сказать, что наш Бог так человечен, что даже когда мы лишаем его универсальных функций, мы оставляем внутри себя для него почетное и уважаемое место».

В изгнании он часто вынужден жить чужим опытом. Он мечтает о далеких странствиях, в частности потому, что сыт по горло французским конформизмом и предчувствует, что жизнь

за границей подарит ему свободу; он мечтает о больших средиземноморских путешествиях, следит за приготовлениями своего друга Филиппа к поездке в Грецию в апреле 1935 года. Он советует ему меньше доверять глазам, «самому обманчивому из органов чувств», чем коже, которая позволяет «приобщиться к дионисийским радостям мира». Он также советует ему взять с собой «Путешествие на Восток» Жерара де Нерваля — это прекрасная и захватывающая книга, говорит Барт. Его главная трудность состоит в том, что в Бедусе он редко общается с молодыми людьми одного с ним возраста и с лицейским образованием. Он решает не заканчивать курс права: трудно учиться в одиночку, и курс очень скучный. До октября 1935 года он остается в Бедусе, за исключением нескольких редких поездок в Байонну или Париж. Его состояние улучшается, и врачи разрешают ему поступить в Сорбонну на начинающийся учебный год. Тогда он начинает обучение на лиценциата классической филологии, и его семья переезжает в квартиру на улице Сервандони. В последний день в Бедусе, прежде чем окончательно уехать в Байонну, а оттуда в Париж, он пишет: «Я уже предвижу, что жалобы на эту затворническую жизнь, которые могли у меня быть, очень скоро исчезнут. Останется только воспоминание о счастливом и безмятежном годе, не лишенном некоторой поэзии. Глазам открылось многообразие красок, чувства избаловались»¹².

Избирательное сродство

Чувство, неоспоримо господствующее в эти годы перехода из подросткового возраста в юношеский, — это дружба, из которой Барт очень быстро сделал настоящее искусство, настолько его любовь и талант к писанию писем, чувство юмора и верность подходят именно для этого вида привязанности и согласия. У него много друзей: Ребероль, конечно, самый близкий друг, но есть еще Бриссо, у которого он проводил каникулы в Совтере в августе 1934 года и в Казало в апреле 1935 года. Есть также Сирил де Брюнхоф, которого он очень любил и с которым состоял в обширной переписке (этими письмами мы не располагаем). С Садией Уалид у него более сложные отношения, Барт обвиняет его в низости, приписывая ее «иудейскому» происхождению, и презирает за «унылый и низкий флирт, или ин-

12. Письмо Филиппу Реберолю 5 октября 1935 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

триги», характерные, как он считает, для молодых людей посредственного ума. Однако именно Барт поддерживает Садию, когда тот думает, что провалил экзамен на бакалавра, кроме того, выводит его в пародийных скетчах, в которых появляются только самые близкие его друзья. Самая преданная дружба с Филиппом ведет к важным изменениям, призванным озарить всю его жизнь. В декабре 1935 года он пишет: «В этом паритете (как сейчас говорят), который связывает нас друг с другом, есть нечто чудесное, крайне редкое в эти времена и в этих местах; это как непреложный залог неразрывной дружбы, вечности, постоянства, который, поверь мне, занимает большое и прекрасное место в моей жизни...» В том же году он разбирает письма от Ребероля и отмечает, что всего получилось 72 страницы одного и того же формата: их дружба выглядит как прекрасный роман, полный перипетий, драм, откровенных признаний, сомнений, скрытых стремлений.

Но страстная юношеская дружба, не приобретая двусмысленного оттенка, оставляет место и для других желаний, выраженных более или менее прямо. Хотя Барт спрашивает своих друзей, что они понимают под «мужской любовью», он требует наряду с этим плотских удовольствий «ранней юности, чистых по определению, цельных и безудержных. Но я говорю это только молодым людям, уподобляющим скромные и тайные наслаждения кинозала капуанской неге, которую я тем не менее не одобряю». Он говорит, что любит Расина за аномальный, почти монструозный характер любви, которую тот выводит в своих пьесах и которая гораздо предпочтительнее модели гетеросексуальной мелкобуржуазной пары, о которой Барт всегда говорил с отвращением. Мы уже упоминали о его увлечении Жаком Жиле, который, по-видимому, был его первой любовью. Летом 1933 года он проводил с ним все время: на пляже или у бабушки в Байонне, играя на фортепиано в четыре руки. Привязанность так сильна, что бросается в глаза тете Алис, и по прошествии лет Барт вспоминает нагоняй, полученный от нее по этому случаю. Когда его товарищ в начале 1934 года от него отдалился, кажется, он очень сильно страдал. И все еще вспоминал его в 1979 году в предисловии к книге Марсея Бофиса о Шумане: «Я и сам начал слушать симфонии Бетховена, начав играть их в четыре руки с любимым товарищем, столь же увлеченным, как и я»¹³. Но неопределенность, свойственная юности с ее множеством возможностей, побужда-

13. «Aimer Schumann», préface au livre de Marcel Beaufrils, *La Musique pour piano de Schumann*, Phoebus, 1979 (OC V, p. 722).

ет его влюбляться и в молодых девушек. Он с энтузиазмом пишет о танцовщице-испанке Терезине, которую видел однажды вечером в казино Биаррица: «По части танца я ставлю ее в один ряд с моими великими богами музыки и поэзии: Бетховеном и Валери». В Бедусе он безрассудно влюбился — страсть продлилась десять дней — в девушку по имени Мима. Вот что он писал Филиппу в понедельник, 13 августа 1935 года:

Дорогой друг,

Если я тебе не писал, то это потому, что я влюблен. Безумно влюблен в очаровательную девушку шестнадцати лет, ее зовут Мима. У Мимы смуглая кожа, темные волосы и глаза. Возможно, это потому, что я блондин с голубыми глазами. У нее такой вид, который позволяет говорить о ней, что она «забавная», или «смешная», или «веселая», но который я нахожу прелестным. В ней есть то непонятное очарование, о котором пишет Корнель. Мы еще не так много разговаривали, и не то чтобы мне хотелось говорить больше. Иногда я встречаю ее с семьей у бакалейщика Буске. Два дня потом хожу счастливый. В воскресенье вечером на площади был праздник, и мы с ней танцевали. Она не умеет танцевать, я тоже. И все же это было совершенно восхитительно. Из нас определенно получилась очаровательная пара. Но вижу, что недостаточно описал тебе ее прелесть; и все же я не могу сказать тебе больше; следовало бы — но какое искусство на это способно? — рассказать тебе, в какой именно пропорции сочетаются в ней легкость, гармония, серьезность, ребячливость, голос, слишком детский для той, что уже не дитя, ее удивленный вид и т. д. и т. п. (я не стыжусь романтических клише). [...]

Я часто думал о ней, маленькой героине Мюссе 1935 года, которая вошла в мою жизнь — о, так мало и так много — со всем кортежем столь поэтичных вещей: бал, шляпа, несколько банальных слов, сказанных друг другу за игрой в пелоту, и когда она появляется на дороге, полной цветов и солнца... все эти страшно романтические образы — все эти мелкие происшествия, взятые из «Фауста», и другие приключения пробудили во мне волшебство и страдания, присущие любой любви. Зачем я рассказываю все это тебе? Seriously ли это, или литературно, или иронично? Всего понемногу. Не знаю, не знаю; я отдался этой волне поэзии, красоты и банальности.

В этом коротком сентиментальном романе препятствия являются частью картины. К Миме прилагается претенциозная кухня Анни. Еще у нее есть кузен Жан, «невероятно высокомерный, надменный, но чуть глупее, чем человек у Паскаля», в котором Барт видит отражение всех своих фобий, неприязни и негодования. «Это отвращение вызывает острую физическую потребность дать ему пощечину». Молодой человек оказывается восторженным милитаристом. Во время публичной

конференции против фашизма, на которой выступает один преподаватель-коммунист, этот самый Жан прервал оратора выкриками при первых же словах. Барт заканчивает письмо Филиппу словами: «Ты же понимаешь, как грустно влюбиться в кого-то из такой семьи». Через несколько дней все кончено:

23 августа 1935 года.

Старина,

Мима уже забыта: я знал, что это произойдет скоро, и все же говорил тебе о ней, как если бы речь шла о важнейшем событии в моей жизни.

Этот момент — сам по себе идеальный — прошел, как лопается в воздухе мыльный пузырь.

Романтическая способность юности, ее парадоксальная логика вписывает в жизнь формулу «и... и...» скорее чем «ни... ни...»: переписывающиеся друг с другом молодые люди одновременно и школьники, и студенты, и дети, и юноши. Они все еще подвержены переменчивым и эфемерным желаниям, доходящим до чрезмерности. Делятся только осознанно выбранные увлечения: литература и — для Барта — музыка. Однажды в Осе у протестантского пастора Бедуса его пригласили дирижировать двумя хорами, исполнявшими баскские и беарнийские напевы. Держать в руке дирижерскую палочку, управлять ансамблем музыкантов — он переживает это как воплотившуюся в жизнь мечту. Музыка захватывает его, по его собственному выражению, с неистовой силой. Он получает удовольствие от игры. Он начинает заниматься с тетей гармонией и сочиняет свои первые пьесы. Он помогает организовывать концерты в Байонне. К этому периоду относится его любовь к Шуману, которого он никогда не перестанет играть впоследствии. О «Шести этюдах по каприсам Паганини»: «Я играю всю пьесу, но не в темпе», «я умею разбирать, но не умею играть». То же самое он говорит в радиопередаче *France Musique*: надо научиться играть в своем собственном темпе, оставить место для колебаний и пауз, которые так часто убирают из музыкальной записи на пластинках, которые он из-за этого не любил слушать. Женский мир дома в Байонне предлагает своего рода естественную среду обитания для музыки Шумана: он музыкант, подходящий для «ребенка, у которого нет других связей, кроме как с Матерью»¹⁴. В его песнях очевидно присутствие *Muttersprache*, материнского языка. И в *Camera lucida* Барт упоминает об одной из последних композиций музыканта, который вот-

14. «Aimer Schumann», *OC V*, p. 721.

вот погрузится в безумие, говоря об «этой первой „Рассветной песне“, гармонирующей с существом моей мамы и с той скорбью, которую я испытываю по случаю ее утраты»¹⁵ и сравнивая ее с фотографией Зимнего сада. 15 марта 1935 года он писал:

Рядом с музыкой все суета сует. У меня к ней не просто любовь, а нечто гораздо больше: уверенность, вера. Как если бы я был совершенно уверен в существовании мира, совмещенного с нашим, мира, основа которого была бы доступна нашему слуху.

Мысль: неопределенность.

Музыка: истина, определенность, реальность.

Тогда начинает разрабатываться «малая философия музыки», по словам Франсуа Нудльмана, предполагающая «понимание отношения между спонтанностью и рефлексивностью»¹⁶. Чтобы «обратить» своего друга Филиппа в музыкальную веру, Барт тратит почти столько же энергии, сколько было прозелитизма в его отношении к Жоресу. «Ты знаешь, здесь настоящая музыкальная шкатулка, и я играю и слушаю музыку столько, сколько возможно. Тебе, друг мой, не мешало бы рано или поздно поверить в идеи этой музы Баха, Бетховена и Шумана: поверь мне, она ничуть не хуже музы Верлена и Валери. Я рекомендую тебе еще композиции Анри Дюпарка на стихи Верлена, Бодлера и других, которые тебе наверняка понравятся». Музыка подходит их дружбе. Это и есть избирательное сродство, и Барт будет ему верен. «Я люблю Шумана», — говорит он в радиопередаче. И в ответ на вопрос Клод Мопоме: «Как вы его слушаете?» — заявляет:

Я слушаю его так, как я его люблю, и вы, вероятно, спросите меня: «А как вы его любите?» — ну, на это я не могу ответить, потому что сказал бы, что люблю его той частью меня, которая мне самому незнакома; и я знаю, что всегда любил Шумана, и я очень хорошо понимаю, что всегда, когда кого-то любишь, кажется, что любишь не так, как надо, любишь недостаточно, и, в частности, я думаю о том, что в определенный момент истории прошлого века произошло нечто ужасное и это была расправа над тем, кого я люблю, то есть над Шуманом, устроенная тем, кем я восхищаюсь, то есть Ницше.

В «По ту сторону добра и зла» Ницше действительно нападает на эту шовинистическую, деликатную, милую музыку. Просто-

15. *Camera lucida*, Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 122. См. также отличный анализ «Rasch» (OC IV, p. 837), данный Кристианом Думе в: «Barthes au piano», in Daniel Bounoux (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes, éd. Cécile Default/Paris, INA, 2009, p. 21–34.

16. François Noudelmann, *Le Toucher des philosophes: Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, 2008, p. 134.

та и этическое благородство, отвечает на это Барт: его музыка не актуальна, не территориальна, принадлежит любому времени и любой стране. Чтобы можно было любить, должны существовать эти формы ускользания в неизвестное, размыкающие время и пространство.

Так заканчивается, ничем не закончившись, юность, открытая всем возможностям, по сути защищенная и довольно счастливая, несмотря на стесненные обстоятельства и приступы болезни.

«Я хочу посадить несколько семян *Pétunia Hibrida*».

«Я сейчас перевожу гимн интеллектуальной красоте Шелли».

«В нашем саду много роз; вечером, когда жара спадает, я вооружаюсь секатором и долго хожу по узким тропинкам, срезая увядшие цветы; в саду в послеобеденной тишине и покое мы пьем китайский чай и едим землянику»¹⁷.

17. Отрывки из писем Филиппу Ребероллю.

Глава 4 Барт и Жид

Он был протестантом.
Играл на фортепиано.
Говорил о желании. Писал¹.

ОТНОШЕНИЕ Барта к Андре Жиду — вопрос скорее близости, чем приверженности. Оно тесно связано с годами обучения, когда склонности порой создаются социальной средой и воспитанием, характеризуются определенными формами признания и идентификации. Барт говорил, что подростком не знал других писателей, кроме Жида. В двадцатых годах Жид был тем писателем, на которого будешь равняться, если сам стремишься в писатели, — «Встреча с Жидом» вполне могла стать темой прекрасной антологии²; писателем, чье общественное положение не сглаживает подрывной характер творчества и чьи тексты, не будучи ни авангардными, ни темными, всегда несут в себе обещание грядущего, намек на обновление. За знакомством Барта с Жидом стояло нечто большее: чтение Жида — вот что помещает желание в пространстве между Бартом и ученичеством, между ним и чтением, письмом, мальчиками. Диалог, который начинается тогда, не только текстуальный, он будет идти не только от одного произведения к другому; он будет еще и экзистенциальным, формируя во всех смыслах личность Барта. Жид — тот, кто дает подростку определенную свободу действий, позволяя в том числе избавиться от самого Жида. Вот где, возможно, лежит объяснение того, почему, посвятив одну из первых статей Жиду, Барт не пишет о нем книгу, редко на него ссылается и с большим запозданием признает, скольким ему обязан. Хотя Жид, если вспомнить известное определение из книги Андре Рувейра 1927 года «Затвор-

-
1. Интервью с Бернаром-Анри Леви в *Le Nouvel Observateur*, 10 января 1977 года (OC V, p. 366).
 2. См., например, рассказы о таких встречах Жюльена Грина, Мориса Сакса, Клауса Манна, Люсьена Комбеля, Жана Жене... И мы здесь не говорим о его роли духовного наставника, советчика гомосексуалистов, которые вынуждены были скрываться и которых его слово освободило. См.: Olivier Nora, «La visite au grand écrivain», in *Les lieux de mémoire*, Gallimard, coll. «Quarto», 1997, t. II, p. 2131–2155.

ник и хитрец», был «главным современником», причем не только для Барта, но и для Мориса Сакса или Жене, Барт мог бы сказать о нем то же, что написал о нем Камю: «Впоследствии Жид царил в моей юности; а если кто-то восхитил нас однажды, как не быть ему вечно благодарным за это вознесение на душевные высоты! Однако он не был для меня наставником ни в мысли, ни в письме, этому я научился у других. Жид являлся для меня, скорее... образцом художника, стража, королевского сына, стоявшего у врат сада, где я хотел бы жить»³. Возвращаясь к нему в последние годы жизни, Барт будет видеть в Жиде последнего великого французского творца: одновременно великого интеллектуала и великого писателя⁴.

Начало и конец

В июле 1942 года в журнале *Existences* союза «Студентов в санатории» Барт публикует «Заметки об Андре Жиде и его „Дневнике“». Это его вторая публикация после «Культуры и трагедии», работы на несколько страниц, вышедшей в *Les Cahiers del'étudiant* весной того же года. Он так и оставил эти заметки обрывочными, спонтанными, написанными как бы на полях прочитанных книг. Обнаруживающееся в них притяжение между Бартом и Жидом поразительно: поиск объяснений в этом намеренно лишенном формы дискурсе сродни поиску себя. Колетание между язычеством и протестантизмом, влечение к Греции, вечное возвращение к себе, жанровая неопределенность, отношение к классикам: все эти черты относятся как к портрету, так и к автопортрету, что отражается в письмах того времени. «Многие высказывания „Дневника“, возможно, разозлят тех, кто имеет (тайно или явно) на Жида зуб. Но те же фразы соблазнят тех, у кого есть причины (тайные или явные) считать себя похожими на Жида. Это касается любого, кто себя *компрометирует*»⁵. Тогда же, в июне 1942 года, Барт написал Фи-

3. Albert Camus, «Rencontres avec André Gide», *La Nouvelle Revue française*, «Hommage à André Gide», novembre 1951, p. 223–228 (p. 225).

4. «Жид, благосклонно относившийся к советской России, а потом ставший ее врагом, занявший определенную позицию и в отношении колониализма, был одним из последних, кто играл роль интеллектуала, остающегося тем не менее великим писателем». Барт признает похожую роль за Мальро и Арагоном, но осуждает превознесение интеллектуала, исповедующего определенную веру, в ущерб писателю (интервью «Кризис желания»: «La crise du désir», entretien réalisé le 31 janvier 1980 pour la revue *H. Histoire* et publié le 5 juin 1980 (OC V, p. 941).

5. «Notes sur André Gide et son *Journal*», OC I, p. 33.

липпу Реберолу: «И потом, надо всегда себя компрометировать, нет большего наслаждения». Сходство и компрометация всегда в центре этого отношения, не имеющего ничего общего ни с влиянием, ни с диалогом. Жид — это скорее образец: его откровенность не негативна; риск — это также риск ради других, литературы и морали. Барт особенно выделяет две черты, лучше всего, по его мнению, характеризующие писателя и формирующие его собственное отношение к литературе: верность в подвижности и отношение к языку. Первая черта состоит в манере раскрывать различные аспекты себя, не отрицая их одновременного существования. Выражение «мерцание и подвижность» здесь — знак подлинности. Жид не замыкается в уникальной форме или постоянном жанре. «Жид объясняется, раскрывает себя, осторожно самоустраняется или же смело самоутверждается, но не злоупотребляет доверием читателя ни в одном из этих изменений; Жид вкладывает все в движение мысли, а не в прямолинейное изложение своего символа веры»⁶. Заметно, насколько эта черта формирует наряду с самопрезентацией автора этическую программу на будущее. Это, как и вторая черта, касающаяся письма, — личный ключ к становлению писателем. Классицизм — еще один такой ключ.

Монтескье говорит: «Чтобы хорошо писать, надо пропускать промежуточные мысли», а Жид добавляет: «Нет произведения искусства без спрямления». С этим связана первоначальная темнота или слишком большая простота, из-за которой посредственности заявляют, что «они не понимают». В этом смысле классики — мастера темного, даже двусмысленности, то есть умолчания излишнего (того излишнего, которого столь жаждет вульгарный рассудок), или, если хотите, мастера тени, способствующей размышлениям и личным открытиям. Заставить думать самостоятельно — вот возможное определение классической культуры; соответственно, исключительное право на нее принадлежит не определенному столетию, а всем точным умам, будь то Расин, Стендаль, Бодлер или Жид⁷.

В последующие годы он говорит о Жиде, когда надо дать определение классика или привести пример классического языка и грамматики, в том числе в «Нулевой степени письма», где Жид появляется как «самый тип писателя без стиля» и в то же время как представитель наряду с Валери или Монтерланом «великого традиционного письма»⁸. Но здесь он упоминается мимоходом,

6. «Notes sur André Gide et son *Journal*», *OC* 1, p. 38.

7. *Ibid.*, p. 46.

8. *OC* 1, p. 179, 216.

почти всегда в списке других имен, как автор несколько устаревший. Так, в тексте о Кайроле 1952 года он служит скорее контр-образцом, поскольку Барт видит в перечислении объектов у Кайроля «пародию на элегии Жида»⁹. Только в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» отсылка к Жиду находит, наконец, выражение; только теперь Барт признает долг перед ним, а критики начинают интересоваться этим его источником: «Жид занимал большое место и в его юношеском круге чтения: он сочетал в себе Эльзас и Гасконь (а тот — Нормандию и Лангедок), был протестантом, любил „словесность“ и играл на фортепиано, не считая всего прочего...»¹⁰ Позже, обозначая «фазы» своей литературной карьеры, Барт относит Жида к «желанию писать». Наконец, он сообщает: «Жид — это мой родной язык, мой *Ursuppe*, литературный суп». В рецензии на эту автобиографию от третьего лица в *La Nouvelle Revue Française* Жан Дювиньо рассуждает о работе Барта над первичным *воображаемым* жизни. Он сравнивает ее с попыткой демистификации, предпринятой Сартром в «Словах», говоря, что Барт пытается внести в нее крупицу желания, напор тела. «Затаенное желание, желание, что смешивает карты, возникающее, стирающее себя. [...] Барт часто говорит о Жиде. У Жида тоже была эта походка бродяги, неуверенная, но спешащая»¹¹. В длинном интервью *Radio Canada*, опубликованном в *Revue d'esthétique*, Барт все же несколько принижает значение Жида в плане влияния:

— Какое влияние оказал на вас, например, Жид? Не в вашей ли книге написано: «Жид — это мой родной язык, мой *Ursuppe*, литературный суп»?

— Да, я говорил об этом в книге, поскольку я говорил о себе. Я, естественно, рассказывал о каких-то фактах, касающихся моей юности, которых никто не мог знать. В общем, будучи подростком, я много читал Жида, и он для меня был очень важен. Но я замечу, не без доли лукавства, что все-таки до настоящего момента никто об этом не подозревал; никто не сказал мне, что в том, что я делал, чувствуется влияние Жида, хотя бы малейшее. И сейчас, когда я привлек к этому внимание, кажется, что каждый запросто находит всевозможные связующие нити между Жидом и моим собственным творчеством: должен признаться, что это все же довольно искусственное сравнение. Жид был важен для меня, когда я был подростком, но из этого не следует, что он присутствует в моей работе¹².

9. «Jean Cayrol et ses romans», *Esprit*, mars 1952 (OC I, p. 159).

10. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 114.

11. Jean Duvignaud, «Barthes», *La Nouvelle Revue Française*, № 269, 1975, p. 93–95 (p. 95).

12. Интервью, взятое Норманом Бироном в 1975 и 1977 годах на *Radio Canada*. Опубликовано в журнале *Revue d'esthétique*, «Sartre / Barthes», 4e trimestre 1981 (OC V, p. 420).

Речь идет не об устранении предшественника или отречении от наследия, а о том, чтобы определить ему надлежащее место. Надо понимать, что долг не в этом. Он заключается, по нашему мнению, в геологических пластах первоначального формирования. И есть две причины, объясняющие, почему отсылка к Жиду исчезает в зрелом возрасте и вновь появляется на пороге старости: конец воссоединился с началом, и утверждение письма о самом себе в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» воскрешает изначальный образец. Фрагмент, где Барт признает долг, называется *Abgrund*, и это немаловажно: в немецком это слово отсылает к чему-то наиболее глубокому в археологическом смысле, но в первую очередь оно отсылает к бездне, пропасти¹³. Попытка углубиться в эту пропасть не лишена опасности. Прежде всего Барт признается в том, что желал быть им. Тогда он принимал себя за другого, подражая тому, кем хотел быть. «Такое первичное желание (я желаю другого и посвящаю себя ему) задает тайную систему фантазмов, сохраняющихся на разных этапах жизни, часто вне зависимости от того, что же именно писал желанный автор». И чуть ниже: «*Abgrund* Жида, его стойкость до сих пор упорно кипят у меня в голове»¹⁴. Тот факт, что он увидел в Жиде себя, порождает странное упорство, которое сохранится на всю его жизнь. В модусе утаивания или же в виде резонанса, но мелодия присутствовала, даже когда линии композиции не были ясно различимы. Партитура Жида в литературном наследии Барта — это еще и партитура для нескольких инструментов, в ней играют несколько отношений сразу — к языку, музыке и телу.

Маленькая и большая музыка

Сьюзен Зонтаг отметила эту совершенную симметрию: Барт начал писать, рассуждая о «Дневнике» Жида, и в последнем наброске, опубликованном при жизни, он размышляет о дневнике, который ведет он сам. «Эта симметрия, пусть и случайная, весьма кстати, потому что у сочинений Барта, несмотря на ве-

13. Согласно Филиппу Роже, Барт, употребляя термин *Abgrund* в нескольких своих текстах, по-видимому, в основном ссылается на Майстера Экхарта (в переводе Мориса де Гандьяка, который у него был): термин соответствует «Божеству», «Пустыне», «бездонной пропасти, которой нельзя достичь никакими рассуждениями, никаким определением». См. вдохновенные рассуждения Филиппа Роже об этом понятии в книге: *Roland Barthes, roman, Grasset, [1986], Le Livre de Poche, p. 396–401.*

14. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 115.

ликое разнообразие тем, которыми он занимался, в конечном итоге есть лишь одна тема: само письмо»¹⁵. Эта тема несет отпечаток определенной мелодии, «малой музыки», как сказал бы Пруст, которая подобна ритурунелю стиля или скорее исследованию письма, которое предпринимают во время усердного чтения. Создается впечатление, что Барт придерживается «Советов молодому писателю» Жида, опубликованных посмертно, где тот собирает все рекомендации, которые он раздавал на встречах со всеми этими подростками, больше всего на свете мечтающими писать: «Пиши всегда как можно проще; важнее всего не вводить в заблуждение самого себя; всегда остерегайся собственного самодовольства и смотри, чтоб не одурачить себя»¹⁶. Барт, хотя он и не всегда следует правилу простоты, соблюдает эти принципы бдительности и отстраненности, когда корректирует и правит, не боясь ни уклончивости, ни противоречий, ни даже второстепенности. Таким образом, можно согласиться со Сьюзен Зонтаг, когда она добавляет, что сам язык Барта несет на себе отпечаток «жидизма».

Жид дал Барту аристократический пример писателя гибкого, разностороннего; не крикливого, не возмущенного вульгарно; великодушного... но еще и эгоцентричного — в нужной мере; не способного поддаваться глубокому влиянию. Он отмечает, как мало Жида изменило огромное количество прочитанного им («во всем он видел лишь самого себя»), что «его открытия никогда не были отречениями». Он хвалит щепетильность Жида, отмечая, что его «положение... на перекрестке сильных противоположных течений — совсем не простое»¹⁷.

Представляя Жида первым из не-стилистов, исключая его тем самым из списка таких писателей, как Гюго, Рембо или Шар, чей стиль вписал их в историю, Барт относит себя таким образом к другому сообществу, обладающему большей свободой или даже легкостью, с его особым отношением к политике, в котором можно принять на себя определенные обязательства, когда это необходимо, но всегда иметь возможность уйти. «Андре Жид, чья ремесленническая манера эксплуатирует современное удовольствие от классического этоса... являет собой образец писателя без стиля». Он сравнивает Жида не с писателями, а с музыкантами: Сен-Сансом, чья работа заключалась в том, чтобы продолжить линию Баха, и Пуленком, который,

15. Susan Sontag, *L'Écriture même. À propos de Barthes*, Christian Bourgois, 1982, p. 10.

16. André Gide, *Conseils au jeune écrivain*, préface de Dominique Noguez, Proverbe, 1993, p. 27.

17. Ibid., p. 29–30.

переписывая Шуберта, ставил самого себя в определенное отношение к истории и обществу. Как подчеркивает Эмили Аптер в статье для *Critique*, несмотря на почти мистические высоты, на которые Барт возносит стиль, неверно, что он принижает не-стилистов. «Барт считает, что современное письмо имеет глубоко цитатную, хищническую природу. В этом смысле статус Жида переворачивается: хотя ему отказано в титуле „последнего стилиста“, он удостоивается более престижного звания первого „не-стилиста“, а потому становится главным писателем в бартовском смысле этого термина»¹⁸.

В малой музыке Жида мы слышим еще и такие темы: «я» как призвание, жизнь как прочтение себя. Когда умерла мать, Барт жалел, что не может написать ее портрет, столь же потрясающий, как тот, что Жид создал для своей жены Мадлен в «И ныне пребывает в тебе». Отсылая к этой работе, он сплетает вместе два лейтмотива: горя, которое можно выразить в книге (в 1978 году рукопись, которая станет «Дневником траура», пока представляет собой ряд отрывочных заметок), и исключительной любви, которую он испытывает к одной женщине, своей матери: может быть так, что Мадлен играла для Жида роль бдительной матери, как предполагает Франк Лестранган в своей биографии Жида, приводя в поддержку своей гипотезы цитату из «Да будет так, или ставки сделаны»: «А еще, правда только во сне, образ моей жены иногда заменяет, незаметно и мистически, образ матери, что не очень-то меня удивляет»¹⁹; но может быть и так, что у Барта с матерью был «формальный» брак, в точности как у Андре Жида и Мадлен Рондо. Жид долгое время остается фигурой, о ком не говорят и о ком нельзя говорить, потаенным местом. В отношении к нему присутствует элемент конфронтации и элемент субъективности, связанный с установками и решениями, с определенным способом бытования в мире, с применениями тела и чувств, со специфическими вкусами. Во «Фрагментах любовной речи», а потом и в «Как жить вместе» — курсе лекций, прочитанном в Коллеж де Франс в 1977 году, — Барт цитирует странное выражение из «Затворницы из Пуатье» Жида: «мое милое большое дно Малампия», которое Мелани Бастиан, запертая матерью на двадцать шесть лет в своей комнате, употребляла по отношению к этой комнате-тюрьме, куда она желала вернуться: это для него еще один способ обозначить структуру ограничения

18. Emily S. Apter, «Le mythe du “degré zéro”», *Critique*, № 473, 1986, p. 967–972 (p. 969).

19. Frank Lestringant, *Gide l'inquisiteur*, Flammarion, 2012, vol. 2, p. 830.

и желания, характеризующую его отношение к Жиду. Другие основные мотивы из числа наиболее отчетливых касаются протестантской религии и фортепиано. Общее протестантское происхождение само по себе составляет горизонт сообщества. Оно оправдывает, если привлечь к этому еще и Руссо, тягу к письму о себе; «протестантская юность может привить определенный вкус или определенную извращенность интериорности, внутреннего языка, постоянного диалога с самим собой»²⁰. Она не делает чувство вины основным элементом сознания, и отношение к психологии, особенно в романе, тем самым частично освобождается от этого чувства. Когда в 1942 году Барт прочитал «Дневник» Жида, он признался Филиппу Ребероллю, что это единственная книга, которая его отвлекает и обогащает. «Я нахожу в нем больше утешения, чем в Библии, он влечет меня даже больше нее». Так любимый автор соединяется с религией, привитой в детстве, а «Дневник» — с Библией, составляя воображаемый фундамент, в котором один камень можно легко заменить на другой.

Барта и Жида связывает также любовь к фортепиано, поскольку их жизни сопровождает музыка. Они оба любят спокойное исполнение. Подобно тому, как Барт предпочитает медленный, даже слишком медленный темп, Жид говорит о Шопене, что его важно играть неторопливо и неуверенно, «во всяком случае, без этой невыносимой уверенности, которую вносит быстрый темп. Это путь открытий, исполнитель не должен внушать нам, что он заранее знает, что сказать, и что все уже расписано»²¹. Подобно ходьбе, музыка позволяет проникать в пейзажи, которыми надо пользоваться, сохранив в них силу таящихся там открытий. Спокойствие в исполнении позволяет легче достичь определенной формы грации, похожей, возможно, на движение, снятое замедленной съемкой в кино. «Мы наблюдали в кино поразительную грацию, обнаруживаемую в том или ином жесте человека или животного, снятом в замедленной съемке и в обычной своей быстроте неуловимом. Это не требует чрезмерного замедления темпа музыки Шопена (хотя и не запрещает). Скорее, ее не стоит ускорять, надо позволить ей следовать ее естественному движению, легкому, как дыхание»²². Так, мы оказываемся ближе к телу благодаря этюду, столь ценимому Жидом, о чем он постоянно говорит в своем «Дневнике», за пределами ледяной

20. Интервью с Бернаром-Анри Леви, *OC* v, p. 366.

21. André Gide, *Notes sur Chopin*, L'Arche, 1949, p. 18.

22. *Ibid.*, p. 34.

виртуозности концертов, записанных на дисках, которую Барт упрекает в том, что она от тела отдаляет. «Музыка Шумана проникает не просто в ухо, а намного глубже; она проникает в тело, в мускулы ударами своего ритма, и даже в само нутро — сладострастием своего мелоса: будто в каждом случае отрывок был написан только для одного человека, того, кто играет; настоящий шумановский пианист — это я»²³. В позднем дневнике, в Юрте, Барт пишет:

11 июля 1979 года. Случайно слышу на *France Musique* (Бландин Верле) «Куранту» Баха* (?), которую я обожаю и играю медленно (и на то есть причины): она глубокая, мягкая, чувственная и нежная, очень мелодичная. Клавесинистка играет ее в три или четыре раза быстрее, так что я не сразу ее узнал; все ее прежние качества утрачены; какая-нибудь восхитительная мелодичная фраза больше не заметна — клавесинистка опытная, умная, она, конечно, права. Но какая жалость, какое разочарование! — В этом вся проблема: страдание того, кто получает удовольствие только от искажения, от движения в неверном направлении. И еще: «современная» манера отказываться от чувственности, упразднить ее (в моде барочная музыка, отказ от музыки романтической)²⁴.

Телесное погружение требует времени. Это целое движение, идущее от рук к голове и обратно. Барт знает, что он несколько старомоден в этом вопросе. Но он настаивает на романтизме, поскольку последний связан с этосом любителя и удовольствием, которое тот может получать благодаря ему.

В отличие от исполнителей композиторы чаще становятся предметом не критического анализа, а любовного дискурса, и здесь мы находим подлинную эротику игры. Жид говорит о Шопене, что он его обожает, а Барт любит Шумана. Следует отметить, что изначально «Заметки о Шопене» Жида назывались «Заметки о Шумане и Шопене», но жизнь постепенно отдала его от первого. У Барта же близость с Шуманом никогда не ослабевает, даже когда ему кажется, что он любит его вопреки моде и одинок в этой своей привязанности. Но именно этот факт делает его любовь ответственной: «Это неизбежно ведет субъекта, который ее испытывает и говорит о ней, к утверждению себя в своем времени согласно предписаниям своего желания, а не желаний общества»²⁵. Такая любовь совершенно интимна, а следовательно, безусловно солипсистская.

23. «Aimer Schumann», *OC V*, p. 722.

24. BNF, NAF 28630, «Grand fichier». В заметке Барт указывает, что это «Четвертая партия» Баха.

25. «Aimer Schumann», *OC V*, p. 725.

Гомосексуальность

Утверждение желания не всегда дается легко. Признавая роль Жида в своей жизни, Барт, прямо обозначив свое отношение к религии, письму и фортепиано, обходит стороной гомосексуальность, прибегая к эвфемистическим выражениям, из которых самое скрытное — «не считая остального...». Гомосексуальность запрятана в «тысяче его особенностей, благодаря которым он меня интересует»²⁶. Безусловно, Жид является для Барта, как и для большинства геев, своего рода главным первооткрывателем. Чтение Жида в 1935–1942 годах совпадает с первым любовным и телесным опытом в санатории Сент-Илер-дю-Туве. Фраза из «Если зерно не умрет»: «Во имя какого Бога, какого идеала вы запрещаете мне жить согласно моей природе?» — находит много отзвуков в переписке того времени. Барт яростно протестует против любых раскаяний в наслаждениях плоти. Он никогда не испытывает сожалений, только ностальгию. «В этом смысле и что касается этого конкретного вопроса, — пишет он в июне 1942 года Филиппу Реберолу, — если бы я рассказал тебе хронологически всю свою жизнь, ты увидел бы, что я уже достаточно *утвержден*. О, может быть, еще недостаточно; но, в конце концов, утверждение не должно превращаться в выставление напоказ». Публикация «Коридона» в 1924 году, «Если зерно не умрет» в 1926-м и в меньшей степени публикация «Содома и Гоморры» в 1921–1922 годах вводят и утверждают гомосексуальность, в ее осознанной и открытой форме, в современной литературе. Отсюда жалобы Мориака в 1926 году на то, что «многие из этих больных людей, не подозревавших о своей природе, теперь благодаря Жиду и Прусту знают, кто они такие. Многие из тех, кто прятался, больше не будут прятаться»²⁷. Сравнение Жида и Пруста постоянно встречается в работах Барта. В «Подготовке романа», например, почти каждое упоминание Жида сопровождается пространной ссылкой на Пруста. Но только статья 1971 года о «Поисках утраченного времени», кажется, объединяет двух авторов темой гомосексуальности, или, точнее, тем, что они оба называют инверсией, позволяя нам прочесть «наложение двух абсолютных противо-

26. Интервью с Бернаром-Анри Леви в *Le Nouvel Observateur*, 10 января 1977 года (OC V, p. 366).

27. Франсуа Мориак, ответ на вопрос журнала *Les Marges* о гомосексуальности в литературе, март-апрель 1926 года, цит. по: Daniel Durosay, «Gide homosexuel: l'acrobate», in *Littératures contemporaines*, № 7, «André Gide», Klincksieck, 1999, p. 55–85 (p. 55).

положностей, Мужчины и Женщины (противоположностей, которые Пруст, как известно, определяет биологически, а не символически: возможно, это черта времени, поскольку, чтобы реабилитировать гомосексуальность, Жид предлагает истории о голубях и собаках); сцена с шершнем, в ходе которой Рассказчик обнаруживает женщину в бароне де Шарлю, теоретически приложима к любому прочтению игры противоположностей»²⁸. Отсюда возникает дискурс переворачивания, разработанный гомосексуальностью, для которого Барт предлагает неологизм «энантиология» (вслед за греческим прилагательным *énantios* — противоположный) и которое представляется также в качестве своеобразного закона экспансии. Он отмечает, что, если в начале «Поиски» почти полностью гетеросексуальны, мы «находим в конце позицию прямо противоположную, то есть гомосексуальную (таковы Сен-Лу, принц Германтский, и т. д.): это пандемия инверсии, переворачивания». Но в целом публичные высказывания на эту тему у Барта редки, и только из посмертной публикации «Инцидентов» (повествование в которых продолжает традицию, заложенную в том числе Жидом, поведавшим о своих чувственных или сексуальных путешествиях в Северную Африку) и «Парижских вечеров» мы узнаем о его собственном опыте больше. Частная речь более откровенна, в ней дружба часто смешивается с любовью: «Почти любая моя дружба с мальчиками начиналась с любви; разумеется, время почти всегда проясняло такую дружбу, наделяя ее ароматом, который мне очень важен. Напротив, в тех редких случаях, когда я любил женщину (почему бы не признаться, что в действительности это произошло всего лишь раз), все началось с того, что называют дружбой»²⁹. Барт признался в своей гомосексуальности Филиппу Реберолу весной 1942 года, когда Филипп приезжал навестить его в Сент-Илер-дю-Туве, и с тех пор его признания становятся более частыми и откровенными. Но частное письмо — не публичное, а вышедшие книги и статьи оставляют этой теме место если и не ничтожное, то малозаметное.

Даже «Фрагменты речи влюбленного», где между строк читается опустошительный биографический опыт, не заявлены открыто в качестве описания гомосексуальной любви. Барт совершенно отказывает ей в радикальном отличии, даже если различие или плюрализация — это способы преодоления конфликта, снятия вопроса дуальности полов. На семинарах о «лю-

28. «Une idée de recherche», in *Paragone*, octobre 1971 (OC III, p. 920).

29. Письмо Филиппу Реберолу 2 августа 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

бовной речи» в Практической школе в 1974–1976 годах он иногда выражается откровеннее и несколько раз ссылается на Жида в связи с магрибскими приключениями последнего, в частности со свадебным путешествием в Алжир, о котором тот рассказывает в «Дневнике», а потом в *Et nunc manet in te*. Упоение телами, которому отдаются безудержно, абсолютный гедонизм ограничивается только взглядом третьего лица, Мадлен, но именно он-то и интересует Барта: «Так и Жид, в поезде на Бискру невольно вступив в игру с тремя алжирскими школьниками, „задыхаясь, трепеща“ перед своей притворно пытавшейся читать женой, имел вид „преступника или безумца“»³⁰. Ограничения Барта были другого рода. Долгое время важно было беречь мать от «разоблачения», даже если определенные книги явно отсылали к этой теме, начиная с автопортрета и фрагментов о «Богине Г.», и пары антагонистических прилагательных «активный/пассивный». После смерти матери, когда скрываться больше не было необходимости, стеснение, испытываемое в обществе в отношении продажной любви и проституции, накладывает еще одно ограничение на свободу выражения. Он избегает этой темы и в «Происшествиях» — благодаря плотному, фрагментарному и опять-таки сглаживающему письму: «Маленький учитель в Марракеше: „Я сделаю все, что вы хотите“, — говорит он взхлеб, в глазах доброта и сообщничество. Это означает: я вас кину, и только»³¹. За то время, которое прошло между приходом Жида и приходом Барта, опять же что-то перевернулось: охота все еще в ходу, но чувственный лиризм более не является возможным языком. Несмотря на сексуальное освобождение, остается подозрение в колониальной эксплуатации. Фигуры людей с Запада в «Происшествиях» часто карикатурны, это призраки французского присутствия, «обломки Протектората»; старый англичанин, называющий себя «папой»; чтобы избежать уподобления этим негативным персонажам, надо тщательнее скрываться. Больше нельзя компрометировать себя на манер Жида.

Дневник

В списке замыслов книг в «Ролане Барте о Ролане Барте» есть «Дискурс гомосексуализма». Это показывает, что у Барта не было табу на эту тему и что он задавался вопросом о том, какими спо-

30. Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 86.

31. *Incidents*, OC V, p. 972.

собами сказать о нем что-то за пределами политического активизма, обобщения или утверждения. С этой идеей он никогда не расставался и постоянно возвращался к ней в своем дневнике-картотеке:

Не та же самая гомосексуальность, что у Фернандеса или Хокенгема. Это не то же самое, что я *обязан* говорить, объявлять, писать.

Неискоренимая, непреодолимая банальность порнографического описания (Р. Камю).

Я согласился бы говорить о Г[омосексуальности] не только в личном ключе (без обобщения, без мета-Г[омосексуальности]), но и индивидуальном: индивидуум в чистом виде, которым я сам являюсь, абсолютная маргинальность, не сводимая ни к какой «науке» или паранауке³².

Важный раздел картотеки значится под рубрикой «гомосексуальность»; не найдя пока еще правильной формы выражения, Барт оставляет эти заметки для обычного письма, письма частного. Это еще одна черта, связывающая его с Жидом: одержимость повседневным письмом, заметками, записками на память. Но в отличие от Жида он не выделяет такому письму постоянного места. Очарованный «Дневником» Жида и посвятивший ему одну из своих первых статей, Барт не решается вести дневник регулярно. Он ведет его несистематически, потому что ему не хватает силы воли. Его стесняет не само ежедневное протоколирование — он придумывает другие его формы, — а непрерывность, которую дневник предполагает на уровне фразы. Дневник строит мост между «обыденным письмом»³³ и «письмом литературным» (по крайней мере, именно этому он научился у Жида). Он есть постоянное вопрошание о переходе от публичного к частному. Но почти всю свою жизнь Барт практикует исключительно частное ежедневное письмо, почти домашнее. Он экспериментирует всевозможными способами: карточки, путевые дневники, блокноты, письма, списки дел, ежедневники... У себя дома, в квартире на улице Сервандони, он систематически и тщательно ведет ежедневник и пишет заметки на карточках. В поездках или на отдыхе обращается к другим формам и именно в этих обстоятельствах пробует вести дневник. Кроме дневников, которые он вел в Марокко и в Китае, летом 1973 года он в Юрте ведет еще один, ставший впоследствии частью «дневника-материала» к книге «Ролан Барт о Ролане Барте», и еще

32. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 19 novembre 1979.

33. Этим термином антропологи обозначают все формы применения письма в частной и общественной жизни. См.: Daniele Fabre (dir.), *Écritures ordinaires*, POL/BPI, 1993.

один — в 1977 году (небольшой отрывок из него опубликован в журнале *Tel Quel* в 1979 году, но основная часть так и осталась неизданной).

«Нельзя ли рассматривать все написанное мною как скрытое и настойчивое желание однажды свободно вернуться к теме „дневника“ в духе Жида? Возможно, у последней черты вновь встречаешь свой исходный текст»³⁴. Связанный с овладением временем, с самой элементарной работой отношения между временем, письмом и памятью, дневник — это сначала попутчик и уже потом горизонт. Барт любит его как старомодную практику, саму его структуру, то есть структуру времени, которое проходит, даже если ничего особенного не происходит. Он заражается одержимостью модели, по которой ведется дневник, — метеорологией, распорядком дня, которые, как показал Эрик Марти, задавали главные реперные точки, вписывая цикличность времени в хронологию. Итак, любое частное письмо стремится стать дневником. Когда Барт активно занялся рисованием, примерно с 1971 по 1976 год, в этом его жесте было что-то от повседневного письма. Первый набросок он датирует 24 июня 1971 года, и чаще всего названием для рисунка служит собственно дата. Все эти наброски можно «читать» как дневник без психологических пометок, без событий — и это своего рода идеал письма о себе.

Для Барта, как, возможно, и для Жида (даже если для последнего дневник становится литературной работой в полном смысле этого слова), практика ведения дневника во многом наследует старому обычаю вести «семейную книгу», часто встречающемуся на Юго-Западе Франции, особенно среди протестантов. Попав в дом из лавки, эта первоначально бухгалтерская книга (*liber rationibus*) становится также книгой жизни, куда записываются рождения, смерти, события в семье, а также времена года, доходы, поездки. Эти «семейные книги», ставшие в наши дни ценными архивами частной жизни, были особенно важны для протестантов, поскольку они не имели гражданского статуса, и отец семейства должен был вести отчетность за членами семьи. К тому же книга свидетельствовала об обучении религии, существующей и передающейся подпольно. Приобретая еще более индивидуальную форму личного дневника, такая книга открывает более интимное пространство, но в то же время оставляет место (в иных ее формах не допускавшееся) для тривиального, незначительного, случайного. «Что такое интимное тело, что такое Интимность поверхности, безобидная

34. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 110.

Интимность? Это не реальность в себе, а определенный аспект субъекта, очень близкий к написанию дневника»³⁵, — отмечает Эрик Марти касательно «Дневника» Андре Жида, и это замечание связано с вопросом Барта: в повседневном письме нет места психологическому объяснению; заметка — это то, что, подобно фотографии без закрепителя, не фиксируется ни в толковании, ни в воспоминании.

Дружба Барта с Эриком Марти, начавшаяся в 1976 году, становится поводом для диалога о Жиде и жанре дневника. Этот диалог нашел публичное отражение в обмене посвящениями. Выдержки из юртского дневника, опубликованные Бартом в *Tel Quel* в 1979 году, посвящены «Эрику Марти». В свою очередь, статья последнего, вышедшая в *Poétique* в 1981 году, посвящена «Памяти Ролана Барта»³⁶. После агрегации³⁷ Марти, уже два года посещавший семинар Барта, сосредоточился в своих исследованиях на Жиде: это решение очаровало Барта, понявшего, что его юный «ученик», или друг, пошел по его стопам. В «Размышлении», основанном на чтении «Дневника» Кафки («единственный дневник, чтение которого не вызывает раздражения»), вопрос не столько в определении жанра, сколько в том, как различить легкое, неглубокое письмо и письмо литературное. То есть вопрос не в том, «надо ли вести дневник?», так как на самом деле вести его или не вести — едва ли не одно и то же³⁸, а в том, «надо ли вести дневник в целях публикации?», чтобы сделать из него литературное произведение. Дневник — действительно ли это письмо? Вынося его за пределы обыденного, превращая его в книгу о себе и для других, рискуешь лишиться его главных свойств: дневник перестает быть собой, то есть собранием листов, из которых одни можно заменить, а другие выкинуть (потому он — не книга, а альбом), теряется искренность и момент секретности. Это отношение к секрету, по сути, то, что больше всего сближает Жида и Барта. В их дневниках предьявляется гомосексуальность, скрытая от одного определенного человека: от Мадлен в случае Жида и от матери в случае Барта. Марти делает о Жиде замечание, прекрасно применимое и к Барту:

35. Éric Marty, *L'Écriture du jour. Le «Journal» d'André Gide*, Seuil, 1985, p. 160.

36. Éric Marty, «L'Écriture journalistique d'André Gide», in *Poétique*, № 48, 1981.

37. Экзамен, который дает право на получение должности преподавателя, но не гарантирует ее. — *Прим. пер.*

38. «Я никогда не вел дневника — вернее, никогда не знал, нужно ли мне его вести. Иногда начинаю и потом очень скоро бросаю — однако впоследствии начинаю вновь» (Ролан Барт, «В раздумье», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 247).

Замечательно здесь то, что скрытое, поскольку оно известно каждому (всем на свете), кроме одной-единственной женщины, полностью переворачивает общий закон Секрета: скрытое, поскольку оно освобождено от светских законов касательно того, что можно говорить, а чего нельзя, — это больше особый модус сознания в отношении к Другому, чем просто скрытность³⁹.

То есть смерть матери делает возможной публикацию дневника, но делает ли она ее необходимой, если сам этот аспект скрытого исчезает? К тому же дневник Барта — и в этом заключается его существенное отличие от Жида — занимает место в другой системе, системе подвижной, свободной от тотализации энциклопедии, которую многие его книги и проекты стремятся оформить в качестве чего-то временного и частичного. Как правило, Барт индексирует свой дневник и переводит его в карточки, избавляясь от хронологической структуры и упорядочивая материал по образцу глоссария, что означает, что его больше нельзя издать в виде дневника.

Еще одна опасность связана одновременно с редактурой, которой можно подвергнуть текст, и с определенным измельчением его глубинных амбиций. Барт показывает это в интертекстуальной игре. Делая вид, что перечитывает собственный дневник, он цитирует раздражающие его фразы: «мне очень быстро надоедают предложения безглагольные («Бессонная ночь. Уже третья подряд, и т. д.») или небрежно бессубъектные («Встретил на площади С.-С. двух девушек»)). Собственно, эти предложения, как показывает рукопись, позаимствованы непосредственно из «Дневника» Кафки, и Барт просто превращает пражскую Вацлавскую площадь, о которой идет речь в оригинале, в площадь Сен-Сюльпис, которую он переходит каждый день⁴⁰. Еще более серьезная проблема заключается в том, что незначительную деталь не всегда можно спасти на письме. Дневник, возможно, имеет значение только тогда, когда у него нет ни цели, ни целесообразности: «Я могу спасти дневник при единственном условии — вести его до *смерти*, до крайнего переутомления, как Текст *почти что* невозможный». В этом смысле дневник — это определенная перспектива, горизонт которой Барт постоянно рассматривает, — горизонт конца книги и ее замещения отдельными взаимозаменяемыми страницами, причем сегодняшний сетевой гипертекст — один из вариантов этой идеи. Днев-

39. Éric Marty, *L'Écriture du jour*, op. cit., p. 218.

40. «В раздумье», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 246. «Délibération» in BNF, NAF 28630. Ср. Kafka, *Oeuvres complètes*, t. III: *Journaux (1919–1924)*, trad. de l'allemand par Marthe Robert, Gallimand, coll. «Pléiade», 1984, p. 88, p. 83.

ник, как чистилище Текста, значим тем, что продолжает существовать в форме, не поддающейся фиксации.

Литературные воспоминания Барта состоят, как он говорит в «Детских чтениях», из трех пространств, выполняющих различные функции: подросткового чтения, то есть недавнего прошлого, Пруста, Жида, Валери, которые побуждают писать; современников, с которыми он вступает в споры, то есть настоящего — Сартра, Камю, Брехта; наконец, классиков, то есть былого, с ними он свободно развивается всю свою жизнь⁴¹. Так же как Пруст и Валери, Жид был для Барта своего рода недавним прошлым, не ностальгическим, а вдохновляющим, в котором узнаешь себя и которому взамен обязан определенной признательностью. То, что он говорит в своем первом тексте о влиянии Жида на свой выбор и образцы, на которые он ориентируется, можно отнести и к этому особенному долгу: «Пристрастие к Жиду указывает не на влияние, а на тождество». Дневник, обнаруживающийся в начале и в конце его творчества, выражает в какой-то мере этот аккомпанемент, вписанный в обыденность существования, обыденность, от которой мы желаем его оторвать.

41. «Lectures de l'enfance», in *H. Histoire*, 5 juin 1980 [интервью от 31 января 1980 года] (*OC* V, p. 949).

Глава 5

Жизнь позади

В СЕ, ЧТО открылось в юности — писательские планы, политическая ангажированность, пробуждение чувств, — жизнь распорядилась закрыть для Барта раньше срока. Если для кого-то война — отправная точка, а для некоторых — момент решающего поворота, как рассказывает, например, Даниэль Кордые в книге «Кодовое имя Каракалла»¹, придавший существованию невероятное направление, то для Барта это время ухода в себя и изоляции. Начиная с этих лет и до самого конца отношения с внешним миром будут носить почти исключительно характер жалобы, вечного сожаления о потерянном времени и упущенных возможностях. Предвоенные годы еще отмечены потрясающими открытиями, особенно театральной игры, путешествиями, сформировавшими Барта как личность, но невозможность получить то образование, для которого, как ему казалось, он создан, омрачила его юность. Барт знал, что не вылечился и что улучшение его здоровья — только ремиссия. По сравнению с перспективами товарищей его собственное будущее кажется непоправимо ограниченным. То, что занятия филологией в Сорбонне не вызывают у него особого интереса, — вероятно, следствие постоянного, но обострившегося к этому времени ощущения деклассированности. Однако, как и всегда в дальнейшем, он находит другую сцену для поддержания сво-

1. Daniel Cordier, *Alias Caracalla*, Gallimard, 2009. «Вот так, день за днем, прошло три года этой особенной жизни, начавшейся для меня 17 июня 1940 года с неприятия речи Петена, а затем посадки на „Леопольд II“ в Байонне. Мне было 19 лет». Так Даниэль Кордые начинает свои воспоминания о годах войны, когда он был секретарем Жана Мулена и участником движения Сопротивления. Барт познакомился с Даниэлем Кордые в его галерее, где в 1964 году проходила большая выставка под названием «На прощание». Так началась их теплая дружба, к которой их подтолкнуло то, что они оба были родом с Юго-Запада, имели одну и ту же сексуальную ориентацию, а также восхищались творчеством Бернара Рекишо. Даниэль Кордые публично признается в своей гомосексуальности только в 2009 году, в момент публикации книги «Кодовое имя Каракалла».

его желания. Не переставая страдать от того, что он не может найти свое место, Барт находит какие-то другие места, в стороне или на краю, позволяющие ему быть тем, кем он хочет.

От античности к Греции

Первая из других сцен — сцена в буквальном смысле слова. Именно театр становится для Барта наибольшим источником удовольствия в 1936–1939 годах. Вместе со своим другом Жаком Вейлем он основал «Группу античного театра Сорбонны» по образцу «Группы средневекового театра», созданной Гюставом Коэном и прозванной «теофильцами» после представления «Чуда о Теофиле» Рютбёфа в мае 1933 года в зале Луи-Лиар. К двум выпускникам лицея Людовика Великого вскоре присоединились Жак Шайе, Жан Ритц и Никита Елисеев, а Морис Жакмон, режиссер теофильцев в 1933–1936 годах, вдохновленный Жаком Копо, стал режиссером-постановщиком их репертуара. Группа провозгласила своей целью исполнение пьес греческого и римского репертуара и их популяризацию у публики. Эта группа являла собой вдвойне экстериорное пространство: внешняя по отношению к университету, хотя и организованная внутри него и под его эгидой, и внешняя по отношению к профессиональному, институционализированному театру. Как и в случае музыки, Барт нашел здесь возможность продемонстрировать свое пристрастие к любительству, для которого театр тоже мог послужить оправданием. В «Письме о Группе античного театра», написанном в ноябре 1961 года и опубликованном в журнале *L'Arche* в 1962-м, Барт отстаивает модель «автаркии», принимающей на себя одновременно культурные и материальные обязанности. То, что не могло до конца оформиться в лицее в виде политического объединения вокруг журнала *La Règle organique*, находит здесь свое пространство и обретает контуры. Двадцать пять лет спустя слово, которое выводит его перо, когда он вспоминает опыт основания труппы, — это слово «счастье»: «В первые месяцы и в любом случае вплоть до постановки „Персов“ в мае 1936 года мы были счастливы; да, думаю, можно так сказать, потому что мы были едины: наше творчество было по-настоящему коллективным, по-настоящему анонимным; говоря неизвестным тогда еще философским языком, нас объединял один и тот же *праксис*»².

2. «Lettre au sujet du Groupe de théâtre antique», in *L'Arche*, 1962 (OC II, p. 25).

И он продолжает, связывая этот политический опыт с Народным фронтом, который стал отличительной чертой этого времени по сравнению с предыдущим и последующим: наконец появилась надежда и императив ангажирования перестал быть таким безотлагательным. «Студент мог сам поставить перед собой культурную задачу, придуманную им самим и касающуюся только его одного, не чувствуя, что он отвлекается от чего-то более важного или более насущного; все это производило действие страстное и счастливое».

Документов о первых годах «Группы» сохранилось немного: уставы, программки, письма, несколько подборок статей из газет и длинное письмо Жака Вейля 1937 года, подводящее итог первым двум годам ее существования³. В основном представление о духе ее участников, целях, которые они перед собой ставят, и роли каждого из них нам дают программки спектаклей. В рядах группы — как студенты, так и преподаватели. В программке к «Амфитриону», сыгранному в 1937 году, Гюстав Коэн, профессор литературы, возглавляющий «Группу средневекового театра», и Андре Плассар, профессор древнегреческого, перечисляют имена и мотивы тех, кто основал труппу в предшествующем году:

Наши юные и дорогие «античники» — дети теофильцев. Я никогда не забуду вечер фестиваля Рютбёфа в начале января 1936 года, когда Барт и Вейля пришли в наш кабинет в «Луи-Лиар», где толпились полуодетые небожители и черти, чтобы спросить меня, что я думаю о воскрешении античного театра, аналогичном возрождению средневекового театра, которое мы предприняли. Можете себе представить, с каким энтузиазмом я их встретил, обещав предоставить им всех наших технических специалистов и поделиться нашим опытом. Мы знаем, что их усилия увенчались успехом, и у нас до сих пор перед глазами прекрасное представление «Персов» во дворе Сорбонны 3 мая 1936 года.

Преподавателей, в свою очередь, всегда благодарят, и спектакли согласуются с программой занятий. Тем самым подчеркивается, что этот проект неотделим от филологической рефлексии, а для отношения к текстам характерны и стремление к точности, и исследовательский интерес. Члены «Группы» отстаивают буквализм, они заново переводят некоторые фрагменты текстов с целью приблизить их к своему пониманию античности: «Мы постарались перевести текст настолько буквально,

3. Жак Вейль, машинопись, частный архив. Сильви Патрон посвятила первым годам труппы статью: Sylvie Patron, «Le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne», *Les Cahiers de la Comédie-Française*, № 23, 1997, p. 48–53.

насколько это возможно», — пишут они по поводу «Персов». И в программке к «Амфитриону» сказано, что «как и для „Персов“, мы сами провели исследовательскую работу». «За основу мы взяли статьи из энциклопедий Даранбера и Сальо и Паули — Виссова». «Большая часть содержащихся в тексте сведений о костюмах, постановке, все значимые замечания, высказанные во время встречи [обсуждения пьесы], были собраны в одно досье, оказавшееся впоследствии очень полезным»⁴. Под элементы адаптации всегда подводится археологическая база, и, как отмечает Сильви Патрон в своей статье, заметна самая настоящая одержимость реконструкцией, как будто возобновление чего-то должно всегда сопровождаться открытием заново и восстановлением.

Но это возобновление также обращено в будущее. Чувствуется стремление к актуализации, соответствующее духу времени (Жироду, Кокто). Речь идет о том, чтобы приблизиться к истории и персонажам через чувственность, при этом подчеркнув политическую мысль, заложенную в пьесе. «Группа античного театра» обращается к публике, представляя в своем репертуаре характеры одновременно вечные и современные: «Пусть наши старания достигнут своей цели и позволят студентам и преподавателям, профанам и посвященным, художникам и гуманистам оценить более непосредственным образом вечную красоту античного театра». С помощью «Персов», впервые поставленных в 1936 году, но постоянно возобновляемых в последующие годы, и «Антигоны» в 1939 году труппа напрямую нацеливается на актуальные политические события. В «Персах» осуждается гордыня победителей, Зевс напоминает, что они будут разбиты. В «Антигоне» урок еще более ясный, так она и была воспринята в рецензиях того времени: «Именно она провозглашает перед лицом тирана суверенность законов, которыми божество осватило сознание человека, и это именно она бросила великолепный клич: „Я рождена, чтобы разделить не ненависть, а любовь!“» В преддверии войны этот возглас тронул зрителей. Постановка должна быть пронизана отголосками настоящего. Такова цена верности тексту: не воссоздать хореографические фигуры, представленные на греческих вазах, а найти простые решения, способные сегодня передать «религиозный и патриотический» посыл. «Жак Шайе вернул хору облачение и поддержку мелодии, соответствующей всем канонам греческой музыки», однако «пение ветра, отголосок труб или плач

4. Жак Вей, указ. соч.

моря» передавались при помощи современного электроакустического инструмента «волны Мартено»⁵. Первое представление 3 мая 1936 года имело грандиозный успех. В следующие дни «Группа» получила от «Аргуса» более двухсот вырезок из газет. После представления в Провансе 5 июля и двух других в университете Анналов труппа отправилась на гастроли по Франции и Бельгии. Жорж Дюамель пишет: «Я смотрел постановку учеников г-на Мазона „Персы“ в университете Анналов. Вышел потрясенный до глубины души»⁶.

В «Персах» Барт играет роль Дария⁷. Неизвестно, причина это или следствие (да и не столь важно), но этот персонаж позволяет ему представить концепцию игры, которая будет разрабатываться в его последующих размышлениях. Дарий — отец. Дарий мертв. Дарий — это мертвый отец, восставший из царства теней, чтобы проклясть своего сына Ксеркса, потерпевшего поражение от греков. В двух длинных монологах он обращает к публике свои стенания, проклятия, брань. Сам факт того, что Барт играет роль отца, восставшего из мертвых, — уже способ переосмысления его биографии. Но и это не главное. Эта роль позволяет почувствовать некое безмолвие тела. У Дария, по сути, нет отношений с другими персонажами. Мертвый, изъясняющийся в режиме прозопопеи, он увеличивает дистанцию. Он задействует то, что всегда было двигателем античного театра: речь, которая не предполагает ответа, как пишет Бланшо, «слово, идущее свыше, без ответа»⁸. Будучи мертвым, Дарий представляет одновременно и тело, и отсутствие тела. Поэтому эту роль необходимо декламировать, а не играть. Исполнение роли Дария — для Барта опыт, в который вписан зазор между речью и присутствием, между речью и телом. Помимо того что этот опыт позволяет понять увлечение Барта брехтовским остранением в послевоенные годы, он определяет отношение к игре актера, предпочитающее декламацию отождествлению, которое как можно дальше отходит от психологии. С ранних лет он, по его собственным словам, предпочитает Дюллена всем остальным актерам, потому что тот не перевоплощался в свои роли, «они сами подхватывали его дыханье, он же всегда был одинаковым, что бы ни играл». То же самое качество он находит в Питоеве и Жуве.

5. Там же.

6. Цит. по: Там же.

7. Что касается остальных ролей: Мари Динеш играет царицу, Пьер Анри — гонца, Анри Граль — Ксеркса.

8. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1963, p. 529.

Переодеванию, метаморфозе, становлению другим, которые характеризуют определенный тип игры, нацеленной на правдоподобие в репрезентации, Барт предпочитает декламацию возвышенной речи, действующей именно как речь, позволяющей увидеть нечто новое, неизвестное. «Они [Питоев и Жуве] говорили языком необычным и возвышенным... основное в котором — не эмоция или правдоподобие, но какая-то страстная ясность»⁹. В вышедшей за три года до этого «свидетельства о театре»¹⁰ книге «О Расине» Барт, возвращаясь к своему опыту античного театра, приписывает те же достоинства Алену Кюни в постановках Жана Вилара. Понимая, что надо представить скорее общую картину, чем детали или позы, Кюни транслирует «диспропорцию между означаемым и означающим», подводит к главному намерению, изымая психологию, остающуюся на обочине. Трагические роли соотносят персонажей с богами. Тезей Расина и Дарий Эсхила — существа хтонические, познавшие смерть: «Чтобы играть трагедийно, нужно лишь — и этого вполне достаточно — играть так, как если бы боги существовали, как если бы их видели, как если бы они говорили. Но какая же дистанция возникает тогда между самим собой и произносимыми словами!»¹¹

Зазор, созданный таким образом при декламации, ведет к отчуждению тела, устранению выразительности. Фотография с представления «Персов», воспроизведенная в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», на которой изображен Дарий в торжественном белом одеянии, худощавый, в особом головном уборе, на верхней площадке лестницы парадного двора Сорбонны, сопровождается подписью, поясняющей чувство отстраненности:

У Дария, которого я играл, все время замирая от страха, были две длинные тирады, где того и гляди можно было запутаться: меня одолевал соблазн *подумать о чем-то другом*. Сквозь маленькие прорезы в маске ничего не было видно — разве что очень далеко и высоко; пока я произносил пророчества покойного царя, мой взгляд цеплялся за неподвижно-свободные предметы — окно, консоль, клочок неба; им-то, по крайней мере, не было страшно. Я злился на себя за то, что попался в эту неудобную западню, — а тем временем мой голос продолжал монотонно бубнить, протиясь той *выразительности*, которую ему следовало придавать¹².

9. Ролан Барт, «Я всегда очень любил театр», *Работы о театре*, Ад Маргинем Пресс, 2014, с. 9.

10. В русском переводе «Я всегда очень любил театр». См. выше. — *Прим. ред.*

11. «Произносить Расина», *Работы о театре*, с. 166.

12. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 41.

Помимо исторической дистанции, которая добавляется здесь к иронической дистанции, видно, насколько театр для Барта всегда связывается с *зазором*. Страх заставляет искать пути ускользания, как бы отделяться от своего места и тела. Страх отделяет голос от того, кто издает звуки. То, что изначально было только трудным испытанием, вызывавшим тревогу и смущение, станет в дальнейшем качеством театра, частью его способности к откровению. В жизни это выражается в дистанции, заметной для окружающих, между неловкостью наружной оболочки тела, которая с возрастом только усиливается, и непринужденностью голоса, создающего связь, обволакивающего прямо на месте, голоса, собственная сила которого не пугает. В письме этот страх проявляется в явном пристрастии к разделению, поперечным или косым чертам, всевозможным разрывам, из которых образуется мысль. Писательство кажется фантазматическим преодолением этого зачастую болезненного разделения. Писательство, по-видимому, давало Барту возможность объединить тело и голос и дать почувствовать в речи присутствие. Поиски, которые он вел в этой области в течение всей интеллектуальной жизни, указывают на постепенное преодоление этого разделения. Постепенно утверждаемое Бартом убеждение, что, по сути, он только пишет, выдвигание на первый план нейтрального, отход от структур — все то, что мы увидим в дальнейшем, до некоторой степени сглаживает этот зазор, этот интимный разрыв.

Два сложных, отдельных друг от друга тела: телесная оболочка и социальное тело — или, скорее, тело как оно вписано в социум. С ними нужно договариваться. Еще один способ это сделать — при помощи музыки, особенно ее вокального аспекта, который Барт исследует чуть позднее в тот же период. Когда он заканчивал свое обучение в Сорбонне, они с другом Мишелем Делакура решили постучаться к певцу, которого он обожает, Шарлю Панзерá. Поскольку они не знали ни одного другого преподавателя и страстно любили его голос, с бесстрашием молодости они обратились к нему, а тот, в свою очередь, проявил великодушие, согласившись давать им бесплатные уроки. Таким образом, вплоть до отъезда в санаторий в 1942 году Барт тренирует свой голос на мелодиях начала века, сохраняя по возможности интонации французского языка, которые совсем скоро исчезнут. Текст 1977 года отдает дань уважения великодушному учителю. И любопытно читать, как, говоря о его голосе и манере речи, Барт находит качества, схожие с теми, что он приписывает Дюллену или Кюни, — декламацию, освобожденную от нарочитых эффектов смысла. Он различает с этой целью: произнесение, подчеркивающее непрерывность, легато,

линию, — и артикуляцию, придающую одну ту же звуковую интенсивность каждой согласной в соответствии с логикой «совершенно идеологической» выразительности:

В искусстве артикуляции язык, неверно понятый как театр, постановка смысла, немного китчевая, вторгается в музыку и нарушает ее неподходящим, несвоевременным образом: язык вылезает вперед, он лезет, путается у музыки под ногами; в искусстве произнесения, наоборот (как у Панзерá), именно музыка входит в язык и открывает в нем музыкальность, «влюбленность»¹³.

Примечательна преемственность в обличении мелкобуржуазной эстетики «Комеди Франсез», отпугивающей от театра, и определенного вида певческого искусства. В этой оценке голоса и языка — голоса для языка, а не для смысла — можно отметить не только желание всегда поддерживать дистанцию между говорением и сказанным, между имплицитным и эксплицитным, но и сложную стратегию маскировки буржуазной культуры. Любовь к французской вокальной музыке, к Дюпарку, Форе или Дебюсси неоспоримо указывает на близость к этой культуре, которую Барт в то же самое время всегда стремится отдалить от себя, подорвать. Вместо того чтобы радикально отмежеваться от этой культуры, он часто использует целый ряд дискурсивных стратагем, чтобы показать, что она сама несет в себе подрывающие ее элементы. Это также заставляет его выделять обычаи, манеры, способные давать наслаждение без приверженности, представляющее собой способ присваивать, но не соглашаться. Кроме того, это может быть способом интериоризировать деклассированность, представить ее как сознательный выбор и ценность. В этом проявляется определяющая нашего героя двусмысленность: демонстрируя определенный конформизм в своих вкусах, желаниях и выборе, он в то же время отстраняется от них благодаря точности своей критики и идей.

Страсть к театру, выражающаяся в этот период в разных формах, сохранится и в дальнейшем. Прежде всего — в зале,

13. *La musique, la voix, la langue* («Музыка, голос, язык»), впервые опубликовано под названием: «*La musica, la voce, il linguaggio*», in *Nuova rivista musicale italiana*, 1978 [1977] (OC V, p. 527). См. также «Буржуазный вокал» в «Мифологиях», где Жерар Сузэ воплощает в себе чрезмерную выразительность, которой противопоставляется отказ от интенции. Буржуазное искусство характеризуется там как такое искусство, которое «подчеркивает интенцию», «подчеркивая слова неправоммерно рельефной фонетикой» из страха, что иначе эта интенция не будет в должной мере понята. Там тоже указывается на сходство с театром: «Ту же преувеличенность интенций можно встретить и в искусстве наших традиционных актеров, которые, как известно, воспитаны буржуазией и для буржуазии» (*Мифологии*, Академический проект, 2008, с. 241).

среди зрителей, и в критике. Хотя на практике жизнь Барта постепенно смещается со сцены в зал, а из зала — к выходу (в 1965 году он признает, что очень любил театр, но почти перестал в него ходить¹⁴), все его творчество от начала и до конца характеризуется вниманием ко всякого рода демонстративности, к знакам, выставленным напоказ, к перемещениям в пространстве. «Действительно, в любом его тексте говорится о каком-нибудь театре, а спектакль образует универсальную категорию, через посредство которой рассматривается мир»¹⁵. Однако веризм, стремление к выразительности неизменно осуждаются. Театральный костюм, как и декламация, не должен нести никаких иных ценностей, кроме театрального акта как такового, сведенного к основным жестам и главным функциям¹⁶: показывать, цитировать, повторить — вот девиз театральности, и эти качества могут практиковаться в самых разных местах. Театральность становится в некоторой степени главной фигурой дистанцирования знаков. «Мифологии» открываются текстами, посвященными театру или различным формам театральности: кетчу, где Барт обнаруживает эмфазу, «которой отличался античный театр», фотографиям студии Аркур, превращающим актеров в бесполезных богов, пеплуму и его нечистым знакам, смешивающим означающее и означаемое... Дискурс мифа сам по себе театрален, и сцена мифа, как и классический театр, ничего не объясняет. «Я везде вижу театр, — признается Барт Бернару-Анри Леви, — в письме, в изображении и т.д.»¹⁷ Чем ощутимее театральность мира, тем меньше нужда в театре как таковом. Однако это сильное юношеское увлечение прокладывает устойчивые пути мысли. Так, маленькая антология, составленная в 2009 году Персидой Аслани из всех «вопросов» Барта, то есть включающая в себя все вопросительные предложения из его «Собрания сочинений», начинается с трагедии («Так что же происходило в те эпохи, в тех странах, что трагедия для них стала возможна и даже легка?») и завершается созерцанием спектакля мира в «Париж-

14. Ролан Барт, «Я всегда очень любил театр».

15. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 190.

16. Выражения, описывающие «изъяны театрального костюма», аналогичны тем, в которых осуждается артикуляция певцов или выразительность актеров из «Комеди Франсез». «Костюм всегда должен хранить ценность чистой функциональности, он не должен ни подавлять, ни раздувать пьесу, он не должен заменять независимые ценности значимостью самого театрального акта. Поэтому, когда костюм становится самоцелью, он заслуживает осуждения» («Болезни театрального костюма», *Работы о театре*, с. 70).

17. *OC V*, p. 381.

ских вечерах»: «Но чем мне занять себя, когда я выхожу? [...] Каким будет для меня спектакль мира?»¹⁸ Первое слово — оно же и последнее, что подтверждается никуда не включенным фрагментом из «Лексики автора» под названием «Первое слово»:

Он взял в качестве эпитафии к своей магистерской диссертации (об эвокациях и номинациях в греческой трагедии) слова Клоделя о японском театре Но: «Это не актер говорит, это слово действует». Все последующее (идея эффективности языка) содержалось в этих словах, как если бы это был первый набросок программы, как если бы существовала определенная генетика интеллекта: ужасающая фиксированность сюжета, намеченного с самого начала в его первом слове (пусть даже принадлежащим другому), за которым он следует и для которого возможны только вариации — но не мутация¹⁹.

Барт замечает, что его этос вариаций происходит из дистанцирования от самого себя, при котором слово освобождается и создает собственный театр, определяя и жизнь, и письмо. Сцена как место мира, мир как сцена: с начала и до конца театр — метафора бытия в мире, который все больше затягивает в себя, не делая при этом своим.

От Средиземноморья к Атлантике

1936–1940 годы отмечены нестабильностью и чувством некоторой внутренней опустошенности. Ролан Барт часто впадает в уныние. Его диплом не продвигается так, как бы ему хотелось. В июне 1936 года он провалил экзамен по древнегреческому, хотя усердно занимался Эсхилом: «На устном экзамене по греческому мне попался сон Атоссы, я не мог объяснить ни единого слова». В то время как многие его друзья прошли по конкурсу в Высшую нормальную школу на улице Ульм, ему казалось, что он обречен на прозябание, хоть и не по своей вине, а по вине обстоятельств. Среди ключевых эпизодов его жизни, которые он вспоминал, когда писал *Vita Nova*, есть такой: «Мои слезы, когда Ф[илипп] Р[ебероль] поступил в Нормальную шко-

18. Persida Asllani, *Roland Barthes: questions*, Manucius, coll. «Le Marteau sans maître», 2009, p. 19 et p. 181. Первый вопрос взят из текста: «Culture et tragédie», publié dans *Les Cahiers de l'étudiant* en 1941 (OC 1, p. 29). Там это вопрос о великих трагических эпохах: V век в Афинах, елизаветинская эпоха, XVII век во Франции.

19. *Le Lexique de l'auteur*, p. 289. Фрагмент датирован 7 июля [1974].

лу»²⁰. Грустно видеть, что их пути разошлись; обидно, что приходится оплакивать образ будущего, который он себе нарисовал.

Каникулы в Беарне не принесли утешения: по словам Барта, он задыхался там вдали от тех, кого любит. Тем не менее он решил все-таки получить диплом лицензиата, продолжая при этом давать частные уроки, например, Сержу Мэнге, которому помогал даже во время каникул, поехав к нему в Нормандию на некоторый срок летом 1936 года. Осенью деда по материнской линии госпитализировали в Валь-де-Грас, где он находился какое-то время под наблюдением врачей, а затем вернулся в Л'Иль-Адам, где умер 10 ноября в возрасте восьмидесяти лет. Его похоронили со всеми почестями на кладбище Монпарнас. Шумиха вокруг его смерти, на которую отозвались многие газеты того времени, не оставила Барта равнодушным. Он пока еще не стыдится своего предка и частично сохраняет то восхищение им, которое испытывал, когда был ребенком.

1937–1938 годы отмечены двумя значительными путешествиями. С июня по август 1937 года с группой студентов Барт ездил в Венгрию, в университет Дебрецен в центре Пусты, недалеко от румынской границы. До того как он был полностью разрушен во время Второй мировой войны, это был процветающий туристический город благодаря рекреационным сооружениям, устроенным в парке в центре города. В городе по большей части протестантском (включая университет, где Барт дал несколько уроков французского), царила атмосфера непринужденности и свободы, оставившая свой отпечаток на молодом человеке. На следующий год он совершил путешествие в Грецию, о котором так долго мечтал. С «Группой античного театра» он ехал из Афин в Микены через острова Санторини, Делос, Эгину. Он путешествовал по следам Филиппа Ребероля, за которым мысленно следовал, когда его сослали в Пиренеи: «Все время в Греции я думал о тебе. Ты здесь путешествовал. Побывал на этой крошечной скале, Делосе. Меня часто очень трогает то, что я и на самом деле совершаю это путешествие, в котором мысленно следовал за тобой с таким увлечением, когда был в Бедусе»²¹. Барт открывает для себя искусство путешествия как необязательное искусство, идущее по касательной²², по краям. Любуясь центральными и заслуженно прослав-

20. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 1 августа 1979 года.

21. Письмо Филиппу Реберолю, 19 августа 1937 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

22. *En Grèce*: «В Делосе мы подумали, что приближаемся к отдаленной скале, а это оказался сам остров» (*Existences*, juillet 1944; OC I, p. 68).

ленными достопримечательностями — памятниками, музеями, статуями, — Барт тем не менее держится от них на расстоянии или в отдалении. Напротив, необязательное искусство путешествия предполагает любовь к посещению заброшенных мест, неизвестных скал. Оно характеризуется двумя чертами: ускользанием из группы, что позволяет посетить кварталы, расположенные вдали от центра и туристических мест, и практикой заметок, которая начинается им в этом путешествии и сохраняется в дальнейшем. Материал этих заметок позднее служит для написания фрагментарных, свободно блуждающих текстов, которые не столько рассказывают о путешествии, сколько передают чувственные впечатления. Текст «В Греции», опубликованный в *Existences* (журнале санатория Сент-Илер-де-Туве) в июле 1944 года, был первым свидетельством того, что выступает как совместное искусство путешествия и заметок, основанное на малом и маргинальном: искусство писать, шагая по краю или водоразделу. Барт также рассказывает о том, что дало ему Средиземноморье: конечно же, о том, что поразило его, когда он читал Ницше, — это интенсивность света, красота статуй, мысли, которые навевают созерцание руин, соединение солнца, воды и земли, но в еще большей степени — все маленькое, мрачное, вытесненное: «простые скалы», «ужасающая грязь», «узкий пляж», «утлое суденышко», «крошечная чашка», из которой пьют кофе, низменные части животных — *ascroðlia*, требуха, мозги, печень, зародыши, железы и вымя — облагороженные, однако, пристрастием, которое к ним питали древние. «Памятники Афин часто действительно так красивы, как о них говорят. Есть дурной квартал, который мне очень понравился; он расположен у подножия Акрополя: всего лишь базарные улочки, короткие и узкие, но полные жизни; я там часто бродил»²³. В этом соположении двух высказываний, как в противоречивой близости двух кварталов, есть все: восхищение и красота, вызывающие своего рода безразличие, с одной стороны; удовольствие и беспорядок, позволяющие стать причастным, — с другой. Отсюда далеко до пантеона путешествия, обещанного в «Синем гиде», где преобладают живописные виды и где «жизнь той или иной страны оттесняется на задний план ее памятниками»²⁴. Нега статуй — ничто по сравнению с нежностью, с какой вас бреет незаметнейший молодой цирюльник, используя «разнообразные кремы, сомнительные, но лежащиеся с такой легкостью, что этот чумазый волшебник прогоняет

23. *Existences*, juillet 1944; OC I, p. 69.

24. «Синий гид», *Мифологии*, с. 190.

страх и отвращение»²⁵. Только в такой обстановке и возможны приключения. Именно здесь, более чем на сияющих побережьях или там, где руины смешиваются с камнями, Барт видит, как движутся тела, позволяет какому-то из них себя увлечь или ловит встречный взгляд. Уже здесь он подступает к местам и людям, которые их населяют, через всю палитру качеств, рисующих то, что Жан-Пьер Ришар так метко назвал «истинным пейзажем чувств» Барта²⁶. Среди этих *qualia* было масло, которое потом будет упоминаться в связи с *tempura* в «Империи знаков»²⁷, а еще позднее в связи с живописью Рекишо («масло — это та субстанция, которая увеличивает пищу, не кромсая ее на куски, и дает ей загустеть, не делая при этом жесткой»²⁸), и, наконец, в связи с майонезом во фрагменте, не включенном в книгу «Ролан Барт о Ролане Барте»²⁹. Масло соединяет в себе противоположные качества захватывающей все вокруг липкости (пагубное) и елейного покрова (благотворное), побеждающие здесь благодаря «глазированию», которое будет отмечаться и осмысляться в связи с «орнаментальной кулинарией» журнала *Elle*³⁰. «Поскольку вся грязь сама по себе не исчезнет, ее покрывают глазурью; здесь ничего не жалеют: скорее сэкономят на воде, чем на штукатурке: помада, крем для обуви, косметика в изобилии, заменяя мыло, как масло у древних греков». В обязательном искусстве путешествия и заметок накладываются друг на друга пересекаемые ландшафты и территории, из которых желание и ассоциации составляют свои образы.

Вернувшись из Греции, Барт провел около недели возле Сен-Жерве у своего друга Мишеля Бауэра в отдаленной деревне, где он наслаждался некоторым одиночеством. В это время он переживал мистические кризисы, побуждавшие его к уединению, в чем уже тогда проявилась его любовь к маленьким сообществам, которая будет разрабатываться в семинаре «Как жить вместе». Когда тем летом они с теофильцами посетили бенедиктинское аббатство в окрестностях Брюгге в Бельгии, Барта тронули не столько духовность, сколько стабильность, царившая в этом месте, эффективность организации и правил. Этот фантазм снова возникает на вводной лекции 12 января 1977 года, где он называет его первичным: не Жизнь-

25. En Grèce, OC I, p. 68.

26. Jean-Pierre Richard, *Roland Barthes, dernier paysage*, Lagrasse, Verdier, 2006, quatrième de couverture.

27. OC III, p. 570.

28. «Réquichot et son corps» [1973], OC IV, p. 385.

29. «“Prendre” et “tourner”», in *Le Lexique de l'auteur*, p. 286.

30. «Орнаментальная кулинария», *Мифологии*, с. 234.

вдвоем и не Жизнь-вместе в коллективе, а «что-то вроде регулярно прерываемого одиночества: парадокс, противоречие, апория обобществления дистанций»³¹. В ходе чтения «Лета в Греции» Жака Лакарьера, говорит он, этот фантазм обрел то слово, благодаря которому заработал, — это слово «идиоритмия»³², использующееся в отношении монахов, одновременно изолированных и связанных в рамках определенной структуры на горе Афон. Регулярно, еще до того, как он оказался в санатории, у Барта возникает чувство, что он существует в таких мелких автаркических группах, частично даже монашеского толка: «Регулирование повседневной жизни, совершенно прекрасное», как пишет он Филиппу Ребероллю 1 марта 1939 года, есть знак идеальной и плодотворной стабильности, о которой Барт мечтал всю жизнь.

Усиление европейского кризиса не способствует стабильности. Личные документы 1939 года свидетельствуют о живейшей озабоченности происходящим во внешнем мире, где «я» — больше не единственный центр.

Со всеми этими историями нынешней Европы боишься уже не только за свою жизнь и покой — свой покой, но особенно боишься страданий и мук совести. Это ужасная боль, которую чувствует душа, все эти пощечины справедливости. Я не могу тебе передать, как мне противно и как я нравственно страдаю, я внутренне оплакиваю все страдания мира, все те ужасные преступления, которые государства совершают из просто-таки кощунственной гордыни. Мы живем во времена апокалипсиса и мученичества. Каждый день человеческая совесть в нас унижается, и мы чувствуем, что окружены проказой постоянного бесчестья, и нам грозит море преступлений, хамства, актов канибализма, защищенных, покрываемых, поддерживаемых законами, прессой и так далее. Это совершенно омерзительно, и каждый день я по несколько раз испытываю приступы страшной тоски, человеческого стыда, от которых избавляюсь только благодаря инстинкту самосохранения, чтобы как-то прожить остаток дня³³.

31. Ролан Барт, *Как жить вместе*, Ад Маргинем Пресс, 2016, с. 46.

32. Подробнее об этом понятии см.: Ролан Барт, *Как жить вместе*, Ад Маргинем Пресс, 2016, с. 31–33, 49–55. Об авторской особенности его написания см.: «[Устное пояснение Барта: „Я задумывался о том, почему слово „идиоритмия“ пишется с двумя „р“, и предположил — вообще-то понимая, что это не так, — будто удвоение „р“ происходит в результате ассимиляции „с“ в слове „idios“. Однако мне справедливо заметили, что это самое „с“, превращенное в двойную „р“, на самом деле возникает из-за придыхательного „ро“ в начале слова rhythmos.] Лакарьер пишет это слово с одним „р“» (Там же, с. 74).

33. Письмо Филиппу Ребероллю, страстная пятница [апрель] 1939 года. Фонд Филиппа Ребероля, ИМЕС.

В этих мотивах, позаимствованных у Гюго (Барт читает «Легенду веков») или унаследованных от более близких к его времени Томаса Манна или Освальда Шпенглера, выражается почти метафизическая тревога за будущее. Взгляд, обращенный на мир, не столько напрямую политичен — хотя разоблачается национализм, — сколько похож на лебединую песню веры в гуманизм. «Человеческий стыд», который позднее слышится у Делёза в выражении «стыд быть человеком», несколько раз повторенном в «Азбуке»³⁴ в «Ж как животное» или «Л как литература», свидетельствует о глубоком сопротивлении гнету со стороны государств, об осознании своей принадлежности к миру, который вот-вот будет разрушен. Язык все еще может нести эмоциональное измерение дискурса об универсальном, который жестокостью грядущих разрушений будет стерт навсегда. Начало войны открывает Барту реальность, до тех пор удерживаемую на расстоянии:

У меня, который не обращался мыслью к проблемам мира, который ничего в этом не понимал, мало-помалу открываются глаза, и мне кажется, что я четко вижу, как все происходит и даже как будет происходить. И мое бессилие, мое молчание, молчание других заставляют меня жестоко страдать. Порой мне кажется, что жестокая правда сдает меня, и я растерянно останавливаюсь на краю пропасти³⁵.

Из Атлантики назад

В то время как большинство друзей Барта были мобилизованы, его самого освободил Совет по реформе, куда он был вызван в сентябре 1939 года: для легочных больных альтернативной службы нет, по крайней мере пока. Запланированная поездка в Англию, где он занял бы должность преподавателя французского языка, отложена. Что касается продолжения обучения, перед Бартом встает выбор: закончить диплом, получив разрешение на преподавание, или продолжить и получить диплом исследователя, ориентированный больше на научные изыскания. Но ему надо работать, чтобы взять на себя часть материальных расходов, обременяющих семью. В ноябре ему предложили работу учителя в третьем классе в лицее в Биаррице, куда теперь ходит его брат: там Барт преподает французский, гре-

34. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretiens avec Claire Parnet, réal. Pierre-André Boutang, «A comme animal», «L comme littérature», DVD, éd. Montparnasse, 2004.

35. Письмо Филиппу Ребероллю, 7 марта 1940 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

ческий и латынь. Семья занимает небольшую квартиру на улице Кардинала Лавижри, в доме под названием «Сирены», мать нашла работу в больнице. Начинать преподавать нелегко, Барт осознает ответственность, которую накладывает профессия. Он чувствует, что пользуется определенным авторитетом у учеников, но беспокоится о том, какое впечатление произведет. «Это ужасная профессия, — пишет он Филиппу 29 ноября 1939 года, — в которой для каждого акта необходимо мгновенно делать внутренний выбор, и этот выбор может иметь ужасные обстоятельства [*sic*]. Это власть, которая дана, можно обжечься, но выпускать ее из рук нельзя»³⁶. Через два месяца его работу проверили: выяснилось, что он совершил ужасную ошибку с греческим глаголом *hekein* — «пришедший», но аттестовали его хорошо, как о том свидетельствует рапорт инспектора Керу:

Р. Барт, исполняющий обязанности учителя, только начал свою преподавательскую деятельность. Ему, конечно, пока еще недостает качеств, которые может дать только практика в профессии: гибкости в проведении опросов, искусства различать то, что должно быть сказано, а чем можно пренебречь, наконец, непринужденности и уверенности, вносящих в занятия воодушевление и оживленность. Но объяснение, которое он привел в моем присутствии, было подготовлено с огромным тщанием; оно было простое, ясное, точное, сопровождалось множеством детальных и очень полезных замечаний. [...] Я полагаю, что неизбежный период проб и ошибок вскоре для него закончится. Со своего приезда он произвел хорошее впечатление в лицее Биаррица; его очень любят ученики, посещающие его занятия с удовольствием, и я даю крайне благоприятную рекомендацию на продление его полномочий³⁷.

В целом, как Барт признается, ему нравится преподавать, и ему даже удастся поговорить с учениками о своем последнем литературном увлечении — Шарле Пегги. Биарриц с его архитектурой Прекрасной эпохи и ар-деко, роскошными садами и светлыми, относительно безлюдными пляжами дает Барту минуты отдохновения. Он совершает длинные прогулки по пляжу, к маяку (*Itsas argi* по-баскски, что означает «свет моря») на самой оконечности мыса Сен-Мартен. «Вчера я возвращался домой из кино»³⁸;

36. Письмо Филиппу Реберолу, 27 ноября 1939 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES. Он пишет «обстоятельства» вместо «последствия», что в данной ситуации может служить весьма показательной обмолвкой.

37. Рапорт Керу от 11 декабря 1939 года. VNF, NAF 28360, «Documents administratifs».

38. Похожее выражение — «Выйдя из кино» — послужило названием статьи, опубликованной в *Communications* в 1975 году, где Барт упоминает сверхвосприимчивость того, кто был в полузагипнотизированном состоянии в темном зале перед экраном.

ночь была странной, совсем неподвижной, почти матовой, теплый воздух местами застоялся. Я подошел прямо к краю террасы очень высоко над морем, поскольку прямо напротив висел невероятный полумесяц желтого золота, тонкий, изогнутый, заостренный, настоящий серп, а внизу, подо мной, внушая чувство почти космического ужаса, угадывалось огромное неподвижное движение моря в скалистых глубинах»³⁹. Биарриц, по сути, небольшой порт, который защищают утесы и вокруг которого бушуют шторма. В то время как Байонна с XVIII века расширяла коммерческую деятельность, Биарриц остался маленьким рыбацким портом. Белый маяк на высоком мысу Биаррица, строившийся в рамках большой программы по регулированию судоходства во Франции в 1820–1830 годах и заверченный в феврале 1834 года, с городом соединялся бульваром, позволявшим прогуливающимся подниматься на балкон и наблюдать бесконечное движение океана; с одной стороны — баскские горы, с другой — горизонт, который едва прерывает волнорез Ла-Барр Байонны. Можно себе представить, какой отклик в душе молодого человека, у которого только что раскрылись глаза на мировые проблемы, вызвал в ту неподвижную ночь шум океана, сравнимый с грохотом войны, на которой сражались некоторые его друзья. Через несколько недель маяк потухнет, и немецкая армия возьмет побережье под свой контроль. Биарриц и Баскские земли окажутся в оккупированной зоне. Резкое осознание серьезности событий приходит к Барту в первые же дни оккупации. Военный врач, живущий на третьем этаже «Сирен», в квартире под ними, пытается покончить с собой в день вступления немцев в город. Барт выхватил у него револьвер из рук, вернувшись из лица. А Родригес, журналист-еврей, живший на первом этаже, через несколько дней бросился со скалы. Война сразу же предстает перед Бартом как трагедия. Филипп Ребероль попал в плен. Для этого поколения будущее полностью изменилось.

После капитуляции в июне 1940 года Барт с матерью и братом вернулись в оккупированный Париж. Возвращение означает, что он снова может видеться с Мишелем Делакура, отношения с которым, отчасти дружеские, отчасти любовные, возобновляются, спокойные и счастливые. Ребероль, бежав из плена, поселился в Лионе, в «Свободной зоне», и готовился к агрегационному экзамену по истории. Барт тоже мечтает продолжить обучение, но знает, что ему нужно зарабатывать на жизнь.

39. Письмо Филиппу Реберолу, 7 марта 1940 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

Материальное положение тяжелое. Из-за холода трудно работать. У меня все еще нет работы, и это полное безденежье. Сегодня мне рассказали о вакансии на должность временного внештатного редактора в *Beaux-Arts*; схожу узнаю. Но это ставит ужасную проблему выбора между тем, чтобы нормально учиться и зарабатывать себе на жизнь. Передо мной постоянно встают эти дилеммы, и как никогда я во всех отношениях погружен в безвыходные конфликты, которые отравляют мне и без того безотрадную и такую враждебную жизнь⁴⁰.

Он все-таки заявляет тему научной диссертации об обрядах перехода в греческой трагедии (Софокл, Эсхил, Еврипид) под руководством Поля Мазона, устроившись одновременно на пост репетитора и преподавателя-почасовика в лицеях Вольтер (проспект Республики) и Карно (бульвар Мальзерб). Многочисленные долгие поездки по городу мешают заниматься всем одновременно. Тем более что на него обрушивается сразу несколько событий: Мишель Делакура, который тоже болен туберкулезом, госпитализирован; бабушка по отцу, Берта Барт, умирает в мае 1941 года, в тот самый день, когда проходит экзамен по филологии, из-за чего он вынужден вернуться в Байонну и пропустить первую сессию. Там он проводит все лето, чтобы составить компанию скорбящей тете, с которой он все так же играет на фортепиано, готовясь к сдаче экзаменов на получение диплома и сертификатов в октябре⁴¹. В ноябре произошел рецидив туберкулеза. Барту наложили пневмоторакс (другое название — коллапсотерапия), как было принято при лечении туберкулезных больных вплоть до 1950-х годов (даже после появления антибиотиков в 1946 году): специально расслабляли легкое, чтобы зарубцевалась плевра, поврежденная дыхательными движениями и образованием туберкулезных каверн, хотя эта процедура давала много осложнений на дыхание, которые могли привести даже к потере легкого. В 1935 году была опубликована книга Франсуа Абгралля, умершего в двадцать три года от туберкулеза, «Мне тоже было двадцать лет!»⁴² Там он подробно описывает этот болезненный и неприятный метод лечения, состоящий в том, чтобы «расслабить легкое», впуская воздух или вводя

40. Письмо Филиппу Ребероллю, октябрь 1940 года. Фонд Филиппа Реберолля, IMES.

41. Воспоминания о дипломе высшей школы, «Évocation et incantation dans la tragédie grecque» (1941), находятся в фондах рукописей Ролана Барта: BNF, 1-er dépôt de 1997–1998.

42. François (Fanch) Abgrall, *Et moi aussi, j'ai eu vingt ans!*, préface de Roland Dorgelès, Carhaix, éd. Armonica, 1935. Книга была переиздана в 2000 году в *Éditions Terre de Brume*.

маслянистое вещество между листками плевры, отделяя таким образом легкое от ребер. Эта хирургическая техника стала хорошо известна благодаря эпизоду из «Волшебной горы»: едва прибывшего в Бергхоф Ганса Касторпа поражает свист, который издает Гермина Клеefeld при помощи своего пневмоторакса. Иоахим Цимсен, его кузен, находящийся на лечении уже несколько месяцев, объясняет: «Но после быстрой ходьбы она может свистеть изнутри, и, конечно, этим пользуется, чтобы людей пугать, особенно новичков»⁴³. После этого испытания, хотя он только что получил место учителя на частных курсах Аттмера на улице Лондон, Барт с ноября вынужден хлопотать о том, чтобы попасть в санаторий для студентов в Сент-Илер-де-Туве, куда его приняли в январе 1942 года.

Так началась другая война Ролана Барта, единственная затяжная война, которую он по-настоящему пережил, война против болезни. В течение более четырех лет, с 1942 по 1946 год, за исключением нескольких коротких отлучек (в Париж или Байонну), его жизнь будет проходить в парадоксальном пространстве санаториев, взаперти на свежем воздухе, в изоляции внутри сообщества. Хронология этих событий заслуживает подробного описания, настолько она демонстрирует характер застоя болезни — одновременно ужасный и обыденный. Рецидивы случаются часто, почти стали нормой, но они делают лечение далеким и ненадежным. Барт попал в Сент-Илер-де-Туве в январе 1942 года. В апреле случился тяжелый рецидив с выпотом в плевральной полости, в результате чего ему более чем на месяц был прописан строгий постельный режим. Он постепенно восстанавливался с августа по декабрь и выписался из Сент-Илера в январе. С января по июль 1943 года он мог считать себя выздоровевшим и находился на реабилитации в клинике для студентов, только что открытой доктором Даниэлем Дуади на улице Катрфаж, недалеко от Ботанического сада в V округе Парижа с целью облегчить выздоровевшим возвращение в нормальную жизнь. В июле, когда Барт жил со своей семьей в доме бабушки, Ноэми Ревлен, в Андае, у него произошел рецидив, вернувший его в Сент-Илер-де-Туве. В течение трех месяцев он переживал худший период своего пребывания в лечебном учреждении: в те времена для больных в таком состоянии лечение заключалось в том, чтобы молча лежать в полной неподвижности, наклонив голову. Он остался в санатории на весь 1944 год, до февраля 1945-го, когда его перевели в клинику «Александр» санатория Лейзина в Швейцарии, в кантоне

43. Томас Манн, *Волшебная гора*, Крул, 1994, т. 1, с. 73.

Во. Там он провел семь месяцев, а в сентябре его снова перевели в реабилитационную клинику в Париж, на улицу Картфаж. Новый рецидив вскоре снова приводит его в Лейзин, где в октябре ему опять накладывают пневмоторакс. Он остается там до февраля 1946 года, ненадолго отлучившись в Париж в декабре 1945-го. Покинув Лейзин, Барт заезжает в Швейцарию попрощаться с друзьями, с которыми познакомился на лечении, и возвращается в Париж 28 февраля. Но ничего еще не кончилось. Он пытается вернуться в обычную жизнь, получив лицензию на преподавание и сдав экзамен на последний сертификат, которого ему недостает, хотя знает, что болезнь становится жестким, если не окончательным препятствием для любых возможностей карьеры в государственном образовании⁴⁴. Но он вынужден провести летние месяцы на реабилитации в Нефмутье-ан-Бри в департаменте Сена и Марна. И только в сентябре 1946 года он окончательно возвращается на улицу Сервандони.

Хотя это были годы, когда ученым наконец удалось произвести антибиотики, позволявшие излечивать туберкулез, когда в 1942 году Зельман Ваксман открыл стрептотрицин, а в 1943 году его ученик Альберт Шац — стрептомицин, ставший в 1944 году первым антибиотиком, полностью излечившим тяжелого туберкулезного больного, Барта в санатории лечат методами, практиковавшимися с конца XIX века, — полный покой, солнце или даже молчание и полная неподвижность. Его долгое пребывание приходится на конец этого «золотого века» санаториев, длившегося с 1882 (когда Роберт Кох открыл туберкулезную палочку) почти по 1947 год. Распорядок дня размечен измерениями температуры (по меньшей мере четыре раза в день), приемами пищи и отдыхом. Барт заболевает туберкулезом в то время, когда он убивает еще очень многих — более 60 000 смертей в 1938 году по всей Франции, большинство из них — молодые люди⁴⁵, тень смерти действительно витает на горных вершинах, где располагаются лечебные учрежде-

44. Закон 1929 года заметно ограничивает доступ бывших туберкулезных больных к административной карьере, устанавливая обязательные отпуска. Статья 23 указа от 19 октября 1946 года о государственной службе открывает возможности для лиц, излечившихся от туберкулеза. См.: Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut. Les tuberculeux aux XIXe et XXe siècles*, Aubier, 1986, p. 279.

45. Статистика показывает, что снижение смертности становится заметно только с 1945 года. Война и оккупация лишь усугубляют заболеваемость. Подробнее см.: Malthete, Boulanger, «La tuberculose en France depuis 1938», in *Journal de la Société statistique de Paris*, t. 87, 1946, p. 243–268. Болезнь была широко распространена среди студентов. Цифры, представленные доктором Дуади в момент Освобождения, показывают, что больны почти 8% осмотренных студентов (BDIC 4-e delta 1183/7/12).

ния. Смерть Мишеля Делакура 28 октября 1942 года была драматическим напоминанием об этом. Барт говорит, что никогда не чувствовал «такого безумного горя, а я здесь, взаперти, должен продолжать жить, как ни в чем не бывало»⁴⁶. Из-за этой трагедии он на несколько месяцев впадает в депрессию. Вместе с другом он лелеял общие мечты, имел смелость желать многого (в литературе, музыке). Он вспоминает, как они ходили за людьми на улице, чтобы потом сделать из них персонажей романа⁴⁷. Ни с кем другим Барт еще не был так близок к написанию романа. Жестокость болезни, близость смерти поразили его в самое сердце. Но туберкулез — это тоже миф в смысле бартовского «Мифа сегодня», социальный и литературный. Как писали Изабель Грейе и Каролина Крюз в книге, основанной на диссертации, защищенной в 1978 году в Высшей школе общественных наук под руководством самого Ролана Барта, «мечты и страхи общества находят важный способ выражения в чахотке»⁴⁸. Барт уже знает это, так же как знает, что литература стала посредником для этого аффекта и что он и сам воплощает узнаваемый тип интеллектуала или писателя — так он себя представляет в мечтах — исключенного, оказавшегося на периферии мира, вдали от реальной жизни и действия. Туберкулез, бесспорно, главное событие его жизни, усиливающее некоторые черты характера — чувство отстраненности, привычку жаловаться — и при этом развивающее другие, особенно светскую любезность, которую стимулирует жизнь в разнородном обществе в литературном уединении, позволяющем сохранять отнесенность и праздность. Парадоксальный характер места (которое изолирует, в то же время заставляя жить в коллективе) отражает двойственность социального и политического поведения: сильное желание принадлежности, но без полного участия, несколько дистанцированную приверженность без реальной ангажированности.

Эта особенность, конечно, усиливается тем фактом, что его пребывание в санатории пришлось на время войны, на время

46. Письмо Филиппу Реберолю, 6 ноября 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

47. «Не забыть о нашей игре с Мишелем Делакура (см., возможно, неповторимую жизнь, у Жюлья Ромена), в которой мы брали общих знакомых, наделяли их запоминающейся чертой (например, манерой говорить, которой мы могли подражать) и разыгрывали комические диалоги между ними или с историческими персонажами (Гитлер и т. д.)» (BNF, NAF 28360, «Grand fichier», juin 1979).

48. Isabelle Grellet et Caroline Kruse, *Histoires de la tuberculose. Les fièvres de l'âme, 1800–1940*, Ramsay, 1983, p. 16. Оба автора учились у Барта в Высшей школе общественных наук.

оккупации. Барт был во всех отношениях далеко. В это время у него были только неопределенные занятия, направленные на то, чтобы улучшить состояние и кое-как заполнить свои дни. В то время как его товарищи мобилизованы, попадают в плен, некоторые из них вынуждены эмигрировать или вступить в Сопротивление, в то время как в июле 1944 года он узнает о смерти своего друга Жака Вейля, присоединившегося к Сопротивлению⁴⁹, он как будто вовсе не участвует в событиях. Из Сент-Илера Освобождение выглядит как «деревенский праздник». Главные выборы и решения его поколения, за которые каждый будет потом нести ответственность и которые образуют политические и интеллектуальные силовые линии на грядущие десятилетия, его не коснулись. В ключевой момент жизни его собственная история отделилась от большой истории. Событие болезни отрезало его от других событий. Чувство, что он может оказаться деклассированным или остаться в стороне, подтвердилось фактами. Его там не было.

А был он на высоте 1200 метров, в центре, открытом в 1933 году под руководством Даниэля Дуади, который после войны станет директором по здравоохранению Министерства образования: его центр призван был помочь студентам, больным туберкулезом, продолжить в некоторой мере обучение, пользуясь преимуществами пребывания на свежем воздухе и летом, и зимой. Здание смотрит на юго-восток и защищено от ветров с севера и северо-запада горой Дан де Кроль. Между центром и горой — сосновый бор, где пациенты могли гулять среди зелени и наслаждаться свежим воздухом, который тогда считался лучшим лекарством от этой болезни. До центра можно было добраться на фуникулере, на котором путешествие из Эма на плато Пети Рош занимало двадцать минут. Возможно, приехав, Барт подумал об отзвуках самого названия Сент-Илер и роли, которую оно играло у Пруста (его Барт прочел недавно), «незабываемом силуэте на горизонте, на котором Комбре еще не был виден», о его колокольне: там «было место, где стиснутая с обеих сторон склонами дорога вдруг выбегала на огромную равнину, которую замыкала на горизонте неровная кромка леса, а над лесом возвышался только узкий шпиль Св. Илария —

49. Он пишет его родителям и сестре Элен 5 июля 1944 года: «Я не забуду того, кого вы оплакиваете, я всегда говорил, что у него была прекрасная высокая душа, которая была наделена всеми превосходными добродетелями, и его обостренное чувство Добра и Справедливости всегда сопровождалось полной включенностью всего его существа в избранное дело; его смерть еще больше возвеличивает его» (письмо месье и мадам Вейль, 5 июля 1944 года, частное собрание).

такой тонкий, такой розовый, что казалось, его попросту прочертил по небу чей-то ноготь, чтобы этот пейзаж, эту картину природы и только природы отметить легким вмешательством искусства, единственным знаком человеческого участия»⁵⁰. В Сент-Илер-де-Туве нет церкви, но воспоминание о чтении настолько сильное, что наделяет это место своеобразным эстетическим качеством.

Санаторий связан с университетом Гренобля, и преподаватели оттуда приходят читать лекции. В 1942 году назначили заведующего учебной частью. День регулируется неизменным расписанием, о чем свидетельствуют все воспоминания, посвященные этому месту: завтрак в восемь часов, умывание, лечебный отдых с девяти до одиннадцати, обед в полдень (в столовой — для тех, кто может передвигаться), тихий час с двух до четырех, прогулка или чтение, снова лечебный отдых в конце дня, ужин в семь, отбой в девять. По утрам доктор делает обход, раз в неделю его сопровождает главный врач. В периоды, когда Барту предписан постельный режим, в июне-июле 1942 года, а потом с августа по октябрь 1943 года, еду приносят в палату на подносах: у больных имелся раскладной столик, крепившийся к спинке кровати, за которым можно было также читать и писать. Что касается отправления естественных потребностей, то здесь больные полностью зависели от медсестер. Во время специального лечения в 1943 году Барт лежит по восемнадцать часов в сутки в наклонном положении, ноги приподняты по отношению к грудной клетке и голове, из-за чего даже читать сложно. В двух текстах осталось свидетельство об этом тяжелом методе лечения: в романе Бенуат Гру «Три четверти времени» в одной из частей представлен юный студент-медик, участник Сопrotивления, проходящий лечение с сентября 1943 года в санатории на плато Ассы: ровно в то же время, что и Барт. Ему тоже накладывают пневмоторакс и прописывают лечение подвешиванием: «Это мешает мне писать, тем более что надо лежать на больном боку, у меня это правый. Даже читать трудно. Короче говоря, я обречен на полную неподвижность. И я поражен полным отсутствием у меня реакции»⁵¹. Воспоминания Жана Руссло относятся к тому же периоду, но на этот раз — к Сент-Илер-де-Туве. В них детально описаны распорядок дня, лечебные процедуры, материальная жизнь. Упоминается и чувство, что все приостановилось: «Кажется, что снег укрыл на целую вечность нас и все сущее. Мы растаем

50. Марсель Пруст, *В сторону Сванна*, Иностранка, 2013, с. 76.

51. Benoît Groult, *Les Trois Quarts du temps*, Grasset, 1983, p. 175.

корнями в тепле под этим бесконечным покровом, но где наши ветви, где листья? Где выступы, все еще удерживающие нас в мире людей? Нас нет ни здесь, ни там; нет ни сегодня, ни вчера; мы не сожалеем, не надеемся: мы просто есть... [...] Птица сама не знает, летала ли когда-то, пела ли...»⁵² Отсутствие времени и истории находит отголосок в природе. Вершины гор, ясный воздух, белизна горных пиков, зимняя белизна — все придает природе первозданный характер. Ничто, даже само существование, временное в этих местах — и просто временное, этих молодых мужчин и женщин, помещенных в отдельные здания («Савойя» для женщин, «Дельфин» для мужчин), не может изменить ход вещей, нарушить сложившийся порядок. В романе «Случайный человек» Серж Дубровский тоже вспоминает свое пребывание в Сент-Илер-де-Туве, но уже после войны: там «не можешь ухватить проходящее время, измерить его иначе, как еженедельным вдуванием воздуха, день за днем в неподвижности в палате на троих»⁵³. Эта гора была «волшебной» только в том смысле, что ее координаты не связаны с пространством и временем остального мира, но она ничего не преобразует и не заколдовывает, потому что просто откладывает жизнь на потом и позволяет миру и дальше существовать без них. Барту не нужно добровольно отходить в сторону, мечтать об автаркии или искать другие сцены. Он уже отстранен и выключен из жизни. Жизнь в тылу, распространенная метафора для обозначения тех, кто защищен от войны (хотя она объективно неправомерна, потому что, будучи больным, он не имеет другого выбора, кроме изоляции и лечения), может также передавать определенную субъективную склонность. Обстоятельства приняли решение за него. Лишенный прямой власти над происходящим, не имея возможности вступить, когда ему следовало это сделать, он теперь нуждается в других, чтобы найти свое место.

52. Jean Rousselot, *Le Luxe des pauvres*, Albin Michel, 1956, p. 151.

53. Serge Doubrovsky, *Un homme de passage*, Grasset, 2011, p. 194.

Глава 6 Побеги

В П Р Е Д Ы Д У Щ Е Й главе дана хронология лечения в санатории с 1942 по 1946 год с рецидивами, переездами из одного места в другое, медленным прогрессом, так что в конечном счете Барт не знает, сможет ли он полностью вылечиться. Теперь необходимо обратиться к материи того периода, определяющего для его мысли и письма, для разработки методов, которые со временем станут его собственными. Обособленное время санатория придает специфическую плотность существованию: ничего особенного не происходит, но опыт изоляции и уединения развивает автаркические практики отношения к себе и книгам, которые заставляют постоянно обращать внимание на знаки. Санаторий был еще и местом альтернативной социальной жизни — ни семейной, ни коллективной: это опыт маленького сообщества, где все живут вместе в обществе, отрезанном от остального мира. В эти годы Барт также публикует свои первые тексты в журналах. То, что его официальное вступление на стезю письма происходит именно здесь, не лишено интереса: это накладывает на публикацию, равно как и на приведшие к ней размышления, отчетливый отпечаток обособленности; с самого начала задает форму атопии, отсутствия постоянного места, что определяет его творчество и его оригинальность.

Больное тело

До того как Барт попал в санаторий, его тело был длинным и худым. Он думал, оно будет таким всегда, постоянно и неизменно. «Я был сверххудой конституции всю мою юность, меня даже в армию не взяли, потому что у меня не было положенного веса. И я всегда до этого момента жил с идеей, что буду худым вечно»¹.

1. «Entretien [avec Laurent Dispot]», in *Playboy*, mars 1980 (OC V, p. 938).

В Лейзине после второго пневмоторакса он признался, что его телосложение полностью изменилось. «Был худым, а стал (или думал, что стал) полным»². Тревожная трансформация по ряду причин: меняется образ себя, приходится «заботиться» о себе. В течение всей жизни Барт следил за собой, регулярно взвешивался, придерживался диет. В ежедневниках каждый день, когда он ограничивал себя в еде, записано количество калорий, количество граммов, набранных или сброшенных. Диета — это измерительная система, подсчитывается все. Но диета — это еще и устав сродни религиозному:

Это религиозный феномен, «религиозный невроз». Сесть на диету — это почти как пройти обращение. С теми же проблемами рецидива, сопровождающегося возвращением. С определенными книгами, служащими своего рода евангелием, и т. д. Диета мобилизует острое чувство вины — она угрожает вам, она рядом в любое время дня³.

Это означает, что тело становится объектом анализа, его можно читать как текст. С началом болезни тело превращается в набор знаков. Его проверяют, взвешивают, измеряют, просвечивают рентгеном, вскрывают, разделяют. В 1902 году специалист по туберкулезу доктор Бери указывает на одержимость подобными измерениями:

Есть что-то оригинальное и иногда забавное в этой педантичной, почти религиозной одержимости самонаблюдением. Больные сами рисуют графики своей температуры, ждут, когда придет время «их температуры», с нетерпением наблюдают, поднялась она или снизилась, стабильно состояние или есть прогресс... Наряду с температурой взвешивание — важный психологический фактор для пациента туберкулезного санатория. Для него весы как второй градусник, представляющий цель одной или двух недель усилий, и их приговора ждут с нетерпеливым волнением⁴.

Подпись к иллюстрации температурного графика в книге «Ролан Барт о Ролане Барте», гласящая: «Туберкулез в стиле ретро», в скобках иронически предлагает такой способ понимания тела и разворачивания его как пергамента: «Каждый месяц к старому листу подклеивали новый; к концу их накопилось не-

2. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 38.

3. Процитированное выше интервью (ОС V, р. 938). В тексте о Брилья-Саварене Барт возвращается к настоящей «аскезе», которую представляет собой диета для похудения («Lecture de Brillat-Savarin», ОС IV, р. 817–818).

4. M. Béraud, *Essai sur la psychologie des tuberculeux, thèse de médecine*, Lyon, 1902, cité par Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut. Les tuberculeux aux XIX-e et XX-e siècles*, op. cit., p. 262.

сколько метров: гротескный способ вписывать свое тело во время»⁵. Если температура как метроном, отмеряющий время, — мотив многих рассказов о санатории (пристальное наблюдение за ней связывается у Томаса Манна с хорошей интеграцией в жизнь санатория, где она становится главной метафорой времени⁶, надо признать, что Барт с самого начала гораздо больше педалирует аналогию между текстом и телом. Запись цифр для него не только возможность зафиксировать растянутое, циклическое и монотонное время изолированной жизни; это еще и знак, способ предъявить, фрагментировать и продлить себя. Она выявляет тело-историю и тело-текст. В первом тексте о Мишле, опубликованном в 1951 году в журнале *Esprit* и основанном на внимательном чтении его работ в санатории, развивается мысль об истории, в которой присутствуют смена и растекание, поддерживаемая идеей истощения, обострившегося по случаю болезни. «Порча для него — до такой степени знак исторического, что его История сохранила инертность как место распада, а следовательно, значения»⁷. Собственная история для Барта выражается через недомогания. «Он всегда жаловался на головную боль, тошноту, насморк, ангину», — рассказывает один из его друзей⁸. Неподвижное тело — это, таким образом, тело, которое лучше дает себя прочесть: его не затрагивают внешние противоречивые потоки, оно становится чистым местом наблюдения за движением, ведущим от жизни к смерти. Это «достоверное тело», как текст для арабских эрудитов, если верить «Удовольствию от текста», в котором с удовольствием воспроизводится это «восхитительное выражение»: не тело анатомов, говорящее о науке, не эротическое тело, преследующее собственные идеи; но тело, прочитываемое в разных разрезах, обменивающееся качествами с текстом, который есть «анаграмма тела»⁹. Итак, внимание к знакам, проявлявшимся в различных лечебных учреждениях, где Барт провел почти пять лет юности и где он частично сформировался, имело два главных следствия в мысли о теле: в первую очередь, это больше не *одно*

5. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 43.

6. «Я ничего не имею против того, [сказал Иоахим], чтобы мерить температуру четыре раза в день. Тут только и замечаешь, какая, в сущности, разница — одна минута или целых семь, при том что семь дней недели проносятся здесь просто мгновенно» (Томас Манн, *Волшебная гора*, с. 89).

7. Michelet, *l'Histoire et la mort*, in *Esprit*, avril 1951 (OC I, p. 109).

8. Antoine Compagnon, «L'entêtement d'écrire», in *Critique*, «Roland Barthes», p. 676.

9. «Удовольствие от текста», *Избранные работы. Семантика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 473–474.

тело. Оно сегментировано на несколько разных тел, которые отчасти определяют аналогию между телом и текстом. «Таким образом, существует несколько тел»¹⁰. И «Которое тело? Ведь у нас их несколько»¹¹. В книге «Ролан Барт о Ролане Барте» фрагмент «Косточка» рассказывает об этом рассеянии, о фрагментировании тела на несколько частей. Вспоминая об удалении небольшого куска ребра во время второго пневмоторакса в Лейзине в 1945 году, он размышляет о своем отношении к реликвии, одновременно отстраненном, ироничном — сказывается протестантское воспитание — и вызывающем смутное беспокойство. Бесполезно валявшаяся вместе с другими «ценными» вещами в ящике секретера, кость была однажды выброшена с балкона на улице Сервандони: само описание колеблется между романтическим образом развеянного праха и кости, брошенной собакам. Фрагмент тела — это одновременно объект благоговейной привязанности и излишек, отброс; или перебор, или недобор. Анекдот сообщает нам и о том (и это второе откровение мысли о теле), что тело — чистая внеположенность: знаки, видимые снаружи и со стороны, выходят за рамки больного нутра. Поразительно, например, что Барт не считает легкие важным органом. Обсуждая их роль в пении, он позднее назовет их «глупым органом (легкие кошек!)», которые «раздуваются», но «не эрегируют». Впрочем, он отвергает идею, что пение — это искусство дыхания¹². Наконец, тело — это место фантазма, откуда происходит другая причина аналогии. Вот что понял Мишле, вознамерившись воскресить прошлые тела и сделать из Истории обширную антропологию. Находиться в этом месте, то есть в месте фантазма, означает одновременно отказываться занять место Отца, «мертвого по определению»¹³, и входить в подвижное, изменяющееся, живое пространство. Стесненное тело, таким образом, — важный инструмент открытия тела. Сегментированное, разбросанное, рассеянное в пространстве, оно в то же время продолжается в историческом времени, становясь современником тела Ганса Касторпа, когда тот приезжает в са-

10. *Encore le corps*, телевизионное интервью с Тери Веном Дамишем 13 октября 1978 года, опубликовано в *Critique*, 1982 (OC V, p. 561).

11. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 71; «Удовольствие от текста», с. 473.

12. Ролан Барт, «Зерно голоса», *НЛО*, № 148, 2017. Текст — это еще повод превознести исполнение Панзерá в пику исполнению Фишера-Дискау: «У Фишера-Дискау я слышу только легкие, но никогда не слышу язык, глотку, зубы, слизистые оболочки или нос. Все искусство Панзерá, напротив, — в буквах, а не в легких (простая техническая особенность: когда он *делает паузу* внутри фразы, его *дыхания* не слышно)».

13. Ролан Барт, «Лекция», *Избранные работы*, с. 567.

наторий в «Волшебной горе», и современником юных тел настоящего: его можно перекомпоновывать, так как можно разобрать на части.

Итак, больное тело — это первый объект исследования, оно благоприятствует самоописанию. Размышляя о «Лексике автора», Барт подумывал было написать раздел «Лекарства», где, как ему представляется, он мог бы восстановить портрет человека по его фармакопее, лекарствам, которым тот остается верен. Результат этой проекции тела на все, что призвано его лечить, принимает форму картины Арчимбольдо: «он воображает всего себя состоящим из лекарств, голову — из таблеток аспирина, желудок — из пакетиков бикарбоната, нос — из спреев и т. д.»¹⁴ Такой автопортрет, составленный из того, что лечит, подчеркивает также и то, что отравляет. Здесь прочитывается парадокс болезни, которая приближает к телу, учиняя над ним жестокое насилие, одновременно освобождает и принуждает его. В то время как театр отдалял тело, подчеркивая голос, болезнь его приближает, нанося другие раны: разбросанное, фрагментированное тело, конечно, легко прочитывается, но от этого оно становится монструозным. Таким образом, это приводит к некоторому замыканию в себе, связанному с одержимостью смертью, которую влечет за собой внимание к знакам и разделение собственного тела на части. «Смерть = то, о чем думают, соблюдая табу на вербализацию»; «болезнь, созерцательное приближение к смерти»¹⁵. В этом смысле «Волшебная гора» стала не просто вымыслом о позитивном опыте, но книгой, подходящей под категорию «Надрывности», «Душераздирающего», о которой Барт говорил на втором сеансе вводной лекции семинара «Как жить вместе»:

Во вступительной лекции я сказал о своем отношении к этой книге: а) оно проективное (ибо: «это — то самое»), б) на втором уровне — отчуждающее [по отношению к сегодняшнему дню]. 1907/1942/сегодня — поскольку эта книга делает меня телесно ближе к 1907, чем к сегодняшнему дню. Я становлюсь историческим свидетелем этого вымысла. Для меня это — поразительная, мучительно тоскливая, почти невыносимая книга: очень сильная разработка человеческих взаимоотношений + смерть. Категория Надрывности. Мне было плохо все время, пока я читал этот роман — или перечитывал (так как прочел его перед болезнью и сохранил довольно смутное воспоминание)¹⁶.

14. *Le Lexique de l'auteur*, p. 306.

15. Ролан Барт, *Как жить вместе*, Ад Маргинем Пресс, 2016, лекция 9 февраля 1977 года, с. 107.

16. *Как жить вместе*, лекция 19 января 1977 года, с. 64.

Опыт отделенности, так великолепно представленный в романе Томаса Манна, настолько ярок для того, кто реально его переживает, что плохо согласуется со временем «внизу» у подножия горы или со временем повседневной социальной жизни. Отсюда затруднение с возможностью хотя бы что-то сообщить об этом опыте, которое Барт описывает своим корреспондентам, столь печальное, пишет он, для тех, кто находится в добром здравии. «Ах, какая пропасть разделяет здоровых и больных», — сетует он в письме Роберу Давиду 16 января 1946 года. Отсюда ощущение потерянности в мире и жизни вполсилы. «Все печали происходят здесь от того, что чувствуешь себя более или менее отделенным от чего-то»¹⁷. Прилагательное *déchirant* — «душераздирающий», «надрывный» часто встречается в переписке, особенно когда Барт упоминает «маман». «Ее письмо исполнено надежды, что я приеду. У меня сердце разрывается»¹⁸. Позднее это прилагательное (одно из ключевых слов в его творчестве) характеризует отношение к литературе: «Ведь, практикуя сверх всякой меры устарелую форму письма, я тем самым говорю, что люблю литературу, люблю до боли, тогда как она угасает»¹⁹. Так, от матери к литературе, от санатория к нескончаемому выздоровлению, которое следует за смертью Антриетты Барт, выписываются знаки двух душераздирающих любовей, может быть, одинаковых, а может быть, разных: эти две «душераздирающие любви» и их встреча — так или иначе, два самых мощных знака, организующих всю жизнь Барта.

Жизнь в санатории может, несмотря ни на что, быть насыщенной и глубокой, если быть совершенно открытым ко всему. «Надо упразднить внутренние воспоминания, эти мании души, обеспечивающие непрерывность существования. Надо избавиться от всех сравнений прошлого — дома, матери, друзей, парижских улиц, живого мира, где все возможно, — с настоящим, настоящим, наполненным людьми, с которыми придется долго жить, не будучи связанным ничем, кроме болезни, которая, впрочем, имеет совершенно разные нюансы и интенсивность»²⁰.

17. Письмо Филиппу Реберолю, 26 марта 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES. К этой теме он возвращается в курсе «Как жить вместе»: «(Ганс Касторп после нескольких лет санаторного лечения приходит к такой «мертвой точке»: не может больше вкладываться в болезнь — и даже в смерть), „быть на грани самоубийства“ [...]: это мрачная безнадежность» (с. 71–72).

18. Письмо Роберу Давиду, 28 сентября 1945 года. Фонд Ролана Барта, VNF, NAF 28630, частный фонд.

19. «В раздумье», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 260.

20. Письмо Филиппу Реберолю, 26 марта 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

Склонность к мечтательности и восприимчивость к литературе от этого только усиливаются, особенно в периоды полной неподвижности, заставляющие переживать прошлое так спонтанно и ясно, что кажется, будто Пруст в буквальном смысле «проживается». Как писал Макс Блехер, еще один завсегдатай санаториев, страдавший болезнью Потта — туберкулезом позвоночника и потому большую часть своей короткой жизни прикованный к постели (несколько лет он провел в Берке, а потом в Лейзине), болезнь, затворничество в палате ведут к появлению трещины в тонкой перегородке, отделяющей определенности реального мира от неопределенностей. «Вещи были охвачены настоящей манией свободы; они раскрывали свою независимость друг от друга, независимость, которая была не просто изоляцией, но экзальтацией, экстазом. [...] В высший момент развязка кризиса наступала следующим образом: я парил за границами мира — состояние, одновременно приятное и болезненное. Едва я слышал звук шагов, палата тут же возвращала свой прежний облик»²¹.

Ролан Барт не пишет о параллельных мирах, рожденных постельным режимом и одиночеством, в этих категориях. Но, конечно, когда он говорит, что ему кажется, будто он «проживает» Пруста, он обращается не только к произвольной памяти, но и к ощущениям, испытываемым в промежуточных состояниях, например к ощущению порядка миров, которые удерживают вокруг себя, когда спят, или ощущению резких перемен в комнате в момент пробуждения. Комната на долгое время становится особым пространством, важным местом. «В самом деле, роскошь комнаты измеряется ее свободой: это структура, исключенная из требований нормы, власти; вопиющий парадокс: уникальное как структура»²². Даже уменьшенная до размеров кровати и столика рядом с ней, как в санатории, как в комнате тетушки Леонии из романа «В поисках утраченного времени», даже подчиненная власти метафоры наготы²³, комната — это тайное место (место первичной сцены) и место тайн, где вы прячете ваши сокровища. Она легко становится пространством интроспекции и соединения, по ту сторону отде-

21. Max Blecher, *Aventures dans l'irréalité immédiate*, trad. roumain Marianne Sora, Maurice Nadeau, 1989 [1935], p. 33. См. также дневник, который он вел в санатории в Берке «Зарубцевавшееся сердце». О похожих изменениях восприятия можно прочесть в «Санатории под клепсидрой» Бруно Шульца.

22. *Как жить вместе*, лекция 16 февраля 1977 года, с. 119.

23. Подчеркнуто Бартом через пример с комнатой аббата Фожа в «Завоевании Плассана» Золя: «Ни бумаг на столе, ни вещей на комод, ни платья на стенах: голое дерево, голый мрамор, голые стены» (Там же, с. 118).

ления. Когда комната общая, как в Сент-Илере, она способствует связям и укрепляет их; когда отдельная, как иногда в Лейзине, она дает убежище, располагающее к созерцанию. Уже тогда внимательный к «проксеми», к тому вниманию, которое уделяется отношению существа с его непосредственным окружением, к устройству рамки для самых обыденных жестов, Барт очень тщательно располагает предметы. «Я живу между двумя столиками, — пишет он Роберу Давиду в ноябре 1945 года, — с моей сумкой, моим Мишле, моими часами, моей коробкой карточек»²⁴: все это элементы, организующие пространство и отмеряющие время. Комната — это также рамка для хорошей жизни внутри плохой, которая гарантирует определенную автономию, упорядочивает занятия, спасающие от безделья: чтение, написание писем, просто письмо.

«В санатории я был счастлив»

Несмотря на изоляцию и заточение, болезнь, отрезавшую его от мира и будущего, годы в санатории имели и положительную, светлую сторону. «В санатории, за исключением последних месяцев, когда я чувствовал, что система меня захлестнула, что я ею переполнен, я был счастлив: я читал, посвящал много времени и сил друзьям»²⁵. Слово «счастье» часто повторяется в письмах, особенно в связи с чтением или чувством полноты самосознания: «*Счастье*, возможно, — это то, в чем я разбираюсь лучше всего на свете»²⁶. Лечебные центры предлагают альтернативу социальной жизни, к которой Барт приспособился и о которой размышляет: «Если другие болезни вырывают из общества, то туберкулез загоняет в особое маленькое сообщество вроде племени, монастыря и фаланстера: со своими ритуалами, запретами, покровительством»²⁷. В переписке появляются первые мысли о «жизни вместе», еще не до конца сформулированные в этот период. Семейное одиночество очень трудно дается мальчику, который был так близок с матерью, а теперь с нею разлучен. Из-за оккупации Анриетте Барт нелегко навещать сына. Они переписываются почти каждый день, но письма не компенсируют ее отсутствия. Барт в связи с этим говорит

24. Письмо Роберу Давиду, 24 ноября 1945 года. VNF, NAF 28630, частный фонд.

25. «Réponses», интервью, записанное с Жаном Тибодо, первая публикация в *Tel Quel*, 1971 (OC 111, p. 1026).

26. Письмо Роберу Давиду, 19 января 1946 года. Курсив Барта. — Т. С. VNF, NAF 28360, частный фонд.

27. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 43.

об утраченном единстве. Но в санатории царит дружеская атмосфера, позволяющая завязывать другие связи, особенно с медицинским персоналом: мадам Ларданше, докторами Кляйном, Коэном, Дуади и Бриссо (который наблюдает его в Париже). Он обсуждает с товарищами сравнительные качества разных докторов, особенно часто с Георгом Канетти, который сам врач по профессии. Несмотря на несколько вынужденный характер этой общительности, заставивший Пьера Гийома написать: «В санатории жизнерадостность — коллективный императив, проявление группы»²⁸, многообразные развлечения, которые предлагало это место, воспринимаются позитивно, хотя Барт умеет подчеркнуть свое отличие, особенно в том, что касается одежды²⁹, а также чтения и непринужденной манеры в спорах. Он активно участвует в жизни группы, ходит смотреть кино по субботам и слушает радио. В июле 1943 года его избрали в Ассоциацию студентов санаториев, где поручили заниматься библиотекой. Ему нравились совместные трапезы, которые будут подробно проанализированы как «есть вместе» (общительность как сотрапезничество) в лекциях 1977 года о маленьких сообществах. Хотя практика перекармливания туберкулезных больных вышла из употребления в 1920-е годы и роскошные приемы пищи санатория-отеля в Давосе были больше не актуальны, особенно в контексте войны³⁰, столовая способствует новым знакомствам. «Есть-вместе — криптоэротическая сцена, где много чего происходит», связанного с переменной места и сверхдетерминацией удовольствий. Совместная трапеза может быть знаком возрождения, *vita nova*. Каждое улучшение состояния измеряется набранным весом («у меня нет бацилл уже два месяца, и я начал регулярно полнеть»³¹); согласно анализу, сделанно-

28. Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut. Les tuberculeux aux XIX-e et XX-e siècles*, op. cit., p. 264.

29. Андре Лепёпл, товарищ по палате в Сент-Илере, рассказывает, что «в первый же вечер, во время отхода ко сну, раздевание Барта представляло захватывающий спектакль. Он появился одетый не в классическую пижаму, как у всех, а в широкую белую рубашку с длинными рукавами, воротничок и манжеты которой были вышиты красной нитью; рубашка заканчивалась двумя длинными фалдами. [...] Я решил *in petto*, что он утверждает свое безразличие к заведенным порядкам, что мне показалось оригинальным и симпатичным» (André Lepeuple, «Chambre 18. Témoignage», in *Revue des sciences humaines*, № 268, 4/2002, p. 143–150, p. 144).

30. Перекармливание было частью мифологии санаториев. Когда Кафка собирался поехать в санаторий в 1924 году, он боялся «ужасной навязываемой там необходимости принимать пищу». «Волшебная гора» буквально ломится от описаний роскошных обедов, почти отвратительных в силу своего изобилия.

31. Письмо мадам Ребероль, матери Филиппа, 23 января 1944 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

му в курсе «Как жить вместе», больных в «Волшебной горе» закармливают, чтобы они могли родиться заново вне болезни, «буквально пичкают, чтобы сделать из каждого нового человека»³². Это возрождение, образующее сюжетную линию многочисленных историй (начиная с «Силоама» [1941] Поля Гадена: герой романа, Симон, превратил санаторий, находящийся одновременно над и вне остального мира, в драматическое пространство изменения и пробуждения самосознания), пережил и сам Барт. В мае 1942 года, после всего нескольких месяцев, проведенных в Грезивудане, он описывает особое состояние, в котором смешались обостренное восприятие, воспоминание и полнота ощущений:

Я смотрел на долину, где, я знал, жили другие люди, где угадывал чудо тел и взглядов. Как описать тебе эту распыленную субстанцию, этот тяжеловесный свет, погруживший в голубоватый сон долину? Как я тебе уже сказал, было жарко; ветер, свежий, как шелк, опьянял, под его действием перед моим мысленным взором проходили все лета прошлых дней, те, когда и я был ребенком, перебиравшим гравий под кустами гортензий в байоннском саду; те, когда я был молодым человеком, у которого в горле пересыхало от любви, совершенно, телом и душой, погруженным в приключение (я вкладываю в это слово страшную серьезность). В глубине моей комнаты тихо играл квартет. [...] Я не знаю, могут ли живые — я имею в виду здоровых, поскольку сам я полуживой — настолько чувствовать жизнь, обнаженную, трепещущую, если хочешь, когда не надо ни действия, ни любви, чтобы заставить ее проявиться, обозначиться. Кресло, окно, долина, музыка — и вот оно счастье, жизнь входит в меня отовсюду, хотя я даже не пошевелился: мне было достаточно моих неподвижных чувств. И кажется, что, вынужденные прятаться из-за болезни, мои чувства меньше отпугивали жизнь, и она приходила к ним доверчиво, со своей рутинной, помпой, сокровенной красотой ее сути, возможно, невидимой тем, кто не настолько хрупок, кто сильнее, кто пытается ее схватить³³.

Компенсацией за затворничество и разлуку становится более острое осознание, придаваемое ими вещам, и это может служить утешением, отрадой, предполагая своего рода согласие с жизнью.

Два главных опыта Барта в санатории — это дружба и чтение. «Первый опыт — опыт дружбы: вы живете годами с людьми вашего возраста и часто делите комнату на двоих или на троих. Вы видите каждый день, и глубокая эмоциональность,

32. *Как жить вместе*, лекция 30 марта 1977 года, с. 206.

33. Письмо Филиппу Реберолу, 22 мая 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

которая развивается в этой среде с ее радостями, проблемами и даже со всем ее романическим аспектом, невероятно поддерживает»³⁴. Он познакомился с Франсуа Риччи, Георгом Канетти и, самое главное, с Робером Давидом, который будет значить для него бесконечно много. В Сент-Илере он живет в палате №18 с Андре Лепёплом, студентом-медиком, и Дан Хок Ханом, студентом Высшей школы политических исследований. В Швейцарии он подружится с Андре Моссе, Розель Хатцфельд и Жоржем Фурнье, а семья Сиг постоянно приглашала его на выходные; с ними отношения были не такими близкими, основывались преимущественно на деньгах. Робер Давид, с которым они познакомились в Сент-Илере в 1943 году, постоянно навещал его в эти годы: первую реабилитацию он проходил в декабре 1944 года, затем присоединился к Барту в 1945 году в Лейзине, через некоторое время после того, как Барта туда перевели. 17 сентября 1945 года он уехал из Швейцарии в Нёфмутье, где проходил реабилитацию. Дружба с этим молодым человеком на восемь лет его моложе — Давиду только исполнился двадцать один год, когда они познакомились, — довольно быстро переросла в любовь и заняла свободное место в его сердце, в котором смерть Мишеля Делакура оставила глубокую рану³⁵. Барт довольно быстро пригласил его стать соседом по палате, рассказал о своих любимых авторах и своих музыкальных пристрастиях. В периоды разлуки, когда лечение заканчивалось, начиналась активная переписка; из нее становится понятно, что любовь Барта сохранялась, хотя Робер Давид не отвечал на его страсть так, как ему хотелось. «Я не думаю, что ты любишь меня достаточно, чтобы принять мою любовь; ей суждено пропасть втуне. Я несчастен, мой дорогой; я выбрал тебя, привязался к тебе, в тебе мое счастье...»³⁶ Одна из постоянно повторяющихся тем его писем — сожаление, что столь сильные дружеские чувства, которые он испытывает к некоторым людям, не могут получить чувственного продолжения и найти себе социальное выражение. В ноябре 1943 года он пишет Филиппу Реберолу, имея в виду его самого, а также Робера Давида:

Пойми и прости то, что я тебе скажу, но я жалел тогда, охваченный чистой эмоцией, что такая прекрасная, такая сильная дружба между двумя юношами, такими как мы, по заповедям Господа,

34. «Entretien avec Jacques Chancel», 17 février 1975, первая публикация в *Radioscopies*, Laffont, 1976 (OC IV, p. 900).

35. Переписка с Георгом Канетти показывает, что до знакомства с Давидом Барт питал сильную и длительную любовь к другому молодому человеку.

36. Письмо Роберу Давиду, 5 декабря 1944 года. BNF, NAF 28630, частный фонд.

природы или общества, никогда не сможет возвыситься до любви, которая освободила бы нас от необходимости совершать ошибки, искать что-то другое в жизни, поскольку это вершина того, чего можно желать и для чего мы пришли на землю. В моей судьбе есть такие тяжкие невозможности, что я живу только ради одной-двух привязанностей, таких как твоя. Без этих связей только механика заставляла бы меня жить, и жить всегда среди таких потрясений, что рано или поздно она бы преждевременно сломалась.

Переписка с Робером Давидом очень отличается от переписки с Реберолем: Барт гораздо меньше обсуждает искусство и литературу, но в своих почти ежедневных многостраничных письмах на все лады говорит о чистоте и силе своих чувств. «Чем больше я знаю, тем больше чувствую, что люблю тебя без обмана, и чувствую, что в этом чувстве мое спасение»³⁷. Скоро он начинает противопоставлять «дневного Давида», который держит его на расстоянии, и «ночного Давида», который умеет его понять и иногда откликнуться на его любовь. «И хотя ночной Давид вызывает во мне такое пронзительное движение дружбы, что я хотел бы, чтобы он принял меня в свои объятия до конца дней, целиком, со всем, что во мне есть, я понимаю, что дневной Давид, заставляющий меня страдать, тоже требует от меня любви и уважения, и я поручаю себя обоим — если они оба желают меня»³⁸. Едва ли это настоящий диалог; вся эта переписка образует как бы длинный монолог, тем не менее обращенный к тому, кто придает смысл его ослабевшей жизни.

Жизнь для меня имеет смысл, она стоит того, чтобы жить; есть цель, и эта цель требует усилий. [...] Во-первых, хотеть выздороветь. Затем подготовить свое возвращение, то есть, например, неустанно работать, чтобы иметь возможность предложить тебе что-нибудь из плодов моего ума. [...] Мишле наберет обороты, работа ускорится десятикратно благодаря постельному режиму, презрению других и любви одного-единственного³⁹.

Однако с несколькими другими молодыми людьми у Барта изначально установились более плотские отношения. Вокруг него складывается небольшой кружок, туда входят Федоров, музыковед сорока двух лет, Фремио, студент консерватории, Дешу, который готовился к агрегации по философии, и Пикмаль, студент Высшей нормальной школы. Их страстные споры каса-

37. Письмо Роберу Давиду, 8 декабря 1944 года. VNF, NAF 28630, частный фонд.

38. Письмо Роберу Давиду, 10 декабря 1944 года.

39. Письмо Роберу Давиду, ноябрь 1945 года.

ются литературы и музыки, но также подталкивают и к выражению чувств. Тонкость границы, отделяющей любовь от дружбы, приводит к тому, что любовное увлечение предшествует образованию более интеллектуальной связи. Удовольствие от обольщения и желание подчинения — главные модальности этих исканий. Необузданная чувственность, приписываемая туберкулезным больным, давно являлась темой медицинских трактатов; в начале XX века говорили о теории воспламенения, подчеркивающей импульсивность сексуального желания в этих пациентах. «Лежание на спине, — пишет доктор Дельпра в 1924 году, — приводит к притоку крови в наклоненные органы, в частности в простату, и это вызывает эрекцию»⁴⁰. Эта теория стала популярна благодаря роману Мишеля Корде, который так и назывался: «Воспламенившиеся» (1902). Если сложные манипуляции, направленные на сближение мужчин и женщин (это описано у Гадена в «Силоаме» в санатории на пике д'Армена, где оба пола разделены, как и в Сент-Илере), становятся источником драматизма, не имеющим отношения к Барту, то он говорил о том, как сильно его волнуют молодые люди. Его сердце в смятении, его мучает желание. В этом смысле санаторий не только не сдерживал его устремления в этой области, но и обострял их, еще четче обозначая. Объяснение в некоторой степени состоит в том, что он находился далеко от семьи, особенно от матери: во-первых, лишенный ее сильной привязанности, он ждет еще большего от дружбы; во-вторых, отрезанный от всех, он не должен больше скрывать свои желания или поступки. Возможно, здесь мы встречаем одну из пружин сокрытия гомосексуальности, по крайней мере от матери, — это желание, чтобы она долгое время находила выражение в своего рода «специально отведенных» местах, как бы в ночи; эта тема вместе с темой молчания наполняет письма Роберу Давиду, написанные в периоды разлуки.

Это период оккупации. До ноября 1942 года почти непреодолимая граница между свободной и оккупированными зонами отрезает его от мира, от друзей и семьи. События лишь изредка стучатся в двери санатория, даже несмотря на то, что в Сент-Илере прятали детей, например Иветт Хейлбронн, Марсея Мюллера. Перемещения затруднены. Мишель Сальзедо, младший брат Барта, так и не сможет поехать в Изер. Филипп Ребероль приезжал навестить его в конце декабря 1943 года, но скобка открылась, чтобы потом еще сильнее захлопнуться. Мать

40. Цит. по: Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut. Les tuberculeux aux XIX-e et XX-e siècles*, p. 294.

сумела дважды приехать к сыну, жила у подножия фуникулера, в Кролле. Она привезла ему мыло, коричневый крем для обуви, бечевку и нотную бумагу. Барт восстанавливает связи в те редкие промежутки времени, когда не изолирован, с января по июль 1943 года, когда он находится на реабилитации на улице Катрфаж, и в июле — в Андае. Он видит, как тяжело приходится его семье, как выматывается мать на многочисленных работах и сколько усилий она прилагает, чтобы они могли выжить. Мишель не так трудолюбив, как брат, и его будущее беспокоит Анриетту. Когда война заканчивается, а Барта переводят в Швейцарию, ездить становится легче, и в сентябре 1945 года мать с братом, наконец, приезжают к нему в Лейзин. Но в целом разлука была вполне ощутимой и болезненной. «Четыре года я провел в мрачных дырах, вдали от тех, кого любил; я хочу немного пожить с мамой»⁴¹. Редкие короткие встречи оставляют мучительное чувство, «образ надрыва, от которого я поклялся избавиться как можно быстрее»⁴². Этот образ обостряет тревогу о будущем, о своем положении и чувство бесполезности. Хотя в начале 1944 года Барт собирался было заняться медициной — стремление, понятное и нередкое среди молодых людей, охваченных больничной меланхолией, чья жизнь полностью медикализована, — по его словам, он решил отказаться от этого из-за продолжительности обучения, так как в этом случае его матери пришлось бы жить в нищете, чего он бы себе не простил. Барта особенно беспокоит, что его близкие тревожатся за него, и его состояние здоровья, отражающееся в этой тревоге, заставляет его замкнуться в обезоруживающем солипсизме.

Вначале Барт не собирался защищать диплом, но, сходя на несколько лекций, в 1944 году записался на получение подготовительного диплома по медицине. Социальная жизнь в Сент-Илере также основывалась на обучении, и он использует все ресурсы этого заведения, новаторского в области образования: театр, музыку, библиотеку и кино клуб, концерты, в которых он принимает участие как исполнитель или музыкальный критик. Он регулярно занимается английским «с чудесным Грюнвальдом, превосходным учителем, увлеченным и деликатным. [...] За последний месяц я значительно продвинулся вперед, что доставляет некоторое удовольствие»⁴³. В марте — июне 1943 года он посещает лекции Андре Франсуа-Понсе (незадолго

41. Письмо Филиппу Реберолу, 12 июля 1945 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

42. Письмо Роберу Давиду, 15 февраля 1946 года. BNF, NAF 28360, частный фонд.

43. Письмо Георгу Канетти, 23 апреля 1944 года. Частная коллекция.

до его ареста гестапо в августе 1943 года), преподавателя драматического искусства Беатрис Дюссан, богослова и члена Сопротивления отца Анри де Любака, Мориса Дени, философа Жана Лакруа, прочитавшего доклад на тему «дружбы». Что касается развлечений, студенты даже имели право посетить сольный концерт Мориса Шевалье и несколько концертов классической музыки. Музыка продолжает занимать главное место в жизни Барта. В его распоряжении несколько фортепиано для занятий, включая концертное; он ходит на лекции своих друзей Федорова и Фремио о Моцарте: начиная с октября 1943 года он предлагает провести технический семинар по музыке, в основном сосредоточенный на гармонии. Библиотека Сент-Илер-дю-Туве, в которой он также занимается в это время, очень хороша: до войны туда поступали 23 парижские ежедневные газеты, 13 провинциальных газет, 20 французских еженедельников и 47 журналов. В журнале *Existences* регулярно выходил обзор полученных книг и журналов, что дает возможность поблагодарить издателей, чьи посылки особенно ценны в условиях войны. Барт много читал, что, конечно, не новость, потому что он много читал в свободное время, еще будучи подростком. Изменились процедуры чтения, которые находят продолжение в письме. Он продолжил практику, начатую в путешествиях, но теперь, поскольку не мог передвигаться, стал делать заметки на полях книг, разрабатывая систему пользования карточками, которую будет совершенствовать в течение всей жизни. Первое потрясение в 1942 году — Достоевский, чей мир кажется резонирующим с его собственным. Особенно это касается «Идиота»: в романе в целом и в характере главного героя, похоже, кристаллизовалась вся его суть. Он рекомендует эту книгу всем друзьям, как и «Бараганский чертополох» Панаита Истрати. Затем появился Жид, о «Дневнике» которого он пишет несколько заметок, хотя Барту трудно его ухватить, выразить. «Вскоре после нашего приезда в санаторий, — рассказывает Андре Лепёпл, — Барт оставил свою Библию и погрузился в новую книгу. Он сообщил мне, что речь идет о „Дневнике“ Андре Жида. [...] Он посвящал чтению этой книги (совершенно мне неизвестной) все время отдыха, который назывался у нас „процедурами“, и казался таким увлеченным, что я не осмеливался его побеспокоить, чтобы расспросить о предмете его интереса. Во „внелечебное“ время — периоды относительной свободы — он садился за стол в палате, открывал тетрадь для заметок, какими мы пользовались еще в начальной школе, брал обычное школьное перо, обмакивал его в чернильницу Уотерман и принимался списывать страницу за страницей замечательно ров-

ным почерком, без малейших помарок»⁴⁴. Но его основным чтением, долгим, активным, пристальным, которое продолжалось все годы пребывания в санатории, чтением маниакальным, порой страстным, порой доводящим до отчаяния, был Мишле. Когда Барт окунулся в его творчество, он заговорил о «методе чтения в высшей степени плодотворном»⁴⁵, установившемся с начала его болезни и состоявшем в том, чтобы читать, делая заметки.

Георгу Канетти он написал, что питает «больше интереса к методу, регулярности, прогрессу» читаемого, «чем к его содержанию»⁴⁶. Его психологическое состояние измеряется согласно перипетиям этой практики. В 1944 году в период глубокого уныния он, по собственным словам, забросил всю эту систему заметок и дневник. Но через некоторое время пришел в себя и продолжил чтение. В этом выборе есть доля случая, связанная, например, с наличием тех или иных собраний сочинений в учебной библиотеке Сент-Илера, но есть в нем и тяга к чрезмерности, чувственному, даже сладострастному, визионерскому уму. Далекие протестантские корни Мишле, занятия самыми разными дисциплинами, его прерванная карьера, проводимая им связь между литературой и историей, дистанцированность от своего века также становятся причинами сближения. В свою очередь, нозографическое внимание, уделенное автору книги «Народ», сколько бы сам Мишле ни отвергал «медицинский, физиологический фатализм» своего времени, видимо, является следствием условий, в которых происходит знакомство Барта с его творчеством. Несколько раз в письмах Барт рассказывает о патологическом состоянии, в которое погружает его чтение Мишле: «Я изо всех сил стараюсь работать, но перед Мишле я как человек, которого тошнит, а его заставляют есть»⁴⁷. Эпиграф, взятый из письма Мишле Эжену Ноэлю: «Писатели всегда страдают, но не умирают от этого»⁴⁸, вступительная часть о мигренях Мишле — это почти автобиографические размышления. Множество жизней, которые оказался способен прожить историк, несмотря на то, что то и дело «умирал», вселяет надежду.

Хотя Барт читал Стейнбека и Хемингуэя, еще одна книга, прочитанная в 1944 году и сыгравшая важную роль в дальней-

44. André Lereuple, «Chambre 18. Témoignage», p. 147.

45. Письмо Филиппу Реберолю, 4 апреля 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

46. Письмо Георгу Канетти, 23 апреля 1944 года. Частная коллекция.

47. Письмо Роберу Давиду, 26 сентября 1945 года. VNF, NAF 28360, частный фонд.

48. *Michelet*, OC I, p. 301.

шем, — это «Посторонний» Камю. Это чтение также породило статью «Размышления о стиле „Постороннего“», в которой Барт развивает гипотезу «нейтрального стиля», «нев्यразительного голоса», «нулевой степени». Здесь он обнаруживает не столько увлекательное чтение, сколько собственную способность производить мысль, писать, отталкиваясь от прочитанного. Картотека появляется именно в эти годы, когда его «закрыли» и когда параллельно развивается его собственная практика «закрывания». В январе 1946 года он пишет Роберу Давиду, что собрал уже тысячу карточек о Мишле! Идет формирование практики письма, тесно связанной с чтением. Оно возникло из изобретения — возможно, главного изобретения Барта, — которое состояло в том, чтобы оторвать чтение от книги: чтение отрывается от книги, чтобы изучать мир, его знаки, фразы, образы, мифологии... Оно отрывается от книги, чтобы стать письмом и заново включить в себя мир.

Первые тексты

Журнал *Existences*, основанный в октябре 1934 года как ежеквартальный бюллетень Ассоциации студентов санаториев, с третьего, апрельского номера 1935 года становится настоящим журналом со статьями, хрониками, рецензиями, заметками⁴⁹. Во время войны журнал вновь стали печатать на машинке и копировать с помощью мимеографа, как в самом начале, но он остается настоящим литературным журналом и даже утверждается в этом качестве. В выпуске № 26 за май 1942 года редакционная статья рассказывает о выборе, с которым они столкнулись: «Либо более или менее отказаться от внешней публики, придав журналу узкий характер санаторской хроники (подробный отчет о праздниках и деятельности в разных областях)... Либо посвятить себя именно внешней публике, заметно уменьшив санаторскую хронику и придав журналу литературное и художественное направление, наиболее доступное большинству читателей. Тогда, оставаясь „молодежным“, журнал стал бы более серьезным, не становясь при этом занудным»⁵⁰. В той же редакционной статье говорится, что они собираются отводить в каждом выпуске место медицине и глубоким статьям о методах лечения туберкулеза. Именно в это время и в таких условиях Ролан Барт

49. Журнал был полностью отсканирован «Архивом воспоминаний студентов», см.: <http://www.cme-u.fr>.

50. «Note de la rédaction», in *Existences*, mai 1942, p. 4.

публикует свои первые тексты. В первом номере (следующем после того, в котором содержалась эта редакционная статья) его статья о «Дневнике» Жида соседствует с коротким текстом Поля Херцога о преимуществах лечения полной неподвижностью больных, страдающих умеренной формой болезни⁵¹.

Однако первый текст Ролана Барта увидел свет еще до пребывания в санатории. Он был напечатан в недолговечном журнале *Cahiers de l'étudiant*, «созданном студентами для студентов». Главный редактор журнала — романист Робер Малле, который был ровесником Барта и чей первый роман «Любовное преследование, 1932–1940» был опубликован в 1943 году в *Mercure de France*. Рядом с именем Барта присутствуют имена Рене Марилл Альбере и Поля-Луи Миньона, которые также станут известны в послевоенной критике. Номер назывался «Эссе о культуре», а статья Барта, вполне логично, — «Культура и трагедия». В ней он противопоставляет трагедию, отмечающую эпохи и места, в которых сходятся воедино стиль жизни и стиль искусства, жанр, погруженный в чистое человеческое страдание, и драму, представляющую сегодняшнее, историческое страдание. Несомненно, он думал об актуальных событиях, когда писал в заключении о своей эпохе: «Она, конечно же, мучительна, даже драматична. Но это еще не говорит о том, она трагична. Драму переживают, трагедию же надо заслужить, как все великое»⁵². В журнале сообщается, что «следующий номер *Cahiers de l'étudiant* по причине университетских каникул выйдет только в октябре 1942 года. Он будет посвящен следующей проблеме: студент и общественная жизнь». Обстоятельства сложатся так, что журнал больше не выйдет и за этим многообещающим номером не последует ни одного другого.

Итак, в июле 1942 года Барт публикует в *Existences* «Заметки об Андре Жиде и его „Дневнике“», в которых впервые представляет критическую мысль во фрагментарной форме, происходящей непосредственно из его практики чтения и отчасти из практики игры на фортепиано: искусство фрагмента — это искусство приступа, «чеканного контура»⁵³. Он не использует все свои заметки, но довольно мало корректирует те, кото-

51. Paul Hertzog, «Un traitement de la tuberculose pulmonaire par l'immobilisation absolue et le silence», in *Existences*, juillet 1942, p. 56–57.

52. «Culture et tragedie», in *Cahiers de l'étudiant*, «Essais sur la culture». Первая публикация у Филиппа Роже в *Le Monde* — 4 апреля 1986 года (OC I, p. 32).

53. «В форме отдельной мысли-фразы зачаток фрагмента может настичь тебя где угодно... тогда вынимаешь записную книжку и заносишь в нее не „мысль“, а нечто вроде чеканного контура» (Ролан Барт о Ролане Барте, с. 109).

рые предназначают для публикации, и довольствуется перестановкой фрагментов. 1943 год, половину которого он провел в Париже, а половину — на лечении наклонным положением, оказался не таким плодотворным. Барт публикует две рецензии в *Existences*: одну на фильм «Ангелы греха» Робера Брессона, который вышел 23 июня 1943 года и сразу же был показан в Сент-Илере, — фильм поразил Барта своей строгостью и волнующим характером своего предмета; вторую — о номере журнала *Confluences*, посвященном «Проблемам романа», номере, который станет знаковым, хотя Барт тогда видит в нем одни только недостатки: он находит его многословным, однообразным, сумбурным. Интересно, что в заключении он сравнивает манеру литературной критики с медицинским шарлатанством: его отсылки по-прежнему относятся к его собственному миру. «Когда я вижу, как пятьдесят семь авторов высказывают свое мнение о Романе, не обращая никакого внимания на слова соседа, мне кажется, что я присутствую при споре пятидесяти семи врачей о недуге больного у Мольера. Но роман, как и больной у Мольера, — мнимый умирающий»⁵⁴. Дистанция касается здесь как журнала, так и самого жанра романа, заподозренного в неподлинности. В этом видно двойственное отношение к вымыслу, дублируемое сложным отношением к самому себе; туберкулезный больной тоже часто мнимый умирающий. Он особый случай, трудно постижимый по причине самого его отличия, но который тем не менее тоже живет, хотя и в своем отдельном мире.

Две первые статьи, опубликованные в *Existences*, касаются писателей, страдавших той же болезнью легких⁵⁵. Хотя Жид и Камю не посещали санатории, на их жизненный путь чахотка тоже заметно повлияла в подростковом возрасте. Жид, уехавший лечиться в Тунис, окончательно открыл там свою гомосексуальность. Камю, узнавший, что болен туберкулезом в декабре 1930 года, в семнадцать лет, был госпитализирован в госпиталь Мустафы в Алжире и прошел курс рентгеновского облучения, консультаций, инсуффляцию и пневмоторакс, что перечеркнуло его планы на будущее и кардинально изменило его от-

54. «A propos du numéro spécial de Confluences sur les problèmes du roman», in *Existences*, № 21–24, juillet-août 1943 (OC I, p. 53).

55. См.: François-Bernard Michel, «Roland Barthes: de La Montagne magique à La Chambre claire — le corps: un lieu fantasmagique», in *Le Souffle coupé. Respirer et écrire*, Gallimard, 1984, p. 165–178. Эта книга, написанная пульмонологом, касается связи между легочными заболеваниями (туберкулез, астма) и писателями и включает в себя помимо главы о Барте главы о Кено, Валери, Прусте, Жиде, Лафорге, Камю.

ношение к жизни. Его опыт очень схож с бартовским: он был вынужден прервать учебу, бросить футбол (настоящая жертва для него), столкнулся с тем, что не может поступать в Высшую нормальную школу и стать преподавателем философии, как планировал, был освобожден от службы в армии, хотя он хотел пойти туда в 1939 году, а главное, почувствовал приближение смерти, хотя только начал жить. Как и у Барта, положение Камю как интеллектуала отличалось от положения его современников, следовавших более привычными институциональными путями. Эта разница отчасти объясняет отношение Камю к Сартру, которое, между тем, выстраивается в иных категориях, нежели отношение Барта к Сартру. Если в двух статьях, посвященных Жиду и Камю в *Existences*, нет речи об этом общем пункте биографии, то в «Заметках об Андре Жиде и „Дневнике“» Барт тем не менее говорит о страдании как главной теме новелл автора «Тетрадей Андре Вальтера». Он также вводит мотив новой жизни, к которому будет возвращаться постоянно. Через два года, в июле 1944-го, в «Размышлениях о стиле „Постороннего“» он завершает анализ словами о том, что стиль Камю — продукт купюры, язык отсутствия; все эти вопросы вышли непосредственно из его собственного опыта изоляции.

Если мы перечитаем все тексты, написанные в это время, то увидим, что силовые линии создаются двумя прилагательными — «классический» и «нейтральный» и двумя именами собственными — Греция и Мишле, к которым можно прибавить имя Орфей, аллюзию более скрытую, но возникающую именно в этот период. Все они важны, потому что подготавливают первые книги. Прилагательное «классический» — самый главный сюжет. Оно постоянно появляется в тексте о Жиде, определяя искусство уклонения, литоты, двусмысленности, сжатости, искусство «тени, благоприятствующей размышлениям и личным открытиям»⁵⁶. Оно является главной темой исследования в следующем тексте — «Удовольствие от классиков», опубликованном в апрельском номере 1944 года. Текст представлен в виде пространного рассуждения, не лишённого банальностей («Нельзя хорошо писать, не умея хорошо мыслить» или «Да, им не всегда удастся избежать скуки, но разве она не компенсируется красотами и живостью?»). Барт выступает с самой настоящей апологией классического стиля, основанного на экономии, приличиях, ясности и краткости. Субъективное использование стилистических примет классики становится

56. «Notes sur André Gide et son Journal», in *Existences*, juillet 1942 (OC I, p. 46).

критерием, по которому оценивается большинство произведений. Поэтому неудивительно прочесть в тексте о «Постороннем», опубликованном несколько месяцев спустя, что «Камю создал произведение, обладающее музыкальной простотой „Береники“»⁵⁷. Но присвоение также позволяет вносить коррективы и впервые перейти, пусть и не так плавно, от классического к нейтральному. «Молчание стиля», «безразличный стиль» Камю в этом тексте, с точки зрения Барта, в некотором смысле являются продолжением классицизма, сохраняющим «заботу о форме» и требующим «привычных средств классической риторики»; но еще они дают ощущение странности, связанное с абсолютным отсутствием в стиле эмфазы — этого оттеняющего достоинство слова, которое также употребляется применительно к театру и пению, — и с его незаметностью. Критик впервые использует выражения «белый голос» и «нейтральный»: известно, какое продолжение они будут иметь в его последующем творчестве, хотя пока он еще не придает им того смысла, который они приобретут в «Нулевой степени письма». Стиль «Постороннего» — «своего рода нейтральная субстанция, хотя и слегка головокружительная в своей монотонности, в которой порой возникают вспышки, но прежде всего она подчинена скрытому присутствию неподвижных песков, которые связывают этот стиль и расцветчивают его»⁵⁸. Есть в нем что-то «ненавязчиво внимательное», «своего рода отеческая нежность к обыденным вещам».

Миф об Орфее, еще одна важная опора «Нулевой степени письма», мельком появляется в «Удовольствии от классиков» («возродить миф об Орфее и соединить молчаливые вещи и людей») и в письме Роберу Давиду. Другие силовые линии: Греция, в чувственном отношении описываемая в статье «В Греции», опубликованной в студенческом журнале санатория в июле 1944 года, а философски — в статье о Жиде, где обсуждается эллинизм и «дорическая сторона» автора «Коридона», и особенно Мишле, скрытая, но разрастающаяся отсылка, которая проходит через все эти годы. В статьях, в которых упоминается огромное количество имен, Мишле представлен своими фразами, и можно увидеть, что в этот период Барт настолько живет им, что может приспособить для чего угодно. Изучение этих ранних текстов захватывает одновременно благодаря и отголоскам его собственной жизни (например, одни те же рассуждения о гордости можно прочесть в личной пере-

57. «Réflexion sur le style de *L'Étranger*», in *Existences*, juillet 1944 (OC I, p. 78).

58. Ibid., p. 75.

писке и в статье о Жиде), и тому, как в них угадывается его будущее творчество.

26 января 1946 года Барт пишет из Лейзина Роберу Давиду: «Сегодня утром я получил от маман сообщение, что доктор Бриссо согласен, чтобы я вернулся. Вот это новость!» Накануне было землетрясение, которое его ошеломило. «У меня сердце оторвалось, впал в панику, когда подумал о маме и о тебе»⁵⁹. Без лишних толкований сочетание этих двух событий вошло в легенду. Столь желанное возвращение представляет собой сильное потрясение. У Барта нет ни материальной опоры, ни институционального места, которое могло бы послужить ему убежищем. Он брошен «вниз», «в долину» (эти выражения из «Волшебной горы» он употребляет в письмах) почти на свой страх и риск. Пять лет изоляции сделали его чужим, молчаливым, почти нейтральным для внешнего мира. «Я вижу, как мир проходит мимо меня, такой богатый, а я ничего в нем не значу»⁶⁰. Ненавидя Швейцарию с ее феодализмом, он, однако, не считал и Францию политически надежной страной. В тоне, в котором чувствуется влияние Мишле, он пишет Филиппу Реберолю: «Французские газеты, которые я читаю, пугают меня; они лишены критической дистанции, ничего не видят. Это ужасно. Франция потеряна? В таком случае нам нужно стать своего рода евреями, бродить повсюду, рассеяться по свету, сыпать соль; в день, когда Франция будет мертва, ей все еще останется мессианская роль; возможно, я ошибаюсь; возможно, драма как раз в том, что мир скукожится и не захочет никакого Мессии из прошлого»⁶¹. Конечно, семья его эмоционально поддерживает, но после лет, проведенных в санатории, ему, быть может, хочется чего-то другого, а не просто жить в одной квартире с матерью и братом. Не следует преувеличивать значение того факта, что Барт всю жизнь прожил с матерью, хотя это и кажется важной биографической чертой. Он не только жил без нее всю войну, но и создавал в санатории связи, которые позволяли ему надеяться, что он сможет разделить жизнь с другими. В последние разы в Лейзине он страдает от того, что Робер Давид отдалился от него, ревнует его к женщинам, к которым Давид ходит (Розель Хатцфельд) или в которых влюблен (Франсуаза), ревнует к молодым людям, с которыми тот видится. «Ты гово-

59. 7 сентября 1972 года небольшое землетрясение, которое ощущалось в Юрте, пробудило в Барте прежние чувства.

60. Письмо Роберу Давиду, 2 января 1946 года. VNF, NAF 28630, частный фонд.

61. Письмо Филиппу Реберолю, сентябрь 1945 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

ришь, что тебе трудно быть со мной нежным, потому что у меня есть определенные мысли? Порой ты наталкиваешься на нежность, которую трудно вынести? Друг мой, я прекрасно понимаю, что ты имеешь в виду, но как ты жесток! Эти слова ранят меня, и я слишком подавлен, чтобы отвечать. [...] Я люблю плохо, потому что люблю слишком сильно»⁶². Барту еще грустнее оттого, что он уже строил безумные планы о жизни вместе с Давидом по возвращении: «Я понимаю эту общую жизнь в самом полном, самом совершенном смысле, который мы ей здесь придавали, остающимся счастьем, без которого жизнь мне не нужна»⁶³. В отчаянном письме, в котором он об этом просит, видно, что он понимает, что это невозможно. В качестве компенсации он требует, чтобы они хотя бы четыре дня провели вместе в одной квартире.

Любовные беды, беспокойство о будущем заставляют Барта откладывать возвращение. На деньги, одолженные у семей Сиг и Шессе, с которыми он едет проститься, он покупает костюмы и устраивает матери роскошный отдых в очень хорошем отеле *Federale* в Лугано. Он возвращается в Париж 28 февраля 1946 года, чтобы начать реабилитацию; она заканчивается только в конце лета отдыхом в Нефмутье-ан-Бри, где он снова счастлив в обществе Робера Давида. Там он продолжает читать Мишле и еще больше погружается в прежние условия внутренней жизни, отложив на несколько месяцев погружение в материальную жизнь.

В мае 1947 года, почти через год после выписки из Лейзина, Барт пишет «Набросок о санаторском обществе», который представляется его первой пробой пера в жанре социальной критики. Текст показывает, что годы в санатории, несмотря на отдельные радости, были трудными. Описание искусственно созданного в этом месте порядка безжалостно. Барт пишет о том, насколько там сильна иерархия, насколько все устроено для того, чтобы лишить большого осознания, даже ощущения, что он находится в изгнании. Замещающий мир санаторий открыт только для организации. Даже дружба там запрещена, «потому что санаторское общество шокирует то, что можно быть счастливыми вне его»⁶⁴. Оно благоприятствует ассоциации, а не дружбе, сообществу вместо общества. «Патерналист-

62. Письмо Роберу Давиду, январь 1945 года. BNF, NAF 28630, частный фонд.

63. Письмо Роберу Давиду, 1 ноября 1945 года. BNF, NAF 28360, частный фонд.

64. «Esquisse d'une société sanatoriale», inédit reproduit dans *R/B, Roland Barthes, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.)*, 2002, p. 170–177 (p. 174).

ское, феодальное или либеральное, буржуазное санаторское общество всеми правдами и неправдами стремится вернуться к безответственности детства». Но все это далеко от кокона реального детства, материнского и защищающего; санаторий иллюстрирует скорее то, что Барт позднее назовет «мифом детства», как отдельного, упорядоченного и вымышленного мира. Этот негативный опыт жизни в коллективе, несмотря на то, что в действительности у Барта в Сент-Илере и в Лейзине произошли важные встречи, несмотря на то, что он мог развивать там свои способности и даже быть счастливым, навсегда оставил на нем отпечаток. Он объясняет его неприязнь к политическим организациям и укрепляет его в решении вести автаркичную жизнь с матерью.

Глава 7 Выходы

Вдали от санатория

ВЕРНУВШИСЬ из череды санаториев и лечебниц, с осени 1946 года и до выхода первой книги в марте 1953 года, Барт завершает свою юность, пытаясь обеспечить себе будущее, не слишком далекое от того, на которое он надеялся подростком. В ноябре 1946 года ему тридцать один год. Он стремится наверстать упущенное время и одновременно найти свое место, в Париже или в мире. Ему нужно реализовать целый ряд стратегий — личных, социальных, философских, чтобы вписаться в интеллектуальный пейзаж своего поколения, утвердить свой голос, *стать* кем-то. Первая из этих стратегий, термин, который следует понимать настолько нейтрально, насколько это возможно, в том смысле, в каком его понимал Бурдьё, как совокупность практик или поз, нацеленных на легитимацию, — это марксизм. «В момент перемирия, — говорит Барт Жану Тибодо в интервью 1970 года, — я был сартрианцем и марксистом»¹. Эту двойную веру, по меньшей мере вторую ее часть, он приобрел в санатории в ходе долгих дискуссий с такими же изолированными товарищами, как и он, но чей предыдущий опыт касался других необходимостей и других обязательств. Это особенно верно для Жоржа Фурнье (которого чаще звали по его кодовому имени в движении Сопротивления — Филипп). Туберкулез у него обнаружили не в юности; скорее всего, он заразился им в Бухенвальде. «Фурнье очень убедительно рассказывал мне о марксизме; раньше он работал в типографии, был троцкистским активистом, вернувшимся после депортации»². Позднее Барт будет считать, что одной из причин его увлечения марксизмом были именно нравственная свобода, спокойствие, элегантная отстраненность Жоржа Фурнье.

1. «Réponses», OC III, p. 1026.

2. Ibid.

Его товарищ, в отличие от него самого, происходил не из деклассированной буржуазии, а из народа; он сражался на стороне республиканцев в Гражданской войне в Испании, состоял в Соппротивлении, что бесспорно придавало ему определенный ореол; наконец, он был троцкистом и потому оказывался на периферии господствующего дискурса. «Так, случай свел Барта с особым и особенно соблазнительным воплощением марксизма: в общности, которую рождает болезнь, под тройным знаком народа, эпопеи и гетеродоксии»³. Барт утверждает, что особенно его очаровала сила диалектической мысли, которая предлагала рамки, структуру для анализа текстов. Письма этого времени полны прозелитизма и лиризма в том, что касается этого вопроса и возможностей конкретного применения марксизма во французской политике. Реберолю он пишет:

Политически я едва ли могу думать иначе, кроме как по-марксистски, потому что его описание реального мира кажется мне точным; и потом, я разделяю с марксистами надежду на общество, так сказать, девственное, где все наконец станет духовно возможным; потому что в каком-то смысле я чувствую в глубине души, что настоящая внутренняя свобода возможна только в по-настоящему социалистическом обществе; мне кажется, что только в тот момент человек сможет начать философствовать⁴.

Барт доходит до того, что дистанцируется от экзистенциализма, который может обрести смысл и начать приносить какую-то пользу только начиная с «того момента»; и он всерьез задается вопросом о месте и роли интеллектуалов в этой революции. Если марксизм в конкретном выражении может быть политически эффективным, то его философский вклад менее понятен и более проблематичен. Барт часто говорил, что ему было скучно читать Маркса, особенно «Святое семейство» — он читал эту работу в Нефмутье-он-Брие и нашел ее слабой и наивной. Таким образом, личные документы того времени говорят о том, что не стоит преувеличивать эту его ангажированность, возникшую сразу после войны, в ней следует видеть скорее искания, чем глубокие убеждения (искания, которые обретут форму в «Мифологиях»), стратегическую программу, у которой много разных граней, а не полную и окончательную приверженность, тем более что Барту также претит любая форма государствен-

3. Philippe Roger, «Barthes dans les années Marx», in *Communications*, № 63, 1996, p. 39–65 (p. 41).

4. Письмо Филиппу Реберолю, конец июля 1946 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

ного коммунизма. Роберу Давиду он пишет: «На коммунизм надеяться нельзя. Марксизм — да, возможно, но ни Россия, ни Французская коммунистическая партия в действительности не марксистские»⁵. В адрес Французской компартии произносятся очень жесткие слова: «жалкая», «занудная», «замечательно напыщенная». Эта критика, направленная на весь Коммунистический Интернационал, в более лирическом тоне присутствует в статье об «Описании марксизма» Роже Кайуа, опубликованной в *Combat*: «Для множества диссидентов, для которых марксизм продолжает быть личной судьбой, московский догматизм — уже не скандал: это трагедия, в разгар которой они пытаются, как античный хор, сохранить сознание несчастья, вкус к надежде и желание понять»⁶. Таким образом, он хочет, чтобы Франция не просто боролась против коммунизма во имя истинной Революции («есть другие способы не быть буржуазными»), но и способствовала «якобинизации социализма», созданию в стране чистой социалистической силы. Когда Робера Давида шокировало чтение марксистских экономистов, Барт призывает его думать «о человеке в „текущей жизни мира“ (выражение, взятое из Мишле)»; и «даже если социализм несовершенен, если пока ему не хватает людей, все равно это путь, по которому нужно идти тебе, как и мне, Давид». Хотя социализм представляется ему небуржуазным выбором, единственным, который может воплотить марксистскую мысль, его отказ от тактических союзов и партийного коммунизма тем не менее указывает, что и его желание конкретным образом включиться в марксизм, и его вера в его возможное применение в национальных и политических целях имели свои пределы. Он тоже ценит гетеродоксию и — слово, которое будет постоянно повторяться в текстах, опубликованных в этот период, — «диссидентство».

Начиная с осени 1946 года Барт изо всех сил ищет работу. Он устал от мелких редакторских работ и частных уроков, не приносящих ни статуса, ни достаточного дохода. Филипп Ребероль получил пост директора Французского института в Бухаресте, и в ноябре Барт обещал себе присоединиться к нему с разрешения доктора Бриссо, который счел его достаточно здоровым, чтобы он мог отправиться за границу⁷. Он хотел, чтобы его друг, который и так дал ему очень многое — утешение, поддержку,

5. Письмо Роберу Давиду, 19 января 1946 года. VNF, NAF 28630, частный фонд.

6. «Scandale» du marxisme», in *Combat*, 21 juin 1951 (OC I, p. 125).

7. «Бриссо, озабоченный той прытью, с которой я гоняюсь за крохами работы, велел мне самым серьезным образом и во всех подробностях тебя расспросить, какие условия жизни и работы меня там ждут» (письмо Филиппу Реберолу, 2 ноября 1946 года).

деньги, — нашел ему должность преподавателя в университете или в институте. Он также желал бы привезти в Румынию мать и иметь заработок, достаточный, чтобы содержать себя и ее, приличное жилье. Филипп смог подыскать ему место преподавателя с начала следующего учебного года, но в марте 1947 года этот пост преобразовался в должность библиотекаря института, что очень обрадовало Барта, который чувствовал, что не готов сейчас преподавать, потому что был полностью поглощен написанием диссертации. В октябре он действительно поступил на третий цикл обучения в Сорбонну, и его научный руководитель Рене Пинтар предложил ему две темы на выбор: одну о Вико и Мишле, вторую — об исторических методах Мишле, на которой Барт в итоге и остановился. В это время у него уже была идея свободного очерка об этом произведении, но он также с большим энтузиазмом погрузился в работу с документами и в тот вид рассуждений, который характерен для диссертации. Его научный руководитель, родившийся в 1903 году (он умер в 2002 году), занимался XVII веком, но принимал работы и о других исторических периодах при условии, что предложенные исследования фокусируются на «сознании» эпохи. Диссертация Пинтара, опубликованная в 1943 году в издательстве *Boivin*, называлась «Ученый либерти-наж в первой половине XVII века» и была посвящена интеллектуальному и светскому движению, пытавшемуся освободиться от религиозных порядков. Очень внимательный и великодушный со студентами — на этот счет существуют единодушные свидетельства, — он особенно заинтересовался предложением Барта, с которым неоднократно встречался в 1946/47 учебном году. Итак, в феврале Барт может написать Филиппу Реберолю:

Беседа с Пинтаром прошла с огромным успехом; он полностью принял мои предложения, сделал очень умные замечания, безо всяких оговорок и даже с некоторым энтузиазмом, что меня очень воодушевило; помимо всего того, что полагается по теме, он считает, что это могла бы быть новая работа, которая выразит новое направление (академической) критики; ничто не могло доставить мне большего удовольствия; ты знаешь, что я придаю большую методологическую важность этим исследованиям и что природа современной критики в том, что она должна, как я полагаю, меньше описывать и меньше объяснять, быть более феноменологической, чем логической, и больше заниматься самим произведением, его органическим образованием, постоянными очертаниями духовного мира, которые оно открывает, больше чем его источниками и окружением, социологическим или литературным⁸.

8. Письмо Филиппу Реберолю, 10 февраля 1942 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

Захватывающая программа имманентной критики, отчасти унаследованная от Бодлера, но актуализированная, уже предвосхищает эту эпоху. Требуя серьезного научного подхода к занятиям, его руководитель при этом позволял ему свободно развивать постепенно складывающийся описательный метод, который отдает все место текстам и отходит от контекстов. Тысячи карточек, накопленных со времен Сент-Илера, Барт дополняет теперь многочисленными библиографическими данными, свидетельствующими о его чтении специализированной литературы. Картотека начинает делиться на темы: «Мигрень», «Тело», «Ходьба», «Франция», «Единство». Некоторые из них послужат заголовками разделов для «Мишле».

Несмотря на занятость в университете, Барт не отказывается от желания заниматься журнальной литературной критикой в том виде, как он начал ее практиковать в *Existences*. Возможность быстро представилась, когда он познакомился с Морисом Надó в июне 1947 года. Впервые он встретил его у своего друга Фурнье, чей туберкулез, не совсем долеченный после Лейзина, заставил его поселиться в деревне. Вместе с женой Жаклин Фурнье снимает дом в Суази-су-Монморанси, где принимает своих друзей-троцкистов и всех остальных. Знакомство не было случайным. Об оригинальности и глубоко литературном темпераменте Барта Фурнье очень тепло отзывался Морису Надó, который возглавлял в это время литературный раздел в *Combat*, работая бок о бок с Камю и Паскалем Пиа. Жаклин, сопровождавшая мужа в Лейзине, тоже была очарована умом Барта⁹. В этот день они в основном говорили о Мишле, и Надó предложил ему написать статью. Погруженный в диссертацию, Барт хочет оставить Мишле для научных исследований и предпочитает продолжить писать о современной литературе; начало было положено размышлениями о «Постороннем». По совету Фурнье, он послал Надó заранее, еще до их знакомства, статью о белом письме и морали формы, но тот посчитал ее слишком сложной для журнала, поэтому не опубликовал и даже потерял¹⁰. На этот

9. В статье, опубликованной в *La Quinzaine littéraire* в 2003 году, она описывает этот враждебный мир, где на кону была жизнь и где «обмен идеями, обсуждения в те редкие моменты свободы, вырванные у жестокой регламентации с непреклонным распорядком дня, позволяли преодолеть скуку и хотя бы на время забыть все это» (Jacqueline Fournié, «Notre ami Roland», *La Quinzaine littéraire*, № 844, 2002, p. 30).

10. См.: Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Albin Michel, 1990, p. 314. В своей книге Надó путает два воспоминания: знакомство с Бартом, которое действительно произошло в июне 1947 года (письмо Реберолу от 20 июня 1947 года подтверждает это, даже если Морис Надó утверждает, что был июль), и отправку первых статей. При личной беседе, когда я указала на рас-

раз Барт предложил «Нулевую степень письма», которая будет опубликована 1 августа, незадолго до его отъезда в Румынию. За ней последует несколько других, которые по большей части будут воспроизведены в книге 1953 года, за исключением статьи «Надо ли уничтожить грамматику?», отвечающей на критику, которую ему адресовали читатели после прочтения августовской статьи и нескольких рецензий¹¹.

«Морис Надó, которому я обязан самым главным — дебютом»¹²

Как и для многих других впоследствии, Морис Надó сыграл в жизни Ролана Барта решающую роль, создав моду на Барта в литературном мире. Он ввел его в журналистское сообщество, вышедшее из Сопротивления, и сделал частью живой и политически ангажированной среды, которой его лишили годы изоляции. Располагаясь с 1944 года в помещении *l'Intransigeant*, на улице Реомюра, дом 100, газета *Combat* хочет остаться средоточием сопротивления и после окончания войны. Выступая против партийных интриг, ее главные организаторы — Камю, Паскаль Пиа, а позднее, с начала 1947 года, и Клод Бурде, поддерживают не-коммунистический марксизм, разделяя мнение, высказанное Бартом в личном порядке. С 1945 года Надó, которого Паскалю Пиа представил Поль Боден, пишет две небольшие колонки о книгах каждую пятницу, защищая «Отсрочку» Сартра, Жана-Луи Бори, Валери Ларбо, Эме Сезера, Рене Шара, Жака Превера, Генри Миллера и Клода Симона. Его взгляды, эмоциональность, твердость очень быстро приносят ему признание, так что с преодолением дефицита бумаги в июне 1946 года и превращением газеты в четырехполосное издание ему предложили создать полноценную литературную страни-

хождение в датах (знакомство и публикация первой статьи почти совпадают), Надó сказал, что первая статья была, скорее всего, отправлена раньше. В «Ответях» Барт датирует примерно 1946 годом отправку статьи о белом письме и приверженности форме и 1947 годом — заказ статей, в итоге опубликованных в *Combat*.

11. «Faut-il tuer la grammaire?», *Combat*, 26 septembre 1947; переиздана под названием «Responsabilité de la grammaire», *OC* I, p. 96–98. В 1947–1952 годах Барт опубликовал в *Combat* шесть рецензий: в 1950 году о «Законе революций» Андре Жуссена, «Издателя Марселе Ривьере» Бенуа Эпне, «Лазаре среди нас» Жана Кейроля; в 1951 году — об «Описании марксизма» Роже Кайуа, «Расе и цивилизации» Мишеля Лейриса, «Феноменологии и диалектическом материализме» Тран Дук Тао, а также статью о «войне египтологов».
12. «Réponses», *OC* III, p. 1027.

цу. «Со своими провокационными фразами, страстным энтузиазмом и трезвой критикой, честной, но без излишней горячности, Морис Надó решительно сражается против утешительного конформизма, рожденного Освобождением»¹³. Он хочет продемонстрировать свою способность — ставшую легендарной в последующие полвека — открывать перспективных авторов и уникальные голоса. Именно с этой целью он советует читателям читать Андре Фредерика, а особенно Клода Симона, чей первый роман «Мошенник» он сравнивает с «Посторонним». Глядя именно через эту призму, он вводит в литературную среду Ролана Барта.

Даже если у самого Барта порой возникает чувство нелегитимности из-за того, что его так превозносят, которое он не может выразить из-за стыда, испытываемого в момент выхода книг¹⁴, он тем не менее умеет этим воспользоваться, перенося борьбу в поле письма, из которого сразу делает «единоборство». Надó не довольствуется тем, что предоставил ему трибуну и познакомил с людьми, он сопровождает этот жест формальным посвящением в рыцари. Он снабдил первую статью Барта хвалебной «шапкой», в которой указал на будущее его мысли:

Ролан Барт неизвестен. Это молодой человек, он не опубликовал еще ни одной статьи. Несколько бесед с ним убедили нас, что этот юноша, страстно увлеченный языком (вот уже два года он только им и занимается), может сказать нечто новое. Он вручил нам следующую статью, которая на первый взгляд может показаться неподходящей для газеты, настолько она насыщена мыслями и лишена внешних украшений. Мы думаем, что читатели *Combat* не обидятся на нас за то, что мы ее все-таки опубликовали¹⁵.

Морис Надó выражает похвалу отстраненно, чтобы подчеркнуть отличие: это не журналистика, но тем лучше. Он искажает истину («он не опубликовал еще ни одной статьи»), чтобы подчеркнуть свою роль в открытии таланта. По его собственному признанию, он был по-настоящему обеспокоен реакцией на ста-

13. Yves-Marc Ajchenbaum, *À la vie, à la mort. Histoire du journal «Combat», 1941–1974*, Le Monde Éditions, 1994, p. 197; перепечатано под названием «*Combat*», 1941–1974. *Une utopie de la Résistance, une aventure de presse*, Gallimard, coll. «Folio Histoire», 2013.

14. По поводу публикации своей первой книги Барт сказал: «Как субъект борьбы или того, что я понимал под борьбой, а именно демонстрации политических и исторических обязательств литературного языка, я был уверен в себе, но как субъект, произведший объект, предлагаемый публично на суд других, я чувствовал некоторый стыд» («*Réponses*», *OC* III, p. 1027).

15. *Combat*, 1 août 1947.

тью, ведь в ней можно было увидеть атаку на Камю. Надó повторяет и закрепляет свои похвалы, опубликовав в момент выхода первой книги Барта очень длинную статью о ней в *Les Lettres nouvelles* в июне 1953 года и снова отмечая «произведение, появление которого надо приветствовать. Это замечательное начало. В нем виден эссеист, решительно выделяющийся среди всех остальных сегодня»¹⁶.

Для Барта, столь чувствительного к вопросу начала, «любящего придумывать и писать *начала*»¹⁷, чье «начало жизни» было так надолго отложено и который открыто пишет о нем, называя свою «первую» статью в парижской газете, как и свою первую книгу, «нулевой степенью», эти знаки особенно важны. Складываются дружеские отношения, основанные на доверии и преданности, а не на непосредственной близости. Их все сближает: одно и то же поколение — Надó старше на четыре года, оба родом с Юго-Запада, оба — воспитанники нации. Они быстро переходят «на ты» и приглашают друг друга в гости. Надó вспоминает, что бывал в квартире Ноэми Ревлен на площади Пантеон, когда Анриетта с сыновьями поселилась там после ее смерти. Он вспоминает мать Барта — «простую, образованную, дружелюбную», цитирует полученные письма, наполненные теплом, в которых говорится о «полном доверии — если это слово не слишком тебя шокирует в моих устах, ведь я почти ничего не сделал, а ты сделал уже очень много». После того как Надó ушел из *Combat* в 1951 году, Барт написал ему, что ему очень хотелось бы «снова поработать для тебя и с тобой»¹⁸. И Надó действительно будет приглашать Барта писать в *L'Observateur* и в *Les Lettres nouvelles*. Но в сообщества, сформировавшиеся во время войны и Сопротивления, было не так-то легко войти. В то время как Надó, Фурнье и другие извлекали из этого опыта интеллектуально-коллективистское ощущение, Барт оставался в значительной мере индивидуалистом, находясь немного в стороне от любой формы организации. Хотя он чувствителен к вниманию, уделяемому Надó, которого уважает

16. Maurice Nadeau, «Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*», in *Les Lettres nouvelles*, juin 1953; перепечатано в: *Serviteur! Un itinéraire critique à travers livres et auteurs depuis 1945*, Albin Michel, 2002, p. 195–203 (p. 203).

17. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 98.

18. Морис Надó забросил свою литературную колонку в 1951 году, когда Анри Смадья стал единственным редактором *Combat* (он останется им до самой смерти и прекращения издания газеты в 1974 году) и когда он привел туда Луи Повеля, в результате чего издание значительно сдвинулось в сторону правых позиций. Клод Бурде пригласил его продолжать работу в *L'Observateur*, поручив ему вести литературное приложение; Надó принял предложение и позвал туда Барта, только что вернувшегося из Александрии.

и восхищается им, он все равно держит дистанцию, о чем свидетельствует следующая деталь: весной 1952 года в письме Реберолу он пишет его фамилию не как Nadeau, а как Nadaud. Со своей стороны Надó приписывает эту дистанцию, которая с годами только увеличивается, все более сложным задачам, лежащим на одного и на другого. «Сама жизнь помещает нас, с нашими талантами и заслугами, в разные епархии, накладывая обязательства, заставляющие нас возвращаться в мирах, пленниками которых мы становимся, сами того не замечая»¹⁹. Но вопрос политики тоже сыграл свою роль. Отказ Барта подписать «Манифест 121» о «праве на неподчинение» в Алжире и то, что Надо называет его «дезертиром» в 1968 году, по его мнению, объясняют их отдаление друг от друга. В конце отрывка о Барте в своей книге воспоминаний Надó иронизирует, даже явно критикует его. Это относительное отдаление можно еще отнести на счет неумения Мориса Надó рассматривать дружбу в долгосрочной перспективе. Роль издателя и главного редактора журнала подразумевает соблюдение границ в отношениях с авторами, ему надо поддерживать асимметрию, поддерживающую как его авторитет, так и их. Это тоже делало его великим издателем — он сохранял политическую дистанцию с людьми, даже самыми близкими, создавая повсюду формы организации.

Однако в течение тридцати лет после первой статьи они встречались много раз, даже написали вместе статью для *L'Observateur* в январе 1953 года «Да, хорошая левая литература существует», обзор анкеты о литературе и о левых, на которую Барт отвечал двумя месяцами ранее и которая вышла за двумя их подписями. Если в 1950-х годах Барт иногда говорит, что разрывается между *Esprit* и *Les Lettres nouvelles*, свои тексты он распределяет почти поровну. Когда в 1966 году Морис Надó основал с Франсуа Эрвалем *La Quinzaine littéraire*, он подумывал взять Барта в редколлегию. Надó знал, что тот очень занят, и отказался от этой идеи, но регулярно заказывал ему статьи о Бенвенисте, биографии Пруста работы Джорджа Пейнтера, о Северо Сардуе, Юлии Кристевой, Жане-Луи Шефере, Жераре Женетте; около двух-трех статей в год, до 1975 года, когда кривая достигла пика и завершилась статьей «Барт в степени три» (название придумал Надó) — статьей Ролана Барта о книге «Ролан Барт о Ролане Барте». Новая подчеркнута хвалебная «шапка» (автор сравнивается с Жидом, Аленом, Валери), но присутствует некоторая дистанцированность: Надó признает способность

19. Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, op. cit., p. 322.

Барта (потрясающую, когда дело касается мнения или стереотипа) освобождаться от всего, что цепляется или застывает, но также уточняет, несколько двусмысленно, что его не заботит «то, что принесет ему этот постоянный „дрейф“»²⁰.

13 марта 1974 года Ролана Барта и Мориса Надó пригласили принять участие в передаче «Диалоги» под руководством Роже Пийодена на радио *France Culture*. «Мне предназначалась роль второстепенного персонажа, который оттенял бы главного, но меня это устраивало»²¹, — вспоминает Надó. Это не совсем так. Конечно, Барт ведет, утверждая социальный и идеологический характер идеи литературы и литературного языка. Надó изначально защищал более традиционную позицию, утверждавшую специфичность литературного языка, не похожего ни на какой другой. Но в эфире они обращаются друг к другу «на ты», и Надó не только удается показать, что его собеседник местами преувеличивает — в отношении, например, неизбежной «перверсивности» литературы, — но он кажется куда более разговорчивым, когда заходит речь о современной литературе, которую Барт знает не так хорошо²². Кроме интервью с Рено Камю, частично воспроизводящего беседу на *France Culture*, опубликованного 1 мая 1975 года, то есть через два месяца после статьи о книге «Ролан Барт о Ролане Барте», Барт больше ничего не написал для *La Quinzaine littéraire*, хотя пожертвовал несколько своих рисунков во время большого аукциона, организованного Надó в 1975 году, чтобы спасти журнал. Охлаждение выявляет разницу позиций. Барт — преподаватель в Коллеж де Франс, Надó — на другой стороне, в издательском деле и журнальной критике. Он выразил желание опубликовать лекцию, прочитанную Бартом при вступлении в Коллеж де Франс. В мемуарах он воспроизводит письмо, в котором Барт пообещал ему ее отдать. Но потом Барт вдруг заявляет, что ее можно опубликовать только в *Seuil*. Надó обиделся. Помимо небольших политических расхождений и технических недоразумений появляется еще и социальная дистанция. С начала 1977 года Барт стал реже и гораздо лаконичнее в переписке с Надó. Почти на все его просьбы Барт отвечает отказом. Это было время, когда он начал

20. Maurice Nadeau, «Barthes puissance trois», in *La Quinzaine littéraire*, № 205, 1 mars 1975. Аннотация не воспроизводится в *OC IV*, p. 775.

21. Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, *op. cit.*, p. 318.

22. «Où/ou va la littérature?», интервью с Морисом Надó в передаче «Диалоги» с Роже Пийоденом, *France Culture*, 13 марта 1974 года (*OC IV*, p. 547–563). Впервые опубликовано в: *Écrire... pourquoi? Pour qui?* Presses universitaires de Grenoble, 1974; потом отдельным изданием под названием *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble, 1980.

часто жаловаться: «Я вымотан, мне все надоело, я завален работой, единственное, чего я хочу, — отказаться от любого „представительства“; я все меньше и меньше готов участвовать в публичных дебатах и решил с возрастом не заставлять себя делать то, от чего мне не по себе»²³. И все же после смерти Барта Надó лично отдал ему дань уважения в журнале как «одному из лучших умов своего времени», преподавателю и писателю, «которому удалось поделиться своим чувственным вкусом к языку»; он вспоминает и «дружбу с нашим *Quinzaine* и его сотрудниками»²⁴. Жесткость безвременной потери заставляет его искренне переживать, но несколько лет спустя последние страницы его книги «Да будет им дарована милость», где он привел этот текст 1980 года и добавил еще несколько эпизодов, демонстрируют их отдаление друг от друга.

Вдали от Парижа (1). Бухарест

Плодотворные периоды, когда Барт продолжает заниматься изысканиями для диссертации, перемежаются периодами психологической и профессиональной нестабильности. Он чувствует себя словно лунатик, у которого депрессия и приступы забывчивости сменяются впечатляющими приливами сил. У Барта талант полностью отождествляться с новым, воспринимать любое обстоятельство как возможный поворотный момент. Так было в те месяцы, когда он подумывал учиться медицине, и в июне 1947 года в центре профессиональной ориентации в Версале, когда у него возникло желание стать социальным работником. Барта беспокоит непоследовательность в решениях социальных проблем: если бы не болезнь, он, по его словам, всерьез задумывался о том, чтобы пойти в эту область. Тем временем несколько месяцев он наслаждался полным покоем в доме Ребероля в Рокбрюне на холмах Ментона. Его брат Мишель уехал в Англию, и он спокойно едет на Юг с матерью, чтобы провести там чудесную весну.

Здесь у нас полно фиолетовых ирисов, лилий, еще есть лаванда, и эта весна с цветами, пусть и печальная, но все же невероятно красивая. Где-то еще местность кажется мне неправильно толкуемой в том, что касается культуры, ее живописности, дешевой эйфории, возможности погреть старые кости. Но здесь места действительно

23. Письмо Морису Надó, 21 февраля 1977 года. Частный архив.

24. Maurice Nadeau, «Roland Barthes. Un souvenir de Montmorency», in *La Quinzaine littéraire*, № 323, 16 avril 1980.

чистые, дикие, немного трагичные, как и весь Юг. Я держусь молодцом. Благодаря твоему большому столу я больше не работаю в постели, и он мне очень подходит, выработка стала больше²⁵.

Окружение цветов и организация пространства (прямоугольник стола и свет лампы) определяют благоприятные условия для письма, форму автаркии. Привлекательность удаленных мест, где «живут на всем готовом», как можно жить «в феодальном поместье», соответствует фантазму, который можно претворить в жизнь, особенно всякий раз, когда он бывает в деревне. «В деревне (доме) больше автаркии, чем в квартире благодаря “запасам” (кладовка, погреб): сад + кладовка + инвентарь = автаркия → ряд дней, когда не выходишь из дома → стабильная микросистема, как на корабле»²⁶. Далее в этой лекции курса «Подготовка романа» Барт указывает на важность рабочего стола, от которого по-настоящему зависит существование писателя. Он вспоминает, как Кафка отказался отправиться в путешествие с Максом Бродом по той причине, что ему придется расстаться со своим рабочим столом, пусть даже всего на несколько дней. Стол — это структура, функциональное пространство, в котором сходятся отношения с другими микрофункциями (письменные принадлежности, порядок/беспорядок); он определяет отношение между субъектом и письмом.

В ноябре 1947 года Барт стал готовиться к поездке в Румынию, проведя половину каникул в Байонне, а вторую — в Пуге, в провинции Ньевр, у своей подруги Жаклин Робен, где уже гостил предыдущим летом, в компании двух ее сыновей. Он находится в распоряжении Министерства иностранных дел и только 12 января 1950 года получит официальный приказ о назначении с 1948 года:

Господин Барт Ролан, преподаватель, лицензиат филологии, зачислен в штат с 1 января 1948 года в качестве помощника преподавателя и задним числом поступает в распоряжение Министерства иностранных дел на период с 1 января 1948 года по 30 сентября 1949 года для выполнения обязанностей преподавателя Французского института в Бухаресте (Румыния)²⁷.

Он готовится к отъезду, оставив Роберу Давиду парижскую квартиру, которую по возвращении из армии займет Мишель Сальзедо: Барту удалось взять с собой мать. У него возникли

25. Письмо Филиппу Реберолу, 26 апреля 1947 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

26. *La Préparation du roman I et II*, séance du 26 janvier 1980, p. 301–302.

27. BNF, NAF 28630, boîte 7, «Documents administratifs».

трудности с получением виз: осенью 1947 года были официально запрошены визы для Барта Ролана и Барт Анриетты, «его супруги (...сопровождающей мужа)» — любопытная ошибка. В итоге Барту удается получить для них визы: их нужно несколько, поскольку из-за его состояния здоровья они едут поездом, идущим через Швейцарию, Италию, Югославию и Болгарию. По прибытии в Бухарест он тут же приступает к своим обязанностям библиотекаря, тогда как Филипп Ребероль остается директором института. Французский институт высшего образования в Румынии (IFNER) был создан в 1920-е годы по модели французской школы в Афинах, на волне эйфории от создания Великой Румынии и с целью укрепить румынско-французские связи. Под решающим влиянием Марио Роке, директора Института румынской филологии в Сорбонне, и Анри Фосийона, чей интерес к Румынии был плодом большой дружбы с Жоржем Опреско, институт был торжественно открыт 29 мая в присутствии короля Кароля II, в здании на площади Лаговари, принадлежащем Французскому союзу. В 1934 году институт переезжает в дом 77 на бульваре Дачия, который принадлежит ему до сих пор²⁸. Под руководством Поля Анри с 1925 по 1932 год, Альфонса Дюпрона с 1932 по 1940 год, а затем Жана Мутона во время войны институт стал очень важным культурным и педагогическим центром, координирующим французские образовательные учреждения по всей Румынии, пополняющим библиотеки, организующим культурные мероприятия в Бухаресте, а также в Клуже, Брашове, Яссах, Сибиу.

Филипп Ребероль назначен его главой 2 августа 1946 года в возрасте двадцати восьми лет. Он олицетворяет перемены не только из-за своего молодого возраста, но и благодаря образу, созданному побегом из немецкой тюрьмы и деятельностью в Свободных французских силах. Однако прибыл он в неблагоприятное время: коммунистическая революция стремится одновременно очистить румынский университет и «советизировать» культуру. До того как установился новый режим и была провозглашена Конституция марта 1948 года, объявившая Великое национальное собрание «высшим органом государственной власти», ему удается поддерживать высокий уровень активности и сохранить всех людей на своих постах. Для этого требовалась дипломатическая воля и связи. Благодаря давним тесным

28. После закрытия в 1949 году институт снова открыл свои двери в 1970-м, теперь он стал называться Французской библиотекой. В 1989 году двусторонние соглашения между Румынией и Францией вернули ему статус Французского института в Бухаресте.

контактам с Францией французское присутствие в Румынии сокращается медленно, несмотря на неоднократные оскорбления. На студентов оказывалось давление, с тем чтобы они прекратили посещать институт. Выступление Пьера Эммануэля, которое должно было пройти в Брашове 7 ноября 1947 года, отменили, развивалась тенденция бойкотировать французскую культуру. С начала марта 1948 года директор Французского лицея был вынужден согласиться включить в учебную программу «культурно-образовательный элемент», который должен был контролироваться румынским советником по образованию: ни больше ни меньше как курс пропаганды. В этой сложной обстановке Барт приступает к выполнению своих функций библиотекаря, заменив Жермен Лебель, которую переводят в Алжир, куда она уедет только через полгода. Андре Годен, автор учебника по истории Французского института высшего образования в Румынии, утверждает, несколько преувеличивая, что Барт завоевал доверие своих коммунистических собеседников ссылками на марксизм²⁹; однако к этому времени он опубликовал только две статьи в *Combat* и не входил ни одну партию. Но у него были и другие достоинства, такие как лекторский талант и компетентность в области музыки — и то и другое он эффективно использует все два года своей работы.

Французские библиотеки — в Бухаресте, Клуе, Яссах и Тимишоаре — были укомплектованы достаточно хорошо, несмотря на цензуру, которую Ребероль пытался тактически обойти. Он отмечает в докладе на ежегодном конгрессе 1948 года: «Я думал, что смогу попросить преподавателей свести цензуру к необходимому минимуму, то есть подвергать ей только книги, а не авторов (например, убрать „Возвращение из СССР“ Жида или отдельные тома „Людей доброй воли“ Жюля Ромена, но оставить другие их произведения)». В связи с этим Барт выступил с двумя инициативами, которые помогали ему успешно продлить работу библиотеки. В первые недели после прибытия он предлагает в первую очередь создать две отдельные библиотеки: научную и абонемент. «Научная библиотека», в основном медицинская и техническая, открыта до девяти часов вечера и каждый день принимает медиков и инженеров, большинство из которых — студенты. Барт же хочет развить сектор

29. André Godin, *Une passion roumaine. Histoire de l'Institut français des hautes études en Roumanie (1924–1948)*, L'Harmattan, 1998, p. 186. Эта книга — один из наших источников сведений об этом времени. См. также статью Микаэлы Гитеску о румынской жизни Барта «Roland Barthes in România», *România literară*, № 48, 2000, www.romlit.ru/jos. Благодарим Александру Матеи за информацию, которую он предоставил об этом периоде.

социальных наук, который пока намного беднее. Вторая библиотека, открытая по утрам, разрешает всем желающим брать книги на французском. Она оказалась очень популярна, и в обращении находилось около 1200 книг в месяц. Вторая инициатива состоит в том, чтобы возобновить лекции по музыке субботними вечерами — традиция института, которую он попытался возродить, сам читая большую часть лекций из цикла под названием «Некоторые проблемы музыкального языка». Многочисленная публика собирается на встречи, связанные с французской музыкой, которые проводились в гостиной на бульваре Дачия, 77. Он говорил о французской вокальной музыке, Равеле, Глюке, «Пеллеасе и Мелизанде», а также о французском шансоне (Эдит Пиаф и Шарле Трене)... На этих встречах прослушивают и обсуждают пластинки: «Реквием» Форе, «Дитя и волшебство» Равеля, «Жанна на костре» Онеггера и Клоделя. Иногда бывает живое исполнение. Некоторые лекции имели такой успех, что ему пришлось повторять их три раза, чтобы все могли послушать. Во время обострения кризиса, когда французское государство считало, что нет другого выхода, кроме как репатриировать весь персонал, Барта беспокоит этот растущий успех: «Люди не помещаются в гостиную, и я считаю этот успех опрометчивым. Я хочу разработать систему приглашений. Меня это тревожит; толпы слушателей делают нас уязвимыми»³⁰.

Несмотря на эти трудности, жизнь складывается удачно. Барт с матерью занимают квартиру над библиотекой. В здании есть бассейн. Он учится водить, чтобы ездить по стране, покупает автомобиль. Освободившись от материальных ограничений (хотя ему еще не платят полную зарплату), он тратит деньги не считая, да так, что мать иногда вынуждена одергивать его (например, в письме, которое Анриетта Барт пишет Роберу Давиду, она говорит о своей «жадности» и причинах для экономии, которые «Ролан не понимает!»³¹). Он находит друзей среди преподавателей французского. Среди них Жан Сириелли, эллинист, учившийся, как и Филипп Ребероль, в Высшей нормальной школе на улице Ульм, но чуть позже, поскольку родился в 1921 году (он был лектором в Университете до 1948 года, когда вернулся в Париж и стал работать по заданию Министерства иностранных дел); Пьер Жиро, преподаватель французского языка, который после многочисленных постов за грани-

30. «Новости об институте», сообщение, адресованное Филиппу Реберолю в феврале или марте 1949 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

31. Письмо Анриетты Барт Роберу Давиду, 21 марта 1948 года. BNF, NAF 28630, частный фонд.

цей и поздней защиты диссертации о Валери напишет важную работу по лингвистике; его новаторские труды по текстуальной статистике в университете Ниццы окажут влияние на Этьена Брюне и Луи-Жана Кальве, первого биографа Барта (в начале 1950-х годов, после возвращения из Александрии, Барт часто приезжал к нему в Копенгаген, куда тот получил назначение); Шарль Сенжвен, философ, большой друг поэта Андре Френо, который руководит обучением в институте (его направили в начале 1948 года в Александрию, и Барт присоединился к нему в 1949 году). Таким образом сформировалось небольшое сообщество интеллектуалов и преподавателей. Ребероль читал лекции о современной французской живописи; Сенжвен вел курс о «картезианстве в истории французской мысли»; Жан Сири-нелли и Ив Ренье — курс о Мольере и еще один — о французской литературе. Среди преподавателей также множество местных, поскольку свободное владение французским языком в то время было распространено в Румынии.

Барт подружился с Петре Сирином (1926 года рождения), также преподавателем французского, в дальнейшем известным документалистом. Их сближает любовь к музыке и гомосексуализм. Сирин родился в Кишиневе, его отец — поляк из Одессы, а мать — украинка из Киева; его настоящее имя Петр Хрзановши, но он взял псевдоним отца, Сирин, и стал представляться как Пьер. Обстановка в семье была сложной, а из своего транснационального детства он извлек одновременно просвещенное и оригинальное отношение к жизни. Он говорит на нескольких языках и чувствует себя комфортно в любой среде. Он относится к своей гомосексуальности очень свободно, не стыдится ни перед семьей, ни перед друзьями. Какое-то время он был любовником Барта и ввел того в гомосексуальные круги, познакомив с молодыми людьми, с которыми у него были связи, как свидетельствует письмо Барту от 3 февраля 1949 года³². Об этом он

32. «...Приехав к тебе около одиннадцати часов, я никого не обнаружил и так разозлился (*sic*), что подумал тотчас же уехать из Бухареста, так и не увидев тебя. И все потому, что снаружи было так красиво, и я ждал столько удовольствий от запланированной нами прогулки!.. К несчастью, я пообещал одному молодому человеку представить его тебе вечером и, поскольку не мог нарушить обещания (а я уже так несколько раз делал), вынужден отплатить за твою неблагодарность величайшим добром: представить тебе хорошенького мальчика, немного коренастого, шумного и эксцентричного, но, кроме того, очень привлекательного и особенно чертовски милого со всеми, кто к нему хорошо относится. В остальном я прошу тебя поостеречься и не раздражать меня излишней галантностью с этим месье, которого я привез, скорее чтобы следить за тобой в мое отсутствие, чем тебя развлекать. Пока и до скорого...» (письмо Петре Сирина Ролану Барту 3 февраля 1949 года, частная коллекция).

рассказывает в личных документах (дневнике и переписке), опубликованных посмертно в 2013 году (Сирин умер в 2003-м) в книге под названием «Замок в Испании»³³. В письмах Барт признается, что привязался к этой стране из-за близких отношений, которые удалось в ней завязать. 16 марта 1949 года он говорил Филиппу об «особенной связи, к которой не стоило относиться легкомысленно, как, к несчастью, показали последующие события». В Лейзине он признался Филиппу, куда влекло его желание во всей его полноте. Но он особо не распространялся, поскольку друг просил его об этом не говорить. Он также обязан быть скрытным из-за обстоятельств. Все иностранцы с конца 1948 года находятся под пристальным наблюдением, а гомосексуальность новый режим считает отклонением от нормы. 31 августа он написал: «После обеда я хожу в клуб, где могу спокойно заняться своей работой. Вечера провожу с другом, которого очень люблю, но боюсь, как бы в последнее время за моей личной жизнью не начали наблюдать или не использовали ее, и это веская причина, почему мне *совершенно необходимо* уехать, покинуть страну, к которой меня патетически привязал этот год, и к большому счастью, и к большому несчастью». Однако в Румынии Барту нравится не всё и не все. Он жалуется на еду, слишком изобильную и тяжелую, ему хотелось бы больше работать над диссертацией о Мишле, круги французов, работающих за рубежом, кажутся ему глупыми, он тоскует по Парижу, несмотря на восторг оттого, что он живет за границей. Особенно он жалуется на то, что не получает удовлетворения от популярности и признания, которые ему могло дать преподавание — официальное, а не свободные светские выступления, для которых, по мнению Барта, ему не хватает живости. Это различие двух видов выступлений он будет проводить и дальше, противопоставляя, например, атмосферу сосредоточенности на семинарах тому цирку, который царит на лекциях в Коллеж де Франс. Он видит, как в его характере все больше акцентируется скованность, недоверие. «Должен отметить, — пишет он Роберу Давиду, — что мой общительный характер мрачнеет и ожесточается. Думаю, я сейчас очень далек от той великодушной доброты,

33. Petre Sirin, *Castele in Spania, Cronica de familie (1949–1959)*, Bucarest, Humanitas, 2013. Большая часть этой хроники касается его связи со скрипачом и музыковедом Михаем Радулеску, арестованным за преступления против нравственности в 1959 году и за участие в диссидентской группе *Noica-Pillat*: в тюрьме он совершил самоубийство. Петре Сирин выводит Барта под именем Амфитрион в неопубликованном «романе с ключом», хранящемся в его архиве (см.: Alexandru Matei, «Barthes en Roumanie, 1947–1949. L'enfer de l'Histoire et le purgatoire de l'amour»).

что является обратной стороной желания быть любимым любой ценой, из-за которой в мое первое пребывание в Сент-Илере я стал так популярен»³⁴. Он рассказал Давиду, что в институте пользуется большим интеллектуальным уважением, но думает, что это результат не столько знаний или способности к рассуждениям, сколько «ясности (!), которая создает их видимость». Он так выделяет в письме слово «ясность» (подчеркиванием и восклицательным знаком) потому, что сделал ее два года назад уникальной чертой своего характера, сутью своей природы, провозглашающей его сходство со средиземноморской, африкано-романской семьей, возникшей под тем же солнцем, «и почти без метафор скажу, что это романское солнце наполняет человека как тотальное знание, не позволяя ему укрыться в мягком и смутном обмане, принуждая его к бескомпромиссному, отчаянному счастью, страсти к ясности, которая может привести только в пустыню». Дальше он говорит о «страсти к ясности», «неспособности переносить темноту»; «я касаюсь всего, я не позволяю созреть никакой тайне, по мне, лучше страдать, чем не знать»³⁵. Этот анализ, написанный в контексте большого любовного кризиса зимой 1946 года, можно прочесть и как обвинительное выступление, и как речь в защиту; он подчеркивает противоположность их с Давидом характеров и указывает на присущие его другу дистанцированность и неопределенность, причиняющие страдание Барту. Но этот анализ привлекает внимание и к характерной черте человека и писателя, для которого большинство жестов, интеллектуальных и материальных, от каталогизирования на карточках всего увиденного, услышанного, прочитанного или прожитого до подробного объяснения текстов, направлены на объяснение самого себя и литературы и одного через призму другого.

В это время Барт продолжает много читать. Его карточки показывают, что, продолжая читать Маркса, Сартра и Мерло-Понти, он интересуется также историей (в рамках тематики, близкой к Мишле), особенно историками школы «Анналов», Марком Блоком, Люсьеном Февром, чья книга о Мишле вышла в Лозанне в 1946 году — Барту она нравится тем, что Февра интересуют структуры и чувствительность. Тогда же он начал читать труды по лингвистике: вопреки частым утверждениям, не Греймас впервые открыл для него эту тему в Александрии. В Бухаресте Барт уже открыл для себя Вигго Брэндаля, он читает его «Опыты по общему языкознанию» (опубликова-

34. Письмо Роберу Давиду, 7 мая 1948 года. VNF, NAF 28630, частный фонд.

35. Письмо Роберу Давиду, 7 января 1946 года.

ны в Копенгагене в 1943 году на французском языке), «От слов к мысли, эссе по грамматике французского языка» Жака Дамуретта и Эдуара Пишона, «Историю французской ясности» Даниэля Морне, большого специалиста по XVIII веку и автора учебников для студентов-филологов, очень популярных в 1930–1940-е годы. Благодаря этим работам зреют размышления об определенных мифах языка, таких как ясность, которые он будет развивать в последующие годы.

Тем не менее у Барта есть причины жаловаться, потому что положение французов в Румынии ухудшается с каждым днем, хотя и несравнимо с положением самих румын, которые сталкиваются с цензурой в интеллектуальной сфере, неослабным наблюдением, высылкой и тюремным заключением при малейших признаках инакомыслия. Секуритате, одна из самых главных спецслужб советского блока, завербовала множество гражданских информантов; с момента своего основания в 1948 году она занялась преследованием «классового врага» и пыталась препятствовать связям между румынами и иностранцами³⁶. Анни Генар, автор исследования о последовательном истреблении французской культуры в народных демократиях, указывает, что Румыния, своего рода лаборатория для экспериментов советской власти, первой «очень быстро, жестоко и почти повсеместно положила конец присутствию на своей территории культурных агентов из Франции и потребовала закрытия всех площадок, где это культурное влияние могло проявиться»³⁷. 20 ноября 1948 года франко-румынское культурное соглашение было расторгнуто, и большинство французских организаций, включая Французский институт, должны были быть закрыты. Повсеместно новые власти осуждают «западный космополитизм», а Париж называют «интеллектуальной столицей космополитизма, разоблаченной Москвой».

Незадолго до отъезда Барт пишет очерк, деконструирующий основы, на которых создается новая румынская наука, отвергающая американские и западноевропейские исследования и провозглашающая превосходство советской науки с опорой на «номинализм, присущий любому сталинистскому тексту»:

36. Поиск на сайте архивов Секуритате, где каждый гражданин может сегодня посмотреть свое досье (CNSAS, или Национальный совет изучения архивов Секуритате), не дал ничего по имени «Барт» или «Ролан Барт». Правда, часть архивов сгорела в 1990 году.

37. Annie Guénard, *La Présence culturelle française en Europe centrale et orientale avant et après la Seconde Guerre mondiale (1936–1940; 1944–1949)*, докторская диссертация по истории под руководством Рене Жиро, университет Париж 1, 1994, цит. по: André Godin, *Une passion roumaine*, op. cit., p. 201.

История слов «национализм» и «космополитизм» весьма показательна: в уничижительном смысле оба этих слова относятся к «западным» чувствам; как только эти чувства становятся «восточными», они меняют наименование, наделяются эвфемистическим смыслом, и теперь это «патриотизм» и «интернационализм». Так, каждое слово представляет собой злоупотребление доверием, поскольку ведет к сознательной двусмысленности, которая должна сбить с толку любую критическую реакцию³⁸.

Это проницательный анализ, и он вводит метод дешифровки формальных принципов на пересечении «Мифологий» и «S/Z».

Филипп Ребероль уехал в марте 1949 года, как и многие французские чиновники. Некоторые из этих вынужденных отъездов влекли за собой человеческие драмы, о которых Барт упоминал в своих письмах, когда все еще пытался разобраться с «проблемой румынских мужей, вынужденных остаться на месте». На своих постах оставались только сам Барт, назначенный культурным атташе, Поль Прие, бывшая директриса Начальной французской школы, Пьер Дилан, бывший секретарь, мадам Расья и Ажи-Эдуан, секретари, поделившие между собой библиотечную работу, подготовку книг и оборудования к вывозу во Францию. Барт пытался найти способ не позволить 45 000 томов во французских библиотеках в Румынии сгинуть бесследно. 12 000 останутся на своем месте (но можно было резонно беспокоиться за их будущее), некоторые отправят назад, а остальные он поручит тем, кому доверяет, с тем чтобы их давали почитать студентам в частном порядке. Среди этих людей фигурирует профессор французской филологии университета города Яссы и декан факультета Ион Попа, с которым Барт впоследствии поддерживает переписку, сохранившуюся в архивах института. В письме от 11 марта 1949 года Попа благодарит Барта за отправку «прекрасных французских книг» и поздравляет его с назначением на должность культурного атташе, не сомневаясь, что он сможет продолжить культурное сотрудничество между двумя странами, «вдохновенное нашей общей прогрессистской идеологией». В письме от 3 июня 1949 года Барт оговаривает условия своего дара: «Отдаю вам книги в полное распоряжение с единственным условием, чтобы ваши студенты в частном порядке пользовались ими каждый раз, когда это будет возможно, и чтобы вернуть их позднее на семинары

38. «Политизация науки в Румынии», документ от 21 июля 1949 года. Архив Французского института в Бухаресте. Часть этого анализа будет повторена почти слово в слово в книге «Нулевая степень письма» в главе под названием «Политическое письмо».

по французскому, когда позволит ситуация». В июле Попа поблагодарил его за передачу 96 книг и выразил надежду, что Барт сможет остаться в Румынии. Но через несколько месяцев положение Барта и его матери ухудшилось. Как и все дипломаты и сотрудники миссии, он не имеет права передвигаться по стране, кроме Предяла и Синаи, расположенных между Бухарестом и Брашовом (с августа ему запретят ездить и туда). Он борется за возможность получить удостоверение личности для персонала — чтобы их признали официальными лицами дипломатической миссии, что дало бы им свободу перемещения. Еще у Барта большие проблемы с получением карточек на питание, и он боится, что ему не выдадут визу для поездки в отпуск. Прошлым летом он смог поехать домой, но теперь сильно сомневается, что это получится, хотя он устал от страны и жалеет, что садовник даже не посадил розы в саду. Он чувствует себя пленником и мечтает о других городах. Ему намекают на Рим, который кажется ему гораздо свободнее. Александрия — тоже возможный и желанный горизонт.

Часть его работы состоит в том, чтобы защитить опустошенный особняк «не столько от румынской реквизиции, сколько от роя французской саранчи (колония, пожирающая глазами заманчивую добычу: пустые комнаты, стулья, столы, кровати и т. д.)»³⁹ и организовать вывоз материальных ценностей: книг, трех роялей, столового серебра, белья, киноаппаратуры, пластинок... Есть также картины, предоставленные институту во временное пользование Управлением по государственному имуществу: Вламинк, Боннар... Все это заняло почти целое лето. «Это агония, которую делят главным образом для того, чтобы дать смерти делать свое дело»⁴⁰. 21 июля наконец пришел приказ об окончательной высылке, когда его уже никто не ждал. Как ни странно, имени Барта в нем нет: это могло означать, что румынское правительство оставляет его в должности культурного атташе. Он не видит никаких препятствий к этому, поскольку его жизнь более чем сносная, несмотря на обстоятельства: мать и близкие друзья рядом, у него счастливая любовная жизнь. Но похоже, что эта передышка продлится недолго. Барту по-прежнему не выдают карточки на питание и не разрешают свободно перемещаться. Его отъезд назначен на сентябрь, и он принимает меры, чтобы ускорить свое назначение в Александрию. Он возвращается на машине, брат встречает его в Вене,

39. Письмо Филиппу Реберолу, 18 июня 1949 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

40. Там же.

чтобы сменить за рулем. Перед отъездом Барт прощается с публикой на последнем концерте. «Сегодня я обращаюсь к вам в последний раз в обозримом будущем, поскольку румынское правительство потребовало депортации всех сотрудников миссии, имевших отношение к Французскому институту, включая культурного атташе и его шестерых коллег. Они уехали на прошлой неделе, а я покидаю Румынию через несколько дней». Библиотеку передали Маргарете Петреску, которой Барт полностью доверяет, а институт — другим румынским чиновникам, которые, возможно, не будут так уж стараться сохранить его дух. Менее чем через год, в марте 1950 года, репрессии и цензура коснутся и румынского персонала, особенно преподавателей. Двадцать из них будут арестованы за сотрудничество с врагом.

Остается выяснить, как изменилось его отношение к марксизму после такого опыта... Но Барт пока ничего не говорит по этому поводу.

Вдали от Парижа (2). Александрия

После беспокойного и в чем-то болезненного события (один из его самых близких друзей, Дан, совершил самоубийство весной 1949 года) Барт не слишком стремится жить в Париже. Он хочет любой ценой остаться в системе французских экспатриантов, поскольку это приносит ему надежный доход и социальную стабильность. Не то чтобы ему предлагали очень престижные должности, но по сравнению с тем, что ожидает его во Франции, это можно назвать признанием: надбавка за работу за границей неожиданно увеличивает покупательную способность, особенно в экономически менее развитых странах, таких как Румыния или Египет; факт принадлежности к дипломатическому персоналу, пусть и второстепенной его части, позволяет посещать самые признанные культурные круги, как на местном, так и на национальном уровне. Одним словом, Барт рассчитывает на Ребероля и его новые связи в этом мире, желая, чтобы тот ему помог. Через два месяца он летит в Египет, в этот раз без матери, которая остается с Мишелем Сальзедо в Париже, и селится неподалеку от дома Шарля и Анны Сенжвен, занимает две комнаты в частном доме и ходит обедать к друзьям, с которыми познакомился с Румынии.

В 1949 году положение французского языка в Египте все еще завидное, хотя египтяне пытаются постепенно получить контроль над французскими школами, а язык начинает испытывать серьезную конкуренцию со стороны английского. Жан-

Клод Шевалье нашел в архивах Министерства иностранных дел следующие данные, собранные послом Арвангой 17 апреля 1948 года: «Во французских учебных заведениях обучается 34 887 учеников, из них 4746 — в средних, 1090 — в технических, 2051 — в профессиональных, 14 000 — в начальных и 13 000 — в детских садах. Для сравнения: в египетской системе образования в 1948 году обучаются 48 000 учеников в средней школе и 44 000 — в подготовительной»⁴¹. Обучали главным образом египтян, особенно евреев и греков, которых в Александрии было немало, а также местных французов. Барт в основном преподает французский, но также организует вместе с Шарлем Сенжвеном и Греймасом доставку в Египет книг для учащихся. В архиве есть письмо от 8 июня 1959 года, в котором министерство просит прислать около ста современных книг (романы, а также «Логический трактат» Пиаже); через год Морис Кув де Мюрвиль, посол с 1950 по 1954 год, потребует создания французской библиотеки в Египте. Ситуация шаткая, как и в Румынии, но по другим причинам. Она оставляет много возможностей для приложения энергии, для гибкости, встреч, обстоятельств. Возникают другие пути раскрытия мысли, нежели те, что дают университеты во Франции. И Барт, как и его товарищи, пользуется этим неустойчивым миром.

Его жизнь протекает совершенно иначе, чем в Бухаресте. Барт может передвигаться гораздо свободнее, и у него гораздо меньше технических и административных обязанностей. В ноябре он поедет посмотреть на пирамиды, в феврале отправится в Асуан и Верхний Египет: позднее он скажет, что это лучшее воспоминание об этой стране. Филиппу Реберолю, который назначен во Французский институт в Лондон, он признается, что чувствует себя хорошо: «У меня теперь довольно уютная квартира в тихом районе, с садами; у меня есть прислуга и свободное время: девять часов занятий в неделю, не требующих никакой подготовки; обучение языку имеет преимущество перед любой литературой; оно устраняет мучительные вопросы идеологии»⁴². Если в Румынии он писал очень мало, захваченный новизной и новыми обстоятельствами, занятый многочисленными практическими заботами и составлением отчетов, столь же нескончаемых, сколь и необходимых, то в Алексан-

41. Jean-Claude Chevalier, «Barthes et Greimas à Alexandrie, 1949–1950», preceded by «Barthes à Bucarest, 1947–1948», in *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, N° 27, December 2001, p. 115–126. Archives of the French Ministry for Foreign Affairs. Dossier «Relations culturelles, 1949–1959», N° 435.

42. Письмо Филиппу Реберолю, 3 января 1950 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

дрии он находит душевный покой, благоприятствующий его занятиям Мишле и созданию новых статей. Там он, в частности, написал кроме нескольких рецензий свою первую большую статью об историке, опубликованную в *Esprit* в апреле 1951 года, — «Мишле, история и смерть» и закончил цикл статей в *Combat* о письме, которые лягут в основу «Нулевой степени письма» (идея этой книги тоже пришла к нему в то время). Осенью 1950 года он начал писать статью о Кейроле. Барт пытается воспроизвести бухарестский опыт и читает лекцию о музыке, но ее сочли слишком интеллектуальной и недостаточно артистичной: это его задело, он чувствует себя непонятым. Однако он наслаждается теплом, садами и живет будто во сне. Он говорит, что тоскует по Румынии, по оставшимся там друзьям, но со временем привыкает. Александрию он называет Биаррицем. «С мягким исчезновением окружения моя боль, мои проблемы, мои вопросы приобретают некоторую трагичность, поскольку трагическое является для меня существенным условием: одиночество. Я близок к пониманию определенного трагического материализма, который, возможно, в моем зрелом возрасте совместит два периода моей молодости»⁴³. У него неприятности: медицинская комиссия в Египте отказала ему в разрешении на работу из-за туберкулеза — решение, которое почти невозможно обойти в этой бюрократизированной стране. Хотя Барта не стали высылать из страны сразу, существовала вероятность, что ему не продлят контракт на следующий год. Ему трудно строить планы на будущее. Он ищет прибежище в настоящем — в случайных ночных знакомствах, ставших возможными в особых местах, которые ему показали. Они ведут долгие философские беседы с Шарлем Сенжвеном, к тому времени уже серьезным марксистом, позднее опубликовавшим несколько работ — о Платоне, о философии языка⁴⁴; Барт также играет на фортепиано с Анной. Но, самое главное, в этом городе, где ничего не осталось от мифической библиотеки, образуется сообщество для размышлений и дискуссий, оказывающее на каждого из участников глубокое интеллектуальное влияние.

В Александрии происходит одна из самых важных встреч в жизни Барта — с Альгирдасом Жюльеном Греймасом. Впервые равенство работает на столь многих уровнях: принадлежность к одному поколению, маргинальность, любовь к теории.

43. Письмо Филиппу Реберолю, 3 января 1950 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

44. Charles Singevin, *Essai sur l'un*, Seuil, coll. «L'Ordre philosophique», 1969; *Dramaturgie de l'esprit*, Dordrecht, Boston et Londres, Kluwer, 1988.

Это знакомство не связано ни с друзьями отрочества, ни с кругом общения в санатории; оно обязано одновременно и обстоятельствам, и выбору; предшествующие пути двух персонажей дают им сразу множество причин для крепкой дружбы. Греймас принадлежит к научной группе, образовавшейся в Париже сразу после войны, чьи участники называли себя группой «неагрегированных» и собрались вокруг Шарля Брюно, заведующего кафедрой французского языка в Сорбонне. По сравнению с «агрегированными» «неагрегированных» объединяет ряд особенностей, которые позволяют Барту, так сказать, «агрегироваться» в их ряды: во-первых, они — лиценциаты, поскольку не могли пройти агрегацию, будучи иностранцами или имея ограничения по здоровью; они взялись за диссертации в университете, будучи в крайне стесненном материальном положении, что вынуждает их искать работу за рубежом. Таков, например, случай Мишеля Бютора в этот период. «У них очень посредственный капитал, во всех смыслах этого слова. Но они поддерживают друг друга и вместе проводят каникулы»⁴⁵. Вторая особенность группы — в более легких темах, чем те, которые обычно даются «агрегированным», так что участники часто занимаются лексикологическими исследованиями. Наконец, у них очень пестрые карьеры. Родившийся в 1917 году в России, но литовец по национальности, Греймас перед войной стал лиценциатом в Гренобле, а затем вернулся в Литву во время войны, кое-как продолжив обучение в Каунасе. После войны он заявил тему диссертации о лексике под научным руководством Брюно и вел более чем скромное существование, вместе с женой работая над «Общим инвентарем французского языка» Марио Роке, для которого они делали лексикографические карточки. Когда Барт с ним познакомился, он был (с 1949 года) доцентом филологического факультета в Александрии — и он останется там до 1958 года. В возрасте 31 года он только что защитил в Сорбонне под руководством Шарля Брюно диссертацию, которая называлась «Мода в 1830 году. Попытка описания вестиментарного словаря на примере модных журналов того времени». Он применяет в ней лексикологический метод Жоржа Маторе, с которым познакомился в Литве при ужасных обстоятельствах, и они сразу же вместе опубликовали «Метод лексикологии: к вопросу о нескольких последних тезисах», а затем в 1950 году — «Метод лексикологии, II»⁴⁶. Нет сомнений, что Барт помнил об этих

45. Jean-Claude Chevalier, «Barthes et Greimas à Alexandrie, 1949–1950», art. cit., p. 116.

46. См.: Georges Matoré, *La Méthode en lexicologie*, Librairie Marcel Didier, 1950.

работах, когда начал собственные исследования в этой области в начале 1960-х годов. Сильный литовский акцент Греймаса не дает забыть о его происхождении, хотя он и не пытается это скрыть: статус иностранца повсюду, куда бы он ни приехал, и своеобразие дискурса позволяют ему достигать решающего для теоретических исследований уровня обобщения. Они с Бартом вели долгие разговоры о литературе, и Греймас заставлял его читать работы по лингвистике, особенно Соссюра и Ельмслева⁴⁷ (последнему Барт предпочитал Брэндаля), а также Мерло-Понти, который ему «кажется во многих отношениях — с учетом личного тона автора и многочисленных совпадений идей — продолжением соссюрианской мысли»⁴⁸, и Леви-Стросса. Влияние Греймаса и Барта было обоюдным. Греймас говорит об этом в статье в журнале *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*⁴⁹ и в завершающем выступлении на коллоквиуме в Серизи, посвященном его трудам, в 1983 году. «Думаю, я могу сказать, — пишет он, — что Барт был моим другом». В первой статье об «Актуальности учения Соссюра», опубликованной в 1953 году, он упоминает «Нулевую степень письма» и литературный метаязык как возможную программу для семиотики.

Вокруг двоих друзей и Шарля Сенжвена, который, видимо, был для них философским авторитетом, формируется активная дискуссионная группа. Они встречаются каждую неделю у доктора Салама, который слушал лекции Хайдеггера, как сказал Греймас Пьеру Онкреве и Жану-Клоду Шевалье⁵⁰. Это был «своего рода философский клуб: социологи, психологи, философы. Единственной возможной темой, общей для всех, была эпистемология, условия познания. В течение семи лет почти каждую неделю мы занимались александрийской эпистемологией»⁵¹. Среди участников также были Жан Марго-Дюкло, ученик Мос-

47. Мишель Арриве отметил, что путь, ведущий Греймаса от Соссюра к Ельмслеvu, точно соответствует пути Барта; см.: *Souvenirs scientifiques et autres sur A. J. Greimas, Nouveaux actes sémiotiques*, № 25, 1993, «Homages à A. J. Greimas», Limoges, PULIM, 1993, p. 13–23 (p. 18). В интервью на закрытии посвященного ему симпозиума в Серизи Греймас сказал о Ельмслеvu: «Я не знаю, Барт ли мне сказал, что это важно, или я это сказал Барту» (Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet, *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins, 1987, p. 303).

48. A. J. Greimas, «L'actualité du saussurisme», in *Le Français moderne*, № 3, 1956, p. 193.

49. A. J. Greimas, «Roland Barthes: une biographie à construire», in *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, № 13, mars 1990.

50. Jean-Claude Chevalier et Pierre Encrevé, *Combat pour la linguistique, de Martinet à Kristeva. Essai de dramaturgie épistémologique*, Lyon, ENS Éditions, 2006, p. 334.

51. Интервью Греймаса с Жаном-Клодом Шевалье и Пьером Онкреве перепечатано в статье Жана-Клода Шевалье: «Barthes et Greimas à Alexandrie, 1949–1950», art. cit., p. 124.

са, Бернар Клержери, философ, Франсуа Неэль, который станет потом советником по культуре. Они читают Якобсона, датских лингвистов, Леви-Стросса, а позднее и Лакана. Когда Барт показал Греймасу статью о Мишле и упомянул о диссертации, Греймас ответил: «А Соссюр?» Чтение книг Соссюра, которые дал ему Греймас, стало решающим фактором, структурирующим последующие годы письма. Сформировавшееся сообщество дало такую опору для проектов и идей Барта, когда он сражался с методологическими проблемами — ему не хватало книг и не удавалось соединить вместе исторический и структурный методы, — что он начинает видеть спасение в лингвистике. 1 апреля 1950 года он написал Реберолю:

Молодой литовец, преподающий здесь, Греймас, который имеет докторскую степень, настаивает на том, чтобы я переделал — он говорит, что это не составит труда, — мою диссертацию в лексикологические исследования, под прикрытием чего я мог бы заниматься любыми исследованиями, какими захочу, и это принесет мне самым скорейшим образом кафедру во Франции, поскольку по филологическим дисциплинам большой недобор кандидатов. На более глубоком уровне это поможет наконец найти порядок позитивных исследований, негипотетический способ заниматься социологией через язык... давняя мечта. Я много обсуждаю с ним все это.

Греймас же вспоминает:

Я говорил ему: «Чушь, литература, это невозможно». Я стал продавать ему лингвистику. В Александрии мы оба были достаточно изолированы. Французы представляли собой колонию вишников, которые прибыли во время войны, когда французский флот укрылся в Александрии. Они утверждали, что стали марксистами, коммунистами. Барт приехал из Румынии, где коммунисты закрыли институт; египтяне нашли у него следы туберкулеза; нужно было проверяться; он уехал в конце года. После этого мы не расставались лет двадцать или около того⁵².

Барт был полон решимости, он хотел преподавать в высших учебных заведениях; он не желал больше кочевать «из одной фашистской страны в другую, лишенный какого-либо материала для критических исследований, соизмеримых с жизнью, часть которой уже прошла»⁵³. Так что ему придется продумать страте-

52. Jean-Claude Chevalier, «Barthes et Greimas à Alexandrie, 1949–1950», art. cit., p. 125.

53. Письмо Филиппу Реберолю, 1 апреля 1950 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

гии: предложение Греймаса показалось ему довольно эффективным, даже если не помогло самому Греймасу получить работу.

Таким образом, 1949/50 учебный год, проведенный в Александрии, важен для последующего периода, для институционального выбора и научной реализации. Барт давно понял, что ему нелегко будет получить должность в университете, но теперь он встретил людей, находящихся в таком же положении, борющихся за существование вопреки всему, стремящихся превратить свою маргинальность в источник силы. Александрия дала статусу оттесненного на обочину одиночки опору в сообществе. Если еще точнее, отношения, завязавшиеся с Греймасом, привели к целому ряду важных решений: на академическом уровне Барт решил отказаться от начатой с Пинтаром диссертации и обратиться к лингвистике; на уровне письма он решил применять свое критическое мышление к материальности языка, искать идеологию в ритмике слов и фраз. Египетские знакомства не просто представляют лингвистический поворот в мысли Барта; они придают его письму более философское направление. Утверждается и обнажается мысль структурированная и абстрактная, конструктивный метод.

Письмо: министерство и «Нулевая степень»

Барт вернулся в Париж, когда ему не продлили контракт в Александрии из-за проблем со здоровьем. Его назначили на должность редактора в Генеральной дирекции по культурным связям (РС) Министерства иностранных дел. Ему поручено заниматься вопросами преподавания «французского языка как иностранного», специалистом по которым он стал за два срока, проведенных на службе за пределами Франции. Все его рабочие дни проходят в здании министерства на набережной Орсе, и его офисный график оставляет мало времени для письма. То, что он выполняет функции «писаря», как это раньше называлось в конторах, не способствует работе над собственными проектами. Хотя работа его не раздражает, Барт разрывается между необходимостью иметь средства к существованию и желанием найти место, которое лучше бы соответствовало ему символически и интеллектуально. Из-за этого он становится вялым и слабовольным. Он мечтает о более свободной работе, которая оставляла бы ему как можно больше времени и позволила бы погрузиться в аскезу на три года, необходимых, чтобы закончить диссертацию. Барт подает заявление на пост в Кембридже с начала 1951 учебного года. Он получает

эту должность в июне, но в конце концов отказывается, к большому огорчению Робера Давида, который надеялся получить его место в министерстве. Барту кажется, что пришла пора добиться чего-то во Франции, иначе будет слишком поздно. Вероятно, бессмысленно искать географическое решение в побеге. Выход, если он и есть, по сути дела, психологический. Немного позже, в декабре 1951 года, на горизонте появляется еще один пост преподавателя, на этот раз в Болонье, но ничего не выходит. В 1952 году заявка Барта на работу в педагогической миссии ЮНЕСКО в Ливане на пару лет, прекрасно оплачиваемую и интересную, тоже отклонена: «Мою кандидатуру поддержала дирекция (это была ее идея), все меня благословили и поддержали (Жокс, Байон, Люсе, Абрахам и Бизо), но делегат из Ливана, по-настоящему лицемерный священник (монсеньор Марун), выбрал другого кандидата»⁵⁴. Барта охватывает ощущение неспособности творить, и он приписывает причину своей административной должности, потому что видит, как меняется жизнь его товарищей в отличие от его жизни, в которой ничего не создается. Приехав в Париж, Греймас — после возвращения Барта живущий со своей женой в отеле на улице Сервандони, когда у него случаются каникулы в столице, — представляет Барта Жоржу Маторе, с которым уже давно сотрудничает. Именно благодаря Маторе он стал работать над «Инвентарем» Марио Роке, и с ним же напишет книгу, которая станет больше чем учебником: «Метод в лексикологии», который выйдет в издательстве *Didier* в 1950 году. Если среди участников группы «неагрегированных», с которыми Барт познакомился за границей, у многих были нетипичные карьерные траектории, то у Маторе, несомненно, одна из самых впечатляющих. Самоучка, как и его родители (его отец был скрипачом и известным портретистом), он не пошел в лицей и записался в школу Буль, прежде чем начать работать декоратором. Военная служба привела его в Северную Африку, там же он выучил арабский диалект, учить который продолжит по возвращении в Школе восточных языков, специализируясь на классическом арабском. Перед войной Маторе получил диплом, одновременно работая секретарем в Оркестре Ламурё. В 1938 году он отправился в Литву и познакомился там с Греймасом. В начале войны после прибытия советских войск несколько месяцев провел в тюрьме, продолжая расширять свои лингвистические компетенции. Потом он преподавал в вильнюсском университете, но гестапо заподо-

54. Письмо Филиппу Реберолу, [апрель] 1952. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

зрило в нем подрывной элемент, и его арестовали. После освобождения он вернулся в Париж и там написал две диссертации (основную и дополнительную), которые защитил в 1946 году: его научным руководителем был Шарль Брюно. Маторе пригласили на работу в Безансон, где он был деканом до 1952 года, а затем в Сорбонну, и постоянно звали читать лекции за границу. Хотя сегодня его несколько подзабыли, долгое время он был заметной фигурой в области лингвистики и даже философии — его эссе «Человеческое пространство» стало образцом для философских классов в лицах; он опубликовал множество книг: о Прусте, о словарях, несколько критических изданий, среди которых полное собрание сочинений Мольера. Маторе — живое доказательство того, что можно сделать престижную университетскую карьеру, не следуя по каноническому пути, и парадоксальным образом замкнутый в себе университет тех лет с большей вероятностью мог предложить такую возможность, чем сегодняшняя система.

Барт надеется, что Маторе поможет ему с постом ассистента в своей лаборатории структурной лексикологии, где нужно будет обрабатывать множество изданий, чтобы вручную составить огромную базу данных, стараясь не отделять структурализм ни от значения, ни от истории. Это полемическая программа, противостоящая некоторым абстрактным и даже механистическим тенденциям в структуралистской лингвистике, которую Маторе излагает в предисловии к «Методу в лексикологии»⁵⁵. Барт рассчитывал получить ответ в июне 1951 года, но и в октябре новостей так и нет. К счастью, новость о стипендии на этот проект наконец пришла в ноябре («лучшее, на что я мог надеяться последние два года»⁵⁶); у него освобождается время, и он может рассчитывать, что закончит диссертацию за три года. Маторе советует ему тоже записаться к Шарлю Брюно, знаменитому диалектологу, продолжающему дело «Истории французского языка» Фердинанда Брюно. Тема, близкая теме Греймаса по методу и исследуемому периоду, называлась «Словарь отношений между государством, хозяевами и рабочими в период с 1827 по 1834 год, составленный на основе законодательных, административных и академических текстов». В последующие годы Барт регулярно ходит в Национальную библиотеку на улице Ришелье, чтобы обработать книги по истории рабочего класса в XIX веке. Архивы до сих пор хранят следы его упорной рабо-

55. Georges Matoré, *La Méthode en lexicologie*, op. cit., p. XIII.

56. Письмо Филиппу Реберолу, 3 ноября 1952 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

ты. Барт ищет альтернативный метод, который позволил бы ему не тратить время на рабский труд по кропотливому изучению текстов. Он пишет карточки на розовой копировальной бумаге или на желтых листах, разрезанных на четыре части. В верхней части карточки обычно стоит имя автора, слева — дата. В нижней части находится условный номер в каталоге Национальной французской библиотеки. Он делает также списки «значимых слов», вещей, за которыми надо «проследить», например:

1. Ценные слова (начиная с притворной чувствительности, рутины, дам).
2. Диптих (жизнь, мораль/собственность).
3. Клише-пары (лачуга ≠ замок).
4. Смысловые области.
5. Социальная карта слова/Техническая карта слова (завод, мануфактура).
6. Разные типы языка (юридический, моральный).
7. Сдвиги, характерные для переносного смысла.
8. Неологизмы....

Ему интересно, как можно справиться с отсутствием слова, он задается вопросом о потребности в слове. Он расписывает на карточках Фурье и Сен-Симона, а также произведения Беранже, Бланки, Блондена, Бабёфа, Кабе, Армана Карреля, Консидерана и других и посвященные им работы. Он анализирует большое количество газет и парламентских архивов⁵⁷.

По некоторым карточкам можно увидеть цель его работы: не просто фиксация понятий или библиографических деталей на память, как это часто бывало у тех, кто писал диссертации в доцифровую эпоху, она распространяется и на содержание: «Весь смысл диссертации должен быть чем-то новым по отношению к этимологии и семантике: слова множатся не через их соединение и производные, а через их дополнения. [...] Изменяются состояния, *поля* слова». Или вот еще одна карточка, в которой хорошо выражены интеллектуальная цель диссертации и ее следствия для осмысления языка:

Мой фразеологический словарь — если бы он был исчерпывающим — позволил бы увидеть степень подвижности артикуляции лексики. Можно было бы точно измерить способность каждого слова к сочетанию. Одно слово может быть численно богаче ситуациями, чем другое. Мы можем произвести классификацию слов согласно их гибкости, эластичности, наэлектризованности, содержанию их валентностей. Последствия неисчислимы, потому

57. BNF, NAF 28360, «Fichier», 2-e boîte, «Index-glossaire».

что так обнаруживается экстенсивная динамика слов, взятых в ситуации. Это означало бы борьбу с эссенциалистской и ассоциативной идеей языка, в котором каждая единица считается способной, в идеале, к бесконечному числу комбинаций, что неверно, так как существование слова вписано в определенные возможные пределы ситуаций. Это проблема человека и людей. Слова не свободны: существует пространственная смерть слов.

Энергии было потрачено много, хотя эта подготовительная работа и не привела к созданию последовательного дискурса. В методе уже чувствуется нежелание аргументировать. Однако оба научных руководителя довольны его прогрессом. Личное дело Национального научного центра содержит хвалебные отчеты Брюно и Маторе. Например, последний пишет:

Я могу положительно оценить значительный интерес, который представляют работы господина Барта, проанализировавшего большое количество газет и административных и законодательных текстов, а также авторов той эпохи: романистов, историков, политических публицистов. В своем исследовании господин Барт использует тексты, даты которых известны; они основаны на конкретике слов, следуя объективному методу, который используют сегодня большинство французских лексикологов. Можно сказать наверняка, что господин Барт благодаря методу, доказавшему свою эффективность, а особенно благодаря своему уму и культуре, оценить которые мне не раз предоставлялась возможность, внесет самый высокий вклад в изучение этой эпохи, в которую появились большинство современных идей об обществе⁵⁸.

Хотя Барт уделял время работе над диссертацией, он мог почти поровну разделить его между написанием статей для журналов, подготовкой своих книг и работой с документами. Рабочий график интеллектуала окончательно сложился. Это не спасает его от постоянных депрессий. Довольно сильная депрессия случилась у него в 1951–1952 годах. В тридцать семь лет он чувствует, что приближается к середине жизни: повторяющийся мотив, превратившийся в заезженную пластинку.

Распространенный — и довольно банальный — кризис «среднего возраста», но, увы, *mezzo del camin di nostra vita*⁵⁹ — даже еще пустынее: я все еще ничего не осуществил. Я прихожу к зрелому воз-

58. Dossier de carrière scientifique et administrative, mission des archives nationales auprès du CNRS, Gif-sur-Yvette, цит. по: Jacqueline Guittard, «Hygiène du roman. Le Degré zéro de l'écriture sous influence», in *Romanesques*, N°6, 2014, p. 19–32 (p. 21). Она изучает в своей статье следы этого лексикографического исследования в первой опубликованной книге.

59. Земную жизнь пройдя до половины. — *Прим. ред.*

расту с не до конца реализованной юностью. По правде сказать, меня беспокоит не то, что я старею, а то, что старею, так и не исчерпав социальные ритуалы каждого из возрастов⁶⁰.

Несмотря на многочисленные планы, все более неотложные заказы статей и готовящиеся к выходу книги, у него до сих пор не наметилась программа *vita nova*. Чтобы жизнь изменилась, Барту сейчас, по-видимому, нужно, чтобы в ней появились другие люди. Почти обязательная связь между интеллектуалами и коммунизмом очень его утомляет. Он желает видеть новых людей, заводить новые знакомства. Его лучшие друзья, Ребероль и Греймас, находятся за границей, и он встречается с ними лишь на короткое время. Робер Давид несколько отдалился. Сири-нелли снова в Париже, но религиозное обращение привело его к такому политическому анализу, который Барт посчитал фашизоидным и из-за которого сам отдалился от него. Он не знает, что делать по вечерам, где их проводить, с кем встречаться. Он ходит на кетч на Элизе-Монмартр, где сражаются Палач из Бетюна и Белый ангел; ходит в кино, на концерты, в театр. Ночи захватывают его, но не удерживают. Разнообразие вносят поездки: они освобождают его жизнь и его существо. В июле 1951 года он провел три недели в Дании, а весной 1952 года поехал повидать Пьера Жиро, который работал в Гронингене, в Голландии. Он пользуется возможностью совершить настоящее туристическое путешествие, которое ведет его из Амстердама в Гаагу, из Рейксмюсеума в Маурицхейс, где он влюбляется в голландскую живопись, которая вдохновляет его на идею критики, основанной на сюжетах, а не на картинах и школах. Он чувствует себя легко за границей, где не приходится оглядываться на мать или положение в обществе. Он заводит отношения, часто выходит по вечерам, ему удается «жить свободно», как он скромно пишет в своих письмах.

Последнее решающее знакомство в те годы — а их было немало — это знакомство с Жаном Кейролем, с которым он встретился благодаря Альберу Бегену⁶¹ после рецензии Барта на «Лазарь среди нас», опубликованной в газете *Combat* 21 сентября 1950 года. Кейроль тогда был значимой фигурой в литературе. Если до войны он публиковал только поэзию, то после возвращения из концлагеря Маутхаузен, куда попал за участие в Сопротивлении, он пишет рассказы и эссе. В 1949 году Поль Фламан

60. Письмо Филиппу Реберолю, 20 апреля 1952 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

61. Первое письмо Кейроля, адресованное Барту, показывает, что он пишет ему «по поручению друга Альбера Бегена».

пригласил его работать в *Éditions du Seuil*. Там Кейроль основал в 1956 году журнал *Écrire*, полностью посвященный публикации первых текстов молодых авторов, что придавало ему вид книжной серии (чем он и станет в 1965 году). В декабре 1956 года Филипп Соллерс под своим настоящим именем Филипп Жуйайо пишет Кейролю письмо о том, что надеется опубликоваться в журнале⁶². Многие будущие члены редакционной коллегии журнала опубликовали там свои первые тексты: Соллерс, Фай и Плейне в 1957 году, Буарувре и Жак Кудоль — в 1959-м, Дени Рош — в 1962-м. Рисуя весьма мрачный портрет современной литературы, Кейроль хотел находить новых авторов, при этом открывая им глаза на атмосферу всеобщей бесчувственности, которой они также захвачены, и на необходимость ее преодоления. Позиция Кейроля находится на пересечении нескольких тенденций этой среды: экзистенциализма, с которым он соприкасается через Камю, христианского персонализма, очень распространенного в *Seuil*, и авангарда, воплощенного в молодых писателях, которых он пригласил в *Écrire*. Издательство *Éditions du Seuil* было основано Анри Сьобергом, чтобы объединить молодых католиков, желающих активно участвовать в жизни общества. До оккупации издательство, к которому присоединились Поль Фламан и Жан Барде, публикует книги в основном для молодежи и скаутских организаций. Не имея капитала ни символического, ни экономического, молодые издатели должны привлекать значимых авторов, способных занять важное место в послевоенной Франции. Они пытаются объединить прогрессивные католические сети Сопротивления, которые могли бы привлечь к ним других бывших участников движения. Так, они сблизились со швейцарским издательством *La Baconnière*, которым руководил во время войны Альбер Беген, издатель поэтов Сопротивления и на тот момент профессор университета в Базеле. Он переехал в Париж в 1946 году, и *Éditions du Seuil* предложило ему войти в редакционный комитет, что также сближает издательство с журналом *Esprit*, который тоже возглавил Беген. В 1947 году книга Жана Кейроля «Я буду жить любовью других», изданная совместно издательствами *La Baconnière* и *Le Seuil*, получает премию Ренодо, а автор становится членом редакционного комитета. Стратегия состоит в том, чтобы не ограничивать себя рамками конфессиональной и религиозной репутации, представлять критике и публике разный образ *Seuil*: именно поэтому издательство переиздало «Историю сюрреализма» Мо-

62. Письмо воспроизводится в: Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960–1982*, Seuil, coll. «Fiction & Cle», 1995, p. 18.

риса Надó в 1945 году, «Сад, мой ближний» Пьера Клоссовски в 1948 году и «Человеческое значение смеха» Франсиса Жансона в 1951-м⁶³. В 1951 году деньги, заработанные на невероятном успехе «Маленького мирка дона Камилло» Джованни Гуарески — всего было продано 1,2 миллиона экземпляров, — были инвестированы в различные серии, которые могли бы принести доход, но самое главное — обеспечить издательству место на интеллектуальном и литературном поле. В этом молодом, успешном издательстве, пропагандирующем авангард, Барт и подписал в 1952 году по инициативе Кейроля свой первый контракт.

Решающим знакомство стало по трем причинам. Во-первых, оно привело Барта в *Éditions du Seuil*, которое станет его издательством на всю жизнь, в тот самый момент, когда Кено в *Gallimard* отказывается публиковать «Нулевую степень письма»⁶⁴; во-вторых, оно дало выход его эссеистическому письму и обеспечило пищу для размышлений и для того, чтобы определиться со своей позицией; наконец, оно позволило ему создавать новые связи, войти в литературное сообщество, не совпадающее ни с сообществом троцкистов, путь в которое открыл ему Надó, ни с университетским сообществом. Барт стремится публиковаться в разных местах. Благодаря знакомству с Альбером Бегеном, который с октября 1950 года, после публикации статьи о «нулевой степени»⁶⁵, заказывает ему новые статьи, Барт пред-

63. Есть множество источников по истории *Éditions du Seuil*. См. в особенности: Anna Boschetti, «Légitimité littéraire et stratégies éditoriales», in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrent, 1900–1950*, Fayard, Cercle de la librairie, 1986, p. 510–551; Hervé Serry, *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires*, Seuil, 2008; Jean Lacouture, *Paul Flamand éditeur. La grande aventure des Éditions du Seuil*, Les Arènes, 2010; André Parinaud, «"Le Seuil", le plus jeune des "grands", nous explique comment on devient éditeur», in *Arts*, № 594, 21–27 novembre 1956.

64. Письмо от Раймона Кено, 8 февраля 1952 года. Частная коллекция. «С чисто издательской точки зрения мало шансов, что здесь могут опубликовать такую короткую книгу. [...] Все это не мешает вам опубликовать неизданную часть в *T[emps] M[odernes]*». Когда Барт делает для «Ролана Барта о Ролане Барте» карточки обо всех своих книгах, одна из заметок отсылает к этому эпизоду: «Нулевая степень: вторая часть НС лучше, намного лучше получилась, чем первая (думаю, это оригинальная часть). (Разве не ее отверг *Gallimard*?)». См.: BNF, NAF 28630, «Fichier vert 1».

65. Письмо Альбера Бегена от 2 октября 1950 года. Частная коллекция. «Месье, я хотел бы установить с вами контакт и, если возможно, убедить вас писать для *Esprit*. Ваша прошлогодняя статья о нулевой степени произвела на меня глубокое впечатление, и с тех пор я захотел с вами познакомиться. Простите, что сообщаю вам об этом желании только сегодня и чтобы просить у вас статью для публикации. Ваш Альбер Беген». В последующей переписке Беген продолжает хвалить Барта и выражает восхищение каждой статьей и каждой его новой книгой, не скупясь на комплименты.

лагает в *Esprit* свою большую статью о Мишле, и редколлегия сразу же приглашает его к постоянному сотрудничеству. Там он с 1952 года будет публиковать первые «мифологии», пока не начнет отдавать их в *Lettres Nouvelles*. Когда мы читаем сегодня статью «Мишле, история и смерть», то понимаем, что в ней могло поразить читателей. В обществе, в котором вскрываются массовые преступления, мысль, излагаемая в статье, подходит для отчаянных времен. В статье есть пассажи, которые превосхищают книгу 1954 года и действительно будут воспроизведены в ней: о растительном, картине, разных типах телесности в текстах Мишле, плодотворном напряжении между повествованием и картиной. Но страницы, посвященные пост-истории, постреволюционному времени, лишенному реального временного изменения, хотя и противоречат марксистскому опыту, резонируют с ощущением краха культуры, возникшим после Второй мировой войны. В этом смысле статью можно понимать и через Кейроля, через его собственные размышления о возможности выживания в условиях концлагерей. Образ Лазаря у Кейроля и историю Мишле по Барту объединяет способность проживать смерть, принять на себя в мышлении и в письме груз ответственности за «физическую смерть миллионов людей». У Кейроля, как и у Мишле, из этой непосредственной встречи со смертью вытекает возможность воскрешения. Но подобно тому, как у Кейроля возрождение не полное и литература несет след катастрофы, память о мрачном и стигматы «большого страха»⁶⁶, целью Мишле не является «полное воскрешение, которое всегда допускало бы сохранение жизни в ее противостоянии со смертью»⁶⁷.

Идеи, о которых Барт пишет в статье о Мишле, местами напоминают то, о чем говорил Люсьен Февр в своих лекциях в Коллеж де Франс во время войны: Февр превращал свои семинары в настоящие уроки сопротивления. Например, он мог сказать, что, «создавая» историю Франции из подручного материала, Мишле освободил ее от расы; он призывал свою аудиторию реагировать перед лицом «этой великой ликвидации, великого разрушения не только материального мира, но и духовного и морального» и освободиться от смерти⁶⁸. Возможно, Барт посетил несколько лекций курса «Мишле, ренессанс»

66. «Un prolongement de la littérature de l'absurde», in *Combat*, 21 septembre 1950 (OC I, p. 105).

67. «Michelet, l'Histoire et la mort», in *Esprit*, avril 1951 (OC I, p. 123).

68. Lucien Febvre, *Michelet, créateur de l'Histoire de France*, Brigitte Mazon et Yann Potin (éd.), Paris, Vuibert, 2014. Лекции предыдущего года, которые Барт частично мог посещать: *Michelet, la Renaissance*, Paule Braudel (éd.), Fayard, 1992.

в 1943 году, поскольку с января по июль 1943 года проходил реабилитацию на улице Катрфаж и мог выходить в течение дня, чтобы работать над дипломом лиценциата. Уже погрузившись в чтение Мишле и, скорее всего, зная о лекциях в Коллеже по соседству с Сорбонной, Барт вполне мог пару раз зайти в аудиторию. У нас нет этому никакого подтверждения, и Барт не упомянул Февра в собственной вступительной лекции в Коллеж де Франс в 1977 году, но Февр был для него важной, часто повторяющейся референцией, что делает эту гипотезу правдоподобной. Настораживающее совпадение: когда Люсьен Февр пишет рецензию на «Мишле» Барта в 1954 году в *Combat*, он начинает с упоминания Лазаря: «Живая история... Но разве самой живой из всех историй не является история о людях, получивших бесценный дар воскресения? *Lazare, veni foras* — и Лазарь встал, вышел вон и пошел»⁶⁹. Лучшей иллюстрации их глубокого родства не найти.

Несколько черт сближают Барта и Кейроля. Как и Барт, Кейроль жил со своей матерью в деревеньке Сен-Шерон департамента Эссонн, где был дом и у Поля Фламана. Из лагерного опыта Кейроль вынес размышления о различных формах уклонения, которые Барту ближе, чем поведение политически ангажированного интеллектуала, у которого борьба и вооруженное сопротивление сочетаются с неудержимым желанием изменить мир. Ни в коем случае не сравнивая опыт лагеря с санаторием, что было бы возмутительным редукционизмом (тем более что обращение с человеческим и индивидуальным в них диаметрально противоположное), Барт находит у Кейроля своего рода преодоление испытания маргинализацией и изоляцией. Определяя литературу того времени на основе понятия «романа о Лазаре», автор «Лазаря среди нас» делает из лагерного заключения главный опыт времени. Вместе с Жаном Руссе он одним из первых начал рассматривать возможность трансформации литературы под воздействием существования лагерей. Барт учитывает этот тезис в сложном эссе, которое начал писать в 1961 году и опубликовал в *Esprit* в марте 1952 года: «Весь роман Кейроля стремится показать, что есть порядок существования — возможно, существования людей в лагерях, — в котором способность принять на себя человеческое страдание, сформированная нашей собственной личной историей, порождает яркое и богатое состояние человечества, очень сложный триумф,

69. Lucien Febvre, «Michelet pas mort», in *Combat*, 24–25 avril 1954, p. 1. Далее в статье Февр очень хвалебно отзывается о книге Барта. Он даже указывает, что публикация «Дневника» Мишле подтвердит смелые догадки его книги.

вне которого оно существовало во времена крайней скудости»⁷⁰. Таким образом, преодоление катастрофы проходит у него через две фигуры: фигуру свидетеля, разоблачающего состояние человечества и мира, и фигуру переворачивания, проживания смерти, из которого рождается нечто новое. Барт, сделавший Кейроля наряду с Камю одной из главных современных референтных фигур в этот период, сохраняет две силовые линии этого чтения: Орфей, мифологическая версия христианского Лазаря (у них много общих черт — это фигуры метаморфозы, при помощи которой сдвигаются границы, и фигуры обновления), и белое письмо. Ценой определенного устранения исторического и этического измерения размышлений Кейроля Барту постепенно удастся открыть в его тексте эстетические установки, близкие к его собственным. В предисловии к «Нулевой степени письма» Барт приводит Кейроля в качестве одного из примеров белого письма наряду с Бланшо и Камю. Вместо того чтобы поместить эти тексты на теоретическую и историческую орбиту «Лазаря среди нас», он присваивает их ради выработки собственного определения письма, нелитературного и атонального. Он постепенно сглаживает духовное измерение творчества Кейроля и отсылку к концентрационным лагерям, занимающую центральное место в его творчестве, что свидетельствует о своеобразной конфискации текстов, которые ему нравятся, что впоследствии он возьмет за правило⁷¹.

В этот период Барт пишет или снова возвращается к статьям «Нулевой степени письма»: он перечитывает их, многое вычеркивает, перепечатывает и снова перечитывает, перечеркивает и заменяет. Например, в рукописи предложение в предисловии «Так вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся литература — от Флобера до наших дней — превратилась в одну сплошную проблематику слова» продолжалось так: «неразрешимую проблематику, конечно, потому что История всегда отчуждена, а сознания разрываются: уничтожение письма все еще невозможно»⁷². Эти поправки сделаны не только для того, чтобы ослабить прозелитизм марксистского дискурса, но и ради чистоты стиля, устранения излишней образности, — возможно, чтобы приблизить собственное письмо к тому, о котором он го-

70. «Jean Cayrol et ses romans», in *Esprit*, mars 1952 (OC I, p. 157). Статья посвящена двум первым рассказам Кейроля, вышедшим под названиями «Я буду жить любовью других» и «Охватывающий огонь».

71. См. статью: Bernard Comment, «Prétextes de Roland Barthes», in *Magazine littéraire*, № 314, octobre 1993, p. 59–63, в которой это присвоение демонстрируется на примере Кейроля, Камю и Роб-Грийе.

72. BNF, NAF 28630, «Le degré Zéro de l'écriture. Manuscripts».

ворит. Книга вышла в свет в марте 1953 года в серии «Живые камни», созданной в 1945 году Полем Фламаном, которой теперь руководила Клод-Эдмонд Магни (тоже публиковавшаяся в издательстве *La Baconnière* сразу после войны и сотрудничавшая с журналом *Esprit*). К тексту прилагался вкладыш ярко выраженного программного характера, хотя текст в нем был скромно представлен в качестве гипотезы. Эта гипотеза сама имеет поэтическое измерение — погоня за не-стилем или чисто разговорным стилем, короче говоря, за «нулевой степенью литературного письма» — и историческое измерение, поскольку Барт относит эту дистанцию между писателем и идеей отдельного стиля к середине XIX века. Эта книга в своей лаконичности была ответом на беспокойства предшествующих лет о том, что ему не хватит времени и смелости. «Почему бы намеренно не производить короткую литературу?» — спрашивает он Ребероля в декабре 1951 года. Если эта краткость отвечает и ограничениям, и желаниям, она в то же время заставляет беспокоиться о реакции критики. Решившись наконец опубликоваться, Барт становится уязвимым. Он «преодолеl» мрачные годы и наконец представлен в литературном мире, от которого так много ждет, но к которому по-прежнему чувствует себя неприспособленным и всегда немного задыхается.

Глава 8

Барт и Сартр

УЖЕ ВСТУПИВ в интеллектуальную сферу, Барт пытается определить свою роль, критическую позицию, политический дискурс. В 1953 году он только что опубликовал первую книгу, но продолжает задаваться вопросами о социальных и политических целях письма. В этих поисках он неизбежно должен был столкнуться с фигурой Жана-Поля Сартра.

Параллель между Бартом и Сартром возникает не столько из биографического повествования в строгом смысле этого слова, сколько из потребности понять *историческую жизнь*, то есть жизнь в контексте эпохи, способную, в свою очередь, дать определенное представление об этой эпохе. Именно это стоит на карте для того и другого, для людей с похожими фамилиями, сделавших мысль искусством (слово «арт» присутствует в корне их фамилий). Сартр, Барт — два этих односложных имени определяют границы исторического периода. Они вошли в число ключевых фигур французской мысли XX века, и сделанный ими выбор, как и их творчество, находит свое обоснование в том, как они анализировали свое время извне и изнутри. Но являются ли они современниками в строгом смысле слова? («Чьим современником я являюсь? С кем я живу? — задается вопросом Барт на своем первом семинаре в Коллеж де Франс. — Календарь в данном случае мало что объясняет»¹.) Разделяют ли они общую историю и ее видение? Скорее всего нет. Когда сразу после войны имя Сартра становится синонимом современности, Барт не может определиться в отношении этого императива. Когда позднее Барт с его новой критикой становится проводником авангарда, Сартр выступает за возвращение к гуманизму, которое тогда казалось несовременным. Активной ангажированности Сартра противостоят колебания Барта, регулярные, как ход

1. Ролан Барт, *Как жить вместе*, Ад Маргинем Пресс, 2016, с. 48.

часов от одного подзавода до другого. Если смотреть со стороны, они представляют два типа французского интеллектуала: один всегда напрямую захвачен миром, второй то дает себя захватить, то ослабляет эту хватку, что придает свободу и динамизм его мысли. Однако при создании их двойного портрета нельзя ограничиться фигурой противопоставления. Они сходятся по многим пунктам, скорее второстепенным и тайным, и это пересечение, яснее прочитываемое в текстах, чем в биографических анекдотах, объясняет, почему сегодня нам требуются два персонажа, чтобы понять, что именно стояло на карте в тот момент в истории культуры, во Франции и во французском языке: они воплощают совершенно новую связь между литературой, политикой и философией, которая придает ни с чем не сравнимую критическую и мыслительную силу литературе, наделяя ее всеми способностями — к трансформации, революции и пониманию. С тех пор эта связь прервалась, а сила ослабла; но вернуться сегодня к истории этой связи — понять, чем она была, — значит одновременно напомнить о ее целительной роли после катастрофы, вызванной двумя мировыми войнами, а также немислимого кошмара уничтожения евреев, и выступить с утверждением о том, что критика может быть социально действенной, в том числе когда опирается на литературу, когда сама становится ею — и именно по этой причине.

Цель этой приостановки хронологического рассказа — дать синтез нескольких важных аспектов пути Барта: во-первых, понять, насколько Сартр оказался важен для того, чтобы Барт утвердил себя, перестал бояться силы утверждения; во-вторых, разобраться в многообразном и порой противоречивом отношении критического интеллектуала к современности; наконец, в-третьих, понять отношения между сексуальностью и мастерством (или не-мастерством), которые частично определяют разные интеллектуальные позиции.

Спор об ответственности

Итак, есть много причин сравнить Барта и Сартра и рассказать историю их отношений. Говорилось о *Camera Lucida* как «дани уважения „Воображаемому“ Сартра», о разнице в их политической ангажированности, об авторитете каждого из них в культурной и интеллектуальной сфере, об их неоднозначном отношении к системам, их смертях, произошедших почти одновременно. Специальный номер журнала *Revue d'esthétique* в 1991 году объединил их имена, чтобы чествовать вместе:

не систематически сравнивать, а поставить друг напротив друга, на одном уровне, дабы засвидетельствовать их равноценность в истории мысли. И тем не менее Сартр для Барта — фигура старшего. Он не только родился на десять лет раньше, но и к тому же рано дебютировал в литературе, тогда как Барт припозднился, поэтому в результате образовался разрыв в пятнадцать лет. Таким образом, Сартр становится референтной фигурой для того, кто только вступает в интеллектуальную жизнь. Барт согласился с этим в интервью, данном Норману Бирону на «Радио Канады», признавшись, что находится по отношению к Сартру в положении читателя: «Я дебютировал в интеллектуальной жизни сразу после освобождения Парижа, в тот момент, когда писателем, которого читали, который указывал путь, учил новому языку, был Сартр. Среди самых важных поступков Сартра — то, что он в некотором роде развеял миф о литературе в ее институциональном, реакционном и сакральном аспектах, это было одно из главных его начинаний»². Барт добавляет, что, в свою очередь, тоже принимал в этом участие, поставив задачу прежде всего разоблачения идеологии (например, в «Мифологиях»), которое лишь позднее было перенесено на письмо. В то же время в «Ролане Барте о Ролане Барте» он утверждает, что «его манера письма сложилась тогда, когда эссеистическое письмо пытались обновить, сочетая в нем политические интенции, философские понятия и собственно риторические фигуры (у Сартра их полно)»³. Можно ли воспринимать буквально подобную реконструкцию интеллектуальной автобиографии, которую он повторял снова и снова, на которой настаивал в 1970-е годы и которая признает прямое влияние, неизгладимый отпечаток?⁴ Наверняка сказать нельзя. Это сложная история «длинного ряда жестов „признания родства и отказа от него“»⁵, которая прочитывается как в появлении имени Сартра в произведениях Барта, так и в вычеркивании его оттуда.

2. «La dernière des solitudes», entretien avec Normand Biron, in *Revue d'esthétique, Sartre/Barthes*, p. 114; переиздано в: *OC V*, p. 419.

3. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 80.

4. См. также: «Vingt mots-clés pour Rolands Barthes» (entretien avec Jean-Jacques Brochier, in *Magazine littéraire*, № 97, février 1975): «В тот момент, когда я начал писать, после войны, авангард — это был Сартр. Встреча с Сартром была очень важна для меня. Его эссеистическое письмо меня всегда — нет, не очаровывало, это нелепое слово: оно меня меняло, увлекало, почти что воспламеняло. Он действительно создал новый язык эссеистики, который произвел на меня большое впечатление» (*OC IV*, p. 857).

5. Marielle Macé, «Barthes-Sartre, comme un roman», доклад, сделанный 17 января 2003 года на коллоквиуме «Барт и переход знаков» в Центре Жоржа Помпиду, любезно предоставленный автором.

Конечно, по мере того как отношения с Жидом скрываются все глубже, отношения с Сартром актуализируются, к тому же они носят характер конфронтации. Жид умер в 1951 году, то есть до того, как Барт начал по-настоящему печататься. Мало-помалу стало проявляться это второе, сартровское влияние, которое не было, как в случае с Жидом, следствием гармонии и сходства темпераментов, а было в той или иной мере осознанным, выраженным соперничеством. Самоутвердиться в качестве интеллектуала, с которым считаются, говорить так, чтобы быть услышанным, означало быть таким же, как Сартр, и при этом отличаться от него. Поэтому позиции Барта и Сартра довольно часто расходятся, но их сближают экзистенциальные выборы, а также детали биографии. «Они оба ангажированы. Но по-разному: Сартр — единственный, кто порой готов выйти на арену, и ему случается выходить на нее, не покидая своего кабинета. Однако оба они прежде всего писатели и ангажируются именно в этом качестве»⁶. Сьюзен Зонтаг (написавшая предисловие к английскому переводу «Нулевой степени письма») считает, что в ангажированности проявляется различие в темпераментах: «У Сартра интеллектуальные взгляды на мир жестокие, как у хорошего ребенка, он требует простоты, решимости, прозрачности; у Барта неразрешимо сложный взгляд, сознающий себя, утонченный, неуверенный»⁷. Один ищет конфронтации, другой ее избегает; один напрямую политизирован, другой поддерживает с политикой уклончивые отношения.

Из далеко идущих стратегических соображений (марксизм — вторая очевидная стратегия, которой он пользуется на своем пути) Барт представляет свои первые статьи в *Combat* и первую книгу как диалог с Сартром. Тем самым он показывает, что желает занять определенное место в интеллектуальных спорах своего времени, а также, менее явно, что хочет заставить забыть о годах изоляции, когда он был отрезан от истории. В «Нулевой степени письма» он нигде не цитирует тексты Сартра, но его имя появляется там три раза. Некоторые из положений этой книги являются прямыми ответами на вопросы, поставленные Сартром в работе 1947 года «Что такое литература?», и возражениями на нее. И тем не менее удивительно следить по рукописям Барта за тем, как тщательно он вычеркивает эксплицитное при-

6. Mikel Dufrenne, «Présentation», in *Revue d'esthétique*, hors-série «Sartre/Barthes», 1991, p. 5.

7. Susan Sontag, *L'écriture même, à propos de Barthes*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur, Christian Bourgois, 1982, p. 35 (перевод уточнен по: Susan Sontag, *Where the Stress Falls*, Vintage, 2003, p. 75. — Прим. пер.).

сутствие Сартра из своих книг. Он не включает первую статью из *Combat* («Ответственность грамматики») в «Нулевую степень письма», при том что в ней он хвалил решения, найденные автором «Отсрочки» в борьбе со стилистическим тупиком. Он также существенно переделывает последнюю статью, перепечатанную под названием «Утопия языка», частично убирая из нее отсылки к Сартру, но при этом отдает ему дань, употребляя сам термин «утопия», который также появляется в конце статьи «Для кого мы пишем?» (в *Combat* она называлась «Трагическое чувство письма»). Другой, возможно, еще более поразительный пример: во втором варианте рукописи «Мифологий» Сартру посвящены девять примечаний, в которых Барт обращается к самым разным его произведениям⁸. От этих примечаний в окончательном варианте осталось только одно — ссылка на «Святого Жене». Если Сартр и является образцом или контробразцом, Барт старается его не «светить»; иначе это означало бы, что он ставит Сартра выше себя. Барт старательно подчеркивает отношение, различие, необходимость мерить себя понятием ангажированности, участвовать в дебатах об ответственности литературы, но так, чтобы был услышан его собственный голос, чтобы его речь не растворилась во внешней рамке или в дискурсе.

Частично сартровская концепция литературы, а именно связь литературы и прозы, а также этический характер литературного императива органично встроены в «Нулевую степень письма». Но если Сартр выстраивает мораль, подчиненную целям, функциональную мысль о литературе:

Вот так, говоря, я проясняю ситуацию уже одним намерением ее изменить. Обнажаю ее для себя и других. Чтобы изменить ее, я докапываюсь до ее сути, оказываюсь в ней и задерживаю ее перед чужим взором: теперь я ею владею, при каждом слове я чуть больше проникаю в окружающий мир и в то же время немного больше парю над ним, потому что обгоняю его в стремлении к будущему⁹, —

то Барт противопоставляет этому мораль форм, которая в значительной мере открывает литературу заново. «Письмо — находясь в самом центре литературной проблематики, которая возникает лишь вместе с ним, — по самому своему существу есть мораль формы, оно есть акт выбора того социального пространства, в котором писатель решает поместить Мир своего слова»¹⁰.

8. BNF, NAF 28630, «Mythologies».

9. Жан-Поль Сартр, *Что такое литература? Слова*, Попурри, 1999, с. 21.

10. *Нулевая степень письма*, с. 60.

Сартр колеблется между сакрализацией литературы (она — «все») и презрением к ее играм и безответственности; Барт же выбирает между смертью литературы и принятием письма, ради чего форма подвергается эссенциализации, явно противоречащей тому исчезновению, о котором говорилось ранее. Вопросу «что такое литература?» Барт в самом начале своей книги противопоставляет вопрос «что такое письмо?»; это одновременно и симметричный вопрос, и ответ на вопрос Сартра. Настоящий писатель, по его мнению, — тот, кому удастся избежать литературы, писатель без литературы, производящий белое письмо, «нулевую степень» (он заимствует эту формулировку у Вигго Брёндаля, чьи «Опыты общей лингвистики», как мы сказали, он читал в Румынии, и у кого также берет понятие «нейтрального»¹¹), прежде чем сделать из нее метафору, выражающую самые разные вещи. В корпусе произведений Барта можно найти около пятидесяти употреблений этого выражения: молодежь как «нулевая степень социального класса»¹², Эйфелева башня как «нулевая степень памятника»¹³, Расин как «нулевая степень критического объекта»¹⁴, Практическая школа высших исследований как «нулевая степень любого учебного заведения»¹⁵. Это формула, заведомо обреченная на успех и доступная всем. И тем не менее это письмо в нулевой степени мыслится Бартом как трагический знак, потому что оно ведет в тупик.

Тщетно будет он [писатель] пытаться создать совершенно свободный язык; последний вернется к нему как продукт производства, а за всякую роскошь полагается платить: писатель вынужден и дальше пользоваться эти отвердевшим языком, замкнувшимся на себе самом под чудовищным напором огромного множества людей, которые на нем не говорят. Существует, следовательно, тупик, в который приводит письмо, и это тупик, в котором находит-

-
11. «Нейтральное» и «нулевая степень» у Брёндаля — это почти одно и то же: нулевая степень — термин, противопоставляемый и негативному, и позитивному (которые определяют любые противоположности) и определяемый неприложимостью отношения (нулевой термин морфологии или нулевой термин фонологии). Это, например, изъявительное наклонение как амодальная форма (ни сослагательное, ни повелительное наклонение) или третье лицо (ни первое, ни второе). См.: Claude Zilberberg, «Relation et rationalité. Actualité de Brøndal», in *Langages*, 22e année, № 86, 1987, p. 59–77. Барт не цитирует Брёндаля в «Нулевой степени письма». Он делает это позднее в «Основах семиологии» (Ролан Барт, «Основы семиологии», *Нулевая степень письма*, с. 280.
 12. «Tragédie et hauteur», *OC I*, p. 976.
 13. *La Tour Eiffel*, *OC II*, p. 536.
 14. Ролан Барт, «О Расине», *Нулевая степень письма*, с. 129.
 15. «École», in «Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes», *Le lexique de l'auteur*, p. 277.

ся само общество; современные писатели чувствуют это: для них поиски не-стиля, устного стиля, нулевой или разговорной степени письма оказываются, в сущности, попыткой предвосхитить такое состояние общества, которое отличалось бы абсолютной однородностью; большинство из них понимает, что без реальной — а отнюдь не мистической или сугубо номинальной — универсальности социального мира не может существовать и универсального языка¹⁶.

Этот пассаж почти в самом конце «Нулевой степени письма» позволяет увидеть три дискурсивных слоя бартовского языка в этом тексте, образующих смесь, которая делает его столь сложным: *экзистенциалистский дискурс* свободы, порыва, гуманизма; *марксистский дискурс* бесклассового общества, общества без отчуждения как высшей цели, такой же, как и у Сартра, но, возможно, более акцентированный; наконец, *дискурс лингвистики*, представленный здесь выражением «нулевая степень», а во всех остальных местах — различием языка, стиля и письма. Переплетение этих мотивов, порой граничащее со слиянием, — способ подчеркнуть дистанцию, отделяющую от Сартра, и, может быть¹⁷, пойти дальше него, по-иному позиционировать себя в эссеистическом письме.

Демарш, предпринятый Бартом в первой вышедшей в свет книге, также раскрывает то, что в дальнейшем станет отличительной чертой его мысли: он одновременно и утверждает, и уклоняется или сомневается, и стремится вписаться, и одновременно избегает ярлыков. Так, выражению «известно, что», которым открывается первая статья, и прочим безапелляционным формулировкам, характерным для этого жанра, соответствуют плавающие высказывания, например «поиски не-стиля, устного стиля, нулевой или разговорной степени письма», в которых атрибуты теряются, письмо превращается в поиск и не боится заблудиться среди неопределенных равнозначностей и даже настоящих противоречий.

Если «Нулевую степень письма» можно рассматривать как ключевой этап в судьбе критического интеллектуала, то отчасти это обусловлено манерой занимать позицию в поле мысли (в котором Сартр для Барта, как и для большинства других

16. *Нулевая степень письма*, с. 113.

17. Таково мнение Жана-Клода Мильнера: «Сартр остановился на краю языка, Барт своим пронзительным умом сумел проникнуть в самую материальность слов и фраз; он дерзнул утверждать, что литература, как форма идеологии, предполагает решения, касающиеся письма, и, наоборот, что любое решение, связанное с письмом, задействует идеологию» (*Le Périple structural*, Verdier Poche, 2002, p. 161).

левых интеллектуалов, — главная фигура), а частично его манерой выстраивать собственный стиль, одновременно повторяя других и отталкиваясь от них. Можно легко увидеть в тексте на заднем плане следы прочитанных книг, но также заметно, как Барт их присваивает и микширует, создавая из них «свою» мысль, «свой» стиль. Его погружение в чтение настолько экзистенциально и аффективно, что, как только он узнает какой-то образ или мысль у автора, он может целиком их присвоить. Во фрагменте из «Ролана Барта о Ролане Барте», озаглавленном «Что такое влияние?», он различает авторов, о которых пишут, являющихся объектом анализа, с кем установлены четкие отношения, и авторов, которых читают. У последних есть «что-то вроде музыки, задумчиво-звучной, более или менее плотный набор анаграмм»¹⁸. Вероятно, вся сложность и сила связи с Сартром сосредоточились между этими двумя полюсами — любимым писателем, чтение которого не отпускает и который продолжает жить в памяти и в сердце, и публичным интеллектуалом, вызывающим восхищение и при этом раздражающим своим присутствием и некоторыми политическими позициями. Ясно, что Барт с самого начала хочет отвоевать себе место в интеллектуальном поле. А для этого необходимо иметь определенное историческое мышление, а также занимать четкие позиции. Интересно, что, хотя в книге, в отличие от статей в *Combat*, Барт стремится замаскировать отсылки к Сартру и свое им восхищение, он все же добавляет два неизданных текста, представляющие собой активные попытки вторгнуться в сферу, в которой тот работает. Особенно это касается статьи «Положение писателя в 1947 году»: в первой части «Нулевой степени» глава под названием «Политическое письмо» воспроизводит некоторые аспекты доклада о сталинском языке, сделанного в Румынии, и выводит новый тип «скриптора», появление которого вызвано экспансией политики в литературу, представляющего собой «нечто среднее между активистом и писателем. От активиста такой индивид заимствует идеальный облик гражданина, а от писателя перенимает представление о том, что произведение письма есть акт творчества». Таким образом, письмо *Esprit* и письмо *Temps modernes* защищают и иллюстрируют одно и то же, общее положение «присутствия», ставшее институтом. «Это значит, — резко резюмирует Барт в заключении, — что тупик, свойственный обоим этим видам письма, безысходен; они приводят либо к пособничеству, либо к бессилию

18. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 123.

и, следовательно — так или иначе к отчуждению». Во второй части добавлена глава «Письмо и революция». Это крайне полемика и ироническая критика социалистического реализма во французском духе (образцом которого, в частности, был Андре Стиль), критика конвенционального письма, несущего на себе все знаки буржуазной литературы, «механически повторяя, без всякого удержу, все интенциональные знаки искусства». По тому, что он исключает из своего приговора Арагона, поскольку тот сумел соединить в своих произведениях реализм с красками, пришедшими из XVIII века, можно понять, в каком стратегическом направлении движется Барт в своей книге: к открыто марксистской позиции, при этом строго отделенной от коммунизма, как он ранее объяснял своим частным собеседникам, и к тому, чтобы четко отмежеваться от политически ангажированного письма, практикуемого Сартром в его эссе и в журнале. Сартр так это и понял, поскольку на фоне очень благосклонного приема, оказанного первой книге Барта (статья Надó на восьми страницах, хвалебные рецензии Доменика Арбана в *Le Monde*, Роже Нимье в *Carrefour*), текст за авторством Жана-Бертрана Понталиса, посвященный ей в *Temps modernes*, носит отчетливо критический характер. Приветствуя появление нового писателя, рецензент в то же время упрекает его за «местами возмутительно самоуверенный тон», «путаницу в мыслях» и некоторый схематизм¹⁹.

В дальнейшем параллельные и местами пересекающиеся пути этих двух фигур будут прокладываться в том же самом режиме удаленной близости, и отношения почти всегда будут однонаправленными: Сартр является для Барта моделью — и контрмоделью. Когда Сартр занимает четкие позиции и его присутствие на общественной сцене ощутимо, Барт его игнорирует или преуменьшает его влияние. Например, это происходит в 1950-е и 1960-е годы, когда он отказывается участвовать в политических акциях Сартра, не подписав ни «Манифест 121», ни текст от 10 мая 1968 года, напечатанный в *Le Monde* в знак солидарности со студенческим движением, и вообще довольно редко его упоминает. Но как только Сартр подвергается нападкам или слабеет, Барт приходит ему на помощь и встает на защиту. Таков случай споров вокруг «Некрасова» в 1955 году, к которым мы еще вернемся в следующей главе, когда Барт фактически в одиночку энергично защищает Сартра от критики его противников. То же самое происходит в 1970-е годы, когда Сартр начи-

19. J. B. Pontalis, «Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*», in *Les Temps modernes*, novembre, 1953, p. 934–938.

нает терять свое духовное влияние и одновременно физические силы. В 1974–1975 годах, когда он перенес два инсульта (второй практически лишил его зрения), Барт открыто говорит об оказанном Сартром влиянии. Эта особая психологическая конфигурация, при которой зависимость скрывают, но в то же время ополчаются против всех атак извне, устанавливает рамки отношений *филиации*. Их «несовпадение» друг с другом во времени сводится к этому влиянию: от него необходимо избавиться, чтобы начать существовать самостоятельно, но с ним также связана доля наследия и аффектов, о передаче которых следует позаботиться. Отношение филиации — не то же самое, что отношения с учителем; когда филиация выбрана сознательно и не является чисто поколенческой, она гораздо податливее и может идти в разных направлениях. Зачастую именно так на Барте остается отпечаток чужого влияния: не как на ученике — для этого он слишком чужд условностям и маргинален, — а как на сыне, брате или друге. Три эти роли могут мыслиться вместе в пространстве, совершенно свободном из-за отцовского отсутствия.

Детство и истории

Отсутствие отца роднит биографии Барта и Сартра и не могло не сказаться на их поступках, отношении к истории и к жизненному нарративу. Их сближает множество фактических деталей: их отцы, офицеры флота, погибли, когда им был всего год. Каждый частично воспитывался в протестантской среде, бабушкой и дедушкой: по матери — в случае Сартра, по отцу — в случае Барта. У каждого в семье представлена фигура сильного деда — Шарля Швейцера и Луи-Гюстава Бенже, оба родом из Эльзаса и выбрали сторону Франции в 1871 году, хотя Швейцер в большей степени является отцовской фигурой, чем Бенже, судя по дальнейшим рассказам писателей. Оба в своем одиноком детстве нашли прибежище в долгом и разнообразном чтении и в игре на фортепиано. Как и Барт, Сартр некоторое время учился в лицее Монтеня, затем окончательно перешел в лицей Генриха IV, по соседству с лицеем Людовика Великого. Оба предназначают себя для литературной карьеры, которую Сартр смог довести до конца, пройдя через Высшую нормальную школу и агрегацию. Но главное сходство — это, конечно, исчезновение отца: нехватка Сверх-Я описывается обоими почти в одних и тех же терминах. «Великой эдиповой фрустрации», о которой говорит Барт — ни отца, которого нужно убить, ни семьи, которую надо ненавидеть, ни среды, в которую можно вернуться, —

у Сартра соответствует идея неполного «Эдипа»: «Кому и чему мне было сопротивляться? Ничья прихоть никогда не пыталась навязывать мне правила поведения»²⁰. И ранее там же: «Где-то далеко остался молодой покойник, который не успел стать моим отцом и сейчас мог бы быть моим сыном. Так повезло мне или нет? Не могу сказать. Но я могу с готовностью подписаться под заключением знаменитого психоаналитика: мне незнаком комплекс „сверх-я“»²¹. В обоих случаях двусмысленная свобода, основанная на нехватке и недетерминированности законом, ведет к гармоничной нежности. «Мать безраздельно принадлежала мне, — пишет Сартр, — никто больше не претендовал на обладание ею; мне незнакомы были насилие и ненависть, я был лишен горького опыта ревности. Действительность, на острые углы которой я ни разу не напоролся, сначала приняла облик улыбчивой бесплотности»²². Не столь аналитично, но не менее откровенно у Барта «требование любви» адресуется только матери, а существование отца едва ощутимо: «Воспоминание о нем, опосредованное матерью, никогда не угнетавшее, лишь мягко затрагивало мое детское сознание, словно какой-то почти безмолвный дар»²³. Из этого они выносят впечатление приостановки, которое Сартр переведет в категорию «случайности» (*contingence*), а Барт — в категорию «бесцельного существа»²⁴: это впечатление стирает границы, расширяет территорию возможного, а в случае Барта еще и снимает вопрос о продолжении рода.

Эта свобода, порой переживаемая как несчастье, объясняет склонность обоих авторов противоречить себе, совершать маневры, корректировать себя, которую следует приписать не слабости, а, наоборот, силе их уникальной мысли. Практикуя дух противоречия, подчас мысля в ущерб себе, они упорно утверждают свою недетерминированность, атопию. Жан-Пьер Мартен хорошо показал в своей «Похвале отступничеству», насколько эти жизни, прихотливые и переменчивые, отмеченные резкими поворотами, метаморфозами и смещениями, могли также вопреки ожиданиям быть очень последовательными. В главе, посвященной Сартру, показывается, что разрывы — в ангажированности и в творчестве — можно рассматривать как своеобразную форму амнезии, неуступчивость, чувство верности себе,

20. Жан-Поль Сартр, «Слова», *Что такое литература? Слова*, с. 274.

21. Там же, с. 268–269.

22. Там же, с. 274.

23. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 23.

24. Там же, с. 27.

и в них проявляются «странные отношения с прошлым и вообще со временем, которые можно резюмировать следующей фразой... У меня нет никакой временной континуальности с самим собой»²⁵. У Барта линия жизни характеризуется не столько разрывами, сколько множеством поворотов, резкими перебоями, возвращениями, смещениями или стыковками, в которых выражается его отказ от схемы непрерывной эволюции. Это побудило многих критиков пересчитывать «Бартов», различать первого, второго, третьего Барта, так что это стало общим местом, или спрашивать себя, подобно Антуану Компаньону: «Какой же из них настоящий?»²⁶ Роб-Грийе в книге «Зеркало, которое возвращается» сравнил его с угрем. Это сравнение может показаться уничижительным, но Роб-Грийе видит в этом отличительный признак его мышления: «Слово меняется, раздваивается, возвращается — в этом и есть его урок»²⁷. Он пишет о недогматичном мыслителе, который не хочет становиться властителем дум, оставляет своему читателю свободу. Здесь он проводит параллель с Сартром, который принужден все бросать, не завершив, сбегать, поскольку сама идея свободы подрывает изнутри все его начинания. «Желая быть последним философом, последним мыслителем тотальности, он в итоге оказался в авангарде новых структур мысли: неопределенность, неустойчивость, пробуксовка».

Пока Барт не предъявил себе императив *vita nova* и пока не появился мотив «обращения», он делает виражи, кается, «со множеством нюансов и непринужденно, чередуя самоотводы и пируэты, полинодию и увертки, но если выстроить все эти покаяния в ряд, наметится довольно последовательное отступничество, в конечном счете от „теоретического Сверх-Я“»²⁸. Хотя эта расположенность к переменам возникает, по-видимому, из-за слабой связи с законом отца, она также является способом избежать повторения, бороться со скукой, с всепроникающей, онтологической скукой, в конце концов становящейся главной чертой характера и заражающей все вокруг; но, воз-

25. Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat. Essai sur la vita nova*, Seuil, coll. «Fiction & Cle», 2010, p. 103. Он цитирует Сартра: *Carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, 1995, p. 39.

26. Antoine Compagnon. «Lequel est le vrai?», in *Magazine littéraire*, № 314, octobre 1993, p. 26–28.

27. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p. 64, 67: «Ролан Барт был скользким мыслителем. [...] Скольжение этого угря... не было результатом случая, как не было оно вызвано слабостью суждения или характера».

28. Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat*, op. cit., p. 183. Выражение «теоретическое Сверх-Я» или, точнее, «подрыв теоретического Сверх-Я» появляется в: *La préparation du roman*, p. 276.

можно, эти вещи связаны, поскольку скука рождается из безмятежного покоя, отсутствия конфликта у самых истоков. В письме реакция на скуку приобретает форму фобии повторения: «Самая ужасная тема для меня — это повторение, пережевывание одного и того же, стереотип, природное как повторение»²⁹. Этой теме он противопоставляет «кадрёж», предполагающий темпоральность, в которой акцент делается на встрече, первом разе. Снова и снова вызывая этот первый раз, кадрёж, повторяясь, отрывает повторение от самого себя.

Итак, тяга к переменам — это, помимо прочего, либидинальная предрасположенность. Поскольку им не пришлось сравнивать себя с отцами, ни Барт, ни Сартр не признавали учителей. Но даже если они оба не признают отношений эпигонства, они по-разному относятся к мастерству. Активная позиция Сартра заставляет его искать формы власти, подолгу задерживаться на своих предметах. Кроме того, эта позиция определяется сексуальностью, ориентированной на захват и овладение. Но Сартр также стремится разоблачить любую позу мастера, отказавшись от Нобелевской премии и вообще разрушая интеллектуальное «лидерство» изнутри³⁰. Более пассивное отношение Барта позволяет ему проявлять большую гибкость с предметами и позициями. Он предпочитает короткую форму, никогда подолгу не задерживается на своих сюжетах, а для его сексуальности характерен поиск, даже охота, но удовольствие от соблазнения не всегда сопровождается волей к овладению. Свобода от любой идеи мастерства отдает Барта во власть желания, любопытства, поэтому его семинар отчасти напоминает фаланстер: то, что выбранный для курса предмет опирается на фантазм, позволяет свободно циркулировать словам и аффектам. В качестве модели Барт предлагает свою жизнь и деятельность, а не структуры или принципы³¹.

Чтобы понять особую конфигурацию отношения Барта к инаковости, включая отношение к Сартру как модели, необходимо провести связь между его способностями читателя, то есть способностями к эмпатии, идентификации и присвоению, и его творческими способностями автора, деликатными и изменчи-

29. «Vingt mots-clés pour Roland Barthes», *OC IV*, p. 873.

30. См. на эту тему: *La Préparation du roman*, p. 355, где Барт говорит об исчезновении крупных лидеров в литературе, изменении, произведенном Сартром, постаравшимся разрушить миф о себе.

31. «Барт часто учил нас, что знание рождается из практики письма, а не из абстрактного графика, который затем пытаются приложить на практике» (Umberto Eco, «La maîtrise de Barthes», *Magazine littéraire*, № 314, 1993, p. 42).

выми. Возвращение к тому или иному сюжету всегда выставляет вперед воспоминание, тем самым оно становится способом освободиться и от образцов, и от самого себя, ослабить их хватку. Возвращение открывает цикл усвоения и отторжения, который препятствует любой фиксации, любому нарциссическому самолюбванию в письме. Оно позволяет выработать динамику возвращения/отстранения, которая является способом обойти вопрос об овладении мастерством. Субъект развивается по ходу чтения и встреч, между которыми он движется, отводя себе право на «неуверенные кавычки», «плавающие скобки». Движение возвращения/отстранения сталкивается с другим мотивом, который также исследуется Сартром в «Словах», мотивом неподлинности, вызванной отсутствием единообразия с самим собой, тем, что письмо не в состоянии целиком выразить автора. В самом начале «Ролана Барта о Ролане Барте» есть следующее утверждение: «Как только я начинаю производить, писать, то сам Текст и лишает меня (к счастью) повествовательной длительности»³². Поэтому Сартр то и дело возникает у Барта на протяжении всей его жизни, хотя он и не всегда отчетливо об этом помнит: «Объяснение „Постороннего“» Сартра, прочитанное в санатории в *Cahiers du Sud*, дает Барту прекрасный материал для размышлений о Камю, там можно найти разработку темы молчания и формулировку нейтрального, фигурирующего под именем «абсурда»: «Его герой не был ни хорошим, ни плохим, ни моральным, ни аморальным. Эти категории не подходят: он относится к особому виду, который автор назвал „абсурдом“»³³. Выражение «империя знаков» взято из работы «Что такое литература?»³⁴. Позднее тексты о Жене и Бодлере дадут ему образцы эссе, находящихся на пересечении науки и вымысла. В *Camera lucida* из «Воображаемого» взято столько идей, что было бы слишком утомительно перечислять их все. Одним словом, Сартр усвоен.

Усваивается, вызывает восхищение, заимствуется сам стиль дискурса. Сила Сартра, согласно Барту, в том, что он изобрел новый эссеистический стиль, «оставивший след в истории французской интеллектуальной мысли»³⁵. Это прямой, сугге-

32. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 10.

33. Jean-Paul Sartre, "Explication de L'Etranger", in *Cahiers du Sud*, février 1943.

34. Жан-Поль Сартр, «Что такое литература», *Что такое литература? Слова*, с. 11.

35. «A propos de Sartre et d'existentialisme», интервью с Эллис Донда и Руджеро Гуарини для RAI Due, записанное в Коллеж де Франс 15 февраля 1980 года, опубликованное в *L'Espresso* 27 апреля 1980 года, переведенное и опубликованное в *Magazine Littéraire*, № 314, октябрь 1993 года, р. 51–53 (р. 52) (не приводится в полном собрании сочинений).

стивный стиль, в котором соединяются анализ и литературная форма. У него есть определенное качество, которое Барт хочет придать своей работе: он соблазняет. «Как только Сартр предлагает какую-то идею, она сразу же соблазнительна, во всяком случае для *меня*»³⁶. Избавив философию от академического языка, в некотором смысле секуляризовав мысль, Сартр вернул ее широкой публике, которую она не должна была покидать.

Приглашение в воображаемое

Итак, как и в случае с Жидом, Барт с запозданием признает роль Сартра только тогда, когда она может быть выражена в модусе аффекта. «Я люблю Сартра», — утверждает он в своем автопортрете. В январе 1977 года он объявляет своей аудитории в Коллеж де Франс о том, что в следующем году проведет семинар о Сартре³⁷. Возможно, он и пытался ловко скрыть следы влияния в некоторых текстах, но говорить о предательстве, как это делают иные критики, нельзя. Интереснее понять их близость, чем указывать на различие по пунктам. Например, принято противопоставлять их подходы к автобиографии: конструктивистский, нарративный, стремящийся к воссозданию целого у одного, расточительный и фрагментарный — у другого. Но это означало бы забыть о перевороте, совершенном Сартром в биографическом жанре, и слишком поспешно пренебречь крайне критическим и демистифицирующим характером его текста. Одновременно и исследование, и расследование, «Слова» указывают не только на стремление вернуться к себе, в них также ведется поиск нового синтеза философии и нарратива. Кроме того, в этом произведении есть работа, направленная против кодов и жанров, к которой Барт не может остаться равнодушен и которая обеспечивает ему определенное алиби. Место, оставшееся не занятым ввиду отсутствия Сверх-Я, приглашает в воображаемое, понимаемое как проекция и неопределенность. Утверждение субъективности оказывается важнее безапелляционных заявлений, и эта эволюция предполагает Сартра. В посвящении 1980 года перебрасывается мостик к «Воображаемому», книге, которую Барт в этот момент очень высоко ценит. Итак, в конце жизни Барт встречает раннего Сартра,

36. *Magazine Litteraire*, № 314, октябрь 1993 года.

37. Этот семинар, о котором было объявлено устно, так и не проводился, возможно потому, что Барт не вел семинаров в 1978 году.

Сартра-феноменолога, у которого «я чувствую», «я ощущаю» подчиняют себе «я мыслю» или, по крайней мере, предшествуют ему. «Я вижу, я чувствую, следовательно, я замечаю, рассматриваю и мыслю»³⁸. Даже если речь идет о довольно смутной, даже вольной феноменологии, отношения субъекта с миром обретают подвижность, и уникальность опыта оказывается важнее всего остального. Мысль, научный проект находят пристанище в воображаемом. Они соответствуют проекту *mathesis singularis*, науке о сингулярностях, изложенной в «Ролане Барте о Ролане Барте» и особенно в «Лекции»: в литературе представлены все науки, но подвижным, неустойчивым образом.

Литература, однако, вовлекает все эти знания в своего рода круговорот, она не отдает предпочтения ни одному из них, ни одно из них не фетишизирует. Она отводит им как бы косвенное место, но эта-то косвенность и драгоценна³⁹.

Мечта об энциклопедии, для которой Барт всю жизнь будет подыскивать формы, основывается на движении: это энциклопедия, которая снова и снова запускает круговорот знаний, вовлекая этот круговорот «в нескончаемую работу некоего рефлексивного механизма» и представляя его в письме.

Здесь снова появляются сближения с Сартром. Барт с его проектом особой энциклопедии многим обязан Рокантену из «Тошноты» и его стремлению видеть все ясно; он так же хочет сказать: «как я вижу этот стол, улицу, людей, мой пакет с табаком» (вспоминаются апельсины Вертера и табак Мишле); от самоучки Рокантена он перенял его манию классификации, которую нужно постоянно переделывать и модулировать. Как и он, Барт упорядочивает свои знания при помощи алфавита, как в библиотеке, но превращает эту классификацию в «фарс», подобный энциклопедии «Буvara и Пекюше». Речь (*langage*) обретает здесь автономию, противится запугиванию языка (*langue*), становясь материей и вкусом. Так проявляется семейное сходство Пруста, Сартра и Барта. Пруст: «Слова представляют нам вещи в виде картинки, ясной, привычной картинки, вроде тех, что вешают на стенах в школе»⁴⁰. Сартр: «У каждого слова своя собственная физиономия... по физиономии слова начинают судить о физиономии вещи»⁴¹. «Это такая болезнь:

38. *Camera lucida*, с. 46.

39. «Лекция», *Избранные работы*, с. 552. См. также: «Литература как матезис», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 135–136.

40. Марсель Пруст, *В сторону Сванна*, Иностранка, 2013, с. 399.

41. Жан-Поль Сартр, *Воображаемое*, Наука, 2001, с. 149.

я вижу речь»⁴². Рокантену Барт обязан в первую очередь ощущением скольжения, несовпадения с самим собой, одновременно неуютным и радостным. А Пулу из «Слов» — неприятным чувством того, что носит маски. Таким образом, *Camera Lucida* с ее пространными цитатами из Сартра, на этот раз честно взятыми в кавычки, представляется синтезом всего того, чем Барт обязан Сартру и что позволило ему занять собственные позиции.

Итак, можно утверждать, что Барт продолжил путь, проложенный Сартром, в том, что касается отношений между литературой и мыслью. Мысля как литераторы, они изобрели форму эссе, стоящую на полпути между романом и трактатом, в которой благодаря письму рассуждение не закаменеет, а открывается миру столь же широкому и даже утопическому, что и в романах. Так они заново изобрели жанр эссе, сделав его местом мечтательной, страстной, личной речи, в котором «письмо оспаривает анализ». Далекая от филологической скромности, от неуклюжей академической речи, которая не только замаскирована, но и защищает себя тем, что рядится в разнообразную научную и риторическую броню, эта третья форма, подчас презираемая университетом как институцией, тем не менее имеет две заслуги: она освобождает рациональность и утверждает роль литературы в мыслительной деятельности.

Параллельно с философским дискурсом и в противоположной форме дискурс романа (который никогда не бывает готовым, всегда только готовится) предлагает другой язык, гораздо более нестабильный, чем язык теории, но несущий в себе истину, в которой нуждается эпоха: Барт и Сартр поняли, что необходимо предоставить место эфемерному, нейтральному, тому, что обходит системы и большие оппозиции (что может соответствовать определенной идее романа). Поэтому жест, открывающий «Тошноту», кажется абсолютно гениальным: тошнота — это и есть сам роман, его бесформенная форма. Все то, что отрывается, не держится, трансформируется и разжижается, привкус воскресного пепла, калейдоскоп красок, смутные движения, все, что должно вот-вот раствориться или рухнуть, — знак контингентности и эфемерного характера состояний.

Это перетекает во мне то быстрее, то медленнее, я не стараюсь ничего закреплять, течет, ну и пусть себе. Оттого что мысли мои не облекаются в слова, чаще всего они остаются хлопьями тумана. Они принимают смутные, причудливые формы, набегают одна на другую, и я тотчас их забываю⁴³.

42. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 180.

43. Жан-Поль Сартр, *Тошнота*, АСТ, 2000, с. 14.

«Тошнота» — история этого перехода позитивного дискурса теории в негативный, привативный дискурс романа.

Барт берет отсюда идею происхождения, фантазию о непосредственных, но эфемерных отношениях с реальным, со здесь-бытием вещей, о которых письмо дает отчет без каких бы то ни было коннотаций: своего рода очевидность реального, овладевающая пишущим, который тотчас же, без перехода терпит поражение в тексте. Замечания о хайку в «Подготовке романа» после тех наблюдений, которые он делает о них в «Империи знаков», представляют их как образцовый вид аннотирования настоящего. Хайку «активизирует чувство бытия субъекта, чистое и таинственное ощущение жизни»⁴⁴. Есть настоящее время ощущения, чувства бытия миром, времени, которое идет, и погоды на дворе, истории и метеорологии, которое «откалывает» кусочки и делает форму бесформенной.

Чтение Сартра, таким образом, представляет собой важную веху на пути к Нейтральному, по которому Барт движется в течение всей своей жизни⁴⁵. Нулевая степень нейтрального — это не «ни... ни», не вялое «ни туда, ни сюда» мелкобуржуазной среды. Это двусторонний термин, способный дестабилизировать доксу и породить новый тип смысла, учитывающий недетерминированное. К нейтральному можно приблизиться через определенную форму открытости миру, которую дают промежуточные состояния, гипнагогические состояния, способствующие соприсутствию, не стабилизируя смысл: тошнота у Сартра, засыпание у Пруста, *hupar*, тихий экстаз у Барта, утонченная опьяненность, «большая светлая греза», заставляющая проходить через вариации интенсивности. Во всех случаях речь идет о том, чтобы тянуться к неуловимому или к невозможности, двигаться к чему-то, что скрывается из виду по мере приближения.

Барта и Сартра сближает то, что у обоих интеллект уникальным образом уравнивается восприимчивостью, — это и сегодня позволяет объединять их произведения. Это интеллектуальная встреча. Она ознаменовала собой целую эпоху и породила два важнейших изменения в истории мысли: глубокую трансформацию процедур интерпретации, которой Барт займется благодаря первому диалогу с Сартром; обновление критики за счет

44. *La préparation du roman*. p. 72.

45. «К нейтральному» объявляет Бертран Комман уже в самом названии своей книги: предлог немаловажен (*Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, 1991).

ее смещения в сторону письма, то, что Тодоров назвал «мостом, перекинутым между прозой и критикой», следствием чего становится концепция теории как художественного вымысла. Происходящий «в области дискурсивной речи» «процесс трансформации, сближающий критика с писателем», пишет Барт в «Критике и истине»⁴⁶, открывает новый период, когда настоящий общественный вес приобретает критическая мысль, сформированная на основе литературы, критика как литература. Дорогу проложил философский вымысел, предложенный Сартром, применявшиеся им различные типы письма. Как, обращая взгляд в прошлое, говорит об этом Барт: «В некоторой степени теория — тоже вымысел, и именно в этом качестве она меня всегда привлекала: теория — это тоже немного роман, который с удовольствием писался на протяжении последних десяти лет»⁴⁷. Теория как роман открывает возможные миры.

46. «Критика и истина», *Избранные работы*, с. 349.

47. «Barthes en bouffées de langage», entretien avec Claude Bonnefoy, in *Les Nouvelles littéraires*, 21 avril 1977 (OC V, p. 395).

Глава 9

Сцены

ВТОРАЯ половина 1950 года отмечена бурной деятельностью Барта на самых разных сценах. Это, конечно, собственно театральная сцена, на которой он уже не пробует себя в качестве актера, но выступает в роли зрителя и критика. Это также литературная сцена, на которой его роль расширяется и укрепляется, так что он становится одним из ее важных участников. Это, наконец, такая сцена, как языковые битвы, и сейчас он воюет сразу на нескольких фронтах, порой пользуясь своей речью как оружием, способным, в свою очередь, обратиться против языка.

Барт не раз анализировал термин «сцена»: в любом случае он отсылает не столько к пространству театрального представления, сколько к войне языков. Его недоверие к языку, даже страх перед ним проявляется здесь особенно ярко. «Сцена оттого вызывает в нем столь глубокий резонанс, что в ней обнажается раковая болезнь языка. Речь не способна замкнуть собою речь — вот о чем говорит сцена»¹. Это положение напоминает ненависть к языку со стороны авангарда, о которой пишет Жан Полан в «Цветах Тарба» в 1936 году (читал ли его Барт, точно не известно)². Театр, заставляя сцену завершиться, противопоставляет насилию языка здоровое насилие: возможно, в этом причина теперешней страсти к нему Барта. В некотором смысле театр отвечает на сам язык. Это было в центре первого семинара в Коллеж де Франс «Держать речь» (1977), в котором Барт анализирует речи барона де Шарлю в «Германтах»: слова другого вызывают аффективную волну, связывающую диалог с ос-

1. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 178.

2. Он никогда не цитирует эту книгу, при том что некоторые из его анализов, в частности те, что касаются риторики, повторяют Полана. В статье, критикующей Клоделя, Барт признает за Поланом прозорливость в отношении «этимологических доказательств» веры, которые дает Клодель («L'Arlésienne du catholicisme», *OC* 1, p. 283), но, как мы увидим, Полан в 1950-е годы скорее был врагом.

корблением, — слова как удары хлыстом³. В тот же период его интересует сцена как любовная ссора во «Фрагментах любовной речи». Барт рассуждает о связи сцены и господства. Желание оставить за собой последнее слово, желание заключения — все это способы «вбивания» смысла:

В пространстве речи тот, кто приходит последним, занимает высшее место, законной привилегией на которое обладают учителя, председатели, судьи, исповедники; любая речевая битва (*махия* древних софистов, *disputatio* схоластов) имеет своей целью обладание этим местом; последним словом я дезорганизирую, «ликвидирую» соперника, нанесу ему смертельную (нарциссическую) рану, загоню его в молчание, подвергну его речевой кастрации⁴.

И наоборот, тот, кто не хочет любой ценой сказать последнее слово, принимает антигероическую мораль *par excellence*, мораль Авраама, молча согласившегося на жертву, мораль мастера дзен, который в ответ на вопрос «кто такой Будда?» снимает с ноги сандалию, ставит ее себе на голову и удаляется; мораль всех тех, кто предпочитает мастерству не-мастерство. Эта позиция, к которой Барт будет склоняться всю свою жизнь, однако, еще не до конца закрепилась за ним в 1950-е годы. Критические и политические позиции, которые он занимает, как мы увидим, заставляют его порой искать столкновения, вступать в споры и непосредственно на себе испытывать насилие языка.

Ликвидации

С изданием «Мишле как он есть» в серии «Вечная классика» издательства *Seuil* Барт покончил с годами уединения, проведенными в обществе историка, и ликвидировал свое прошлое анонима, изолированного от мира. Книгу ему заказал Франсис Жансон в момент публикации статьи в *Esprit* в 1951 году, и с учетом тогдашних интересов Барта она могла показаться, по словам Эрика Марти, «запоздалым произведением»⁵, текстом из предшествующей эпохи его жизни, а в подчеркивании герметичного характера творчества Мишле слышится отголосок той обстановки, в которой он его читал и практиковал. «Мишле», о котором он позднее скажет в Серизи, что это «моя кни-

3. *Comment vivre ensemble*, p. 203–218. (Эта дополнительная часть не вошла в русский перевод «Как жить вместе». — Прим. пер.)

4. *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 366.

5. Eric Marty, «Présentation», *OC* I, p. 17.

га, которую я лучше всего переношу и о которой меньше всего говорят»⁶, представляется синтезом и завершением многого, что было начато в предшествующие годы, с точки зрения как амбиций, так и чтения и методов. Привязанность к этому энциклопедическому труду оказалась полезна в четырех аспектах. Первый, конечно, дисциплинарный. Творчество Мишле дало возможность выйти за границы литературы и повернуть в сторону гуманитарных наук в целом. Опубликовав «Нулевую степень письма» и «Мишле» с промежутком всего в несколько месяцев, Барт заявил о себе как о неспециалисте, считая это своим достоинством. В заметках на полях, сделанных в ходе последнего перечитывания, он признает, что этим он обязан Мишле: «Подобно тому как этнолог, столкнувшись на месте с сообществом, должен сделаться археологом, лингвистом, ботаником, географом, специалистом по эстетике и т. д., так и в случае с Мишле перед миром, историей, телом приходится становиться всем сразу»⁷. Многолетнее погружение в творчество историка способствует этому интеллектуальному раскрытию, убеждая в необходимости обязательно связывать проблемы с историей. Кроме того, именно Мишле с его желанием написать историю трудящихся и безгласных классов приводит Барта к Марксу (в первую очередь к его анализу Великой французской революции) и историческому материализму: так влияние Мишле распространяется и на следующий период.

Второй вклад — критический. Обращая пристальное внимание на чувственные аспекты творчества, что заметно в названиях фрагментов («Мишле дал мне целую россыпь *чувственных объектов*: камень, рыба, лебедь, камень, козел, камелия, стрельчатая арка, дыра, сердце, пламя и т. д. *Прежде всего* это я в нем видел и любил»), выделяя категории чувственного (сухое, гладкое, острое, горячее), Барт разрабатывает тематическую и аффективную критику, образец которой дает сам Мишле. «В творчестве Мишле есть критическая реальность, независимая от идеи, влияния или образа, и это тема»⁸. Эти темы (слова или образы, объединенные в сеть) предполагают особую решетку чтения, основанную на выявлении, выделении системы ценностей. Когда книга вышла, эту программу тематической критики в крайне хвалебных письмах приветствовали Альбер Беген, Жан Старобинский и Гастон Башляр (на тот момент самый прославлен-

6. *Prétexte: Roland Barthes*, actes de colloque de Cerisy-la-Salle, 22–29 juin 1977, dirigé par Antoine Compagnon, Christian Bourgois, 2003, p. 408.

7. BNF, NAF 28630, «Fichier vert 1: Livres, morceaux choisis».

8. *Michlet par lui-même*, OC I, p. 429.

ный представитель подобной критики; вполне вероятно, Барт читал его анализ «Моря» Мишле в «Воде и грезах», опубликованных у Жозе Корти в 1942 году). Башляр пишет ему:

У Вас Деталь становится Глубиной. Ваш метод освещения потоком света проникает в самые глубины бытия. Вам не нужна нить истории, чтобы поддерживать непрерывность бытия. Темы так хорошо подобраны, что рельеф открывает интимную мысль. Вы только что спокойно создали великое произведение. Я говорю Вам об этом тоже очень спокойно⁹.

«Именно так, — пишет ему Старобинский, — и должна действовать критика. [...] Не отказывайтесь от тематических изысканий!»¹⁰ Однако Барт не целиком проецируется в эту субъективную критику. Как и в любом жесте присвоения, здесь есть зацепки, в первую очередь «мигрени», с которых начинается книга, сближающие критика и его объект через их отношение к телу, но есть также признание критического письма как стилистики расхождения: нервность, обостренная чувствительность Жюль Мишле не совпадают с поисками нейтральности Ролана Барта. Именно мигрени, таким образом, могут стать местом различия:

В отличие от мигрени у Мишле — «смеси слепящих вспышек и тошноты», — моя мигрень какая-то тусклая. Головная боль (вообще-то не слишком сильная) — это для меня способ ощутить свое тело непрозрачным, упрямым, осевшим, *опавшим*, то есть в конечном счете (вот я вернулся к любимому мотиву) *нейтральным*¹¹.

Эта дифференциация задним числом — не только способ сократить общее пространство. Это способ подчеркнуть, что знание о себе, которое дает литература идей, рождается не из паразитирования на ней, а из понимания различия. Здесь, возможно, тоже есть отсылка к «Тошноте» и к ее героине Анни, которая поверяет свою жизнь иллюстрированным изданием «Истории Франции» Мишле. Единство фигуры Мишле, которого добивается Барт, вопреки традиции не отделяя друг от друга его исторические работы и другие сочинения, проходит через это критическое

9. Письмо Гастона Башляра от 8 апреля 1954 года, частная коллекция. Далее он выражает желание прочесть «Дневник» Мишле, надеясь, что из него не «выбрали весь изюм», иначе как наблюдать за всеми его «настроениями»: «Следовало бы тогда исходить из ваших указателей, ваших моментальных снимков, вашей пищи, чтобы плодотворно прочесть откровения великого Живого».

10. Письмо Жана Старобинского, 18 июля 1954 года, частная коллекция.

11. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 142.

присвоение, в котором пересекаются интерпретация себя и интерпретация другого¹². Но Барт очень быстро превратил в теорию те экзистенциальные наблюдения, которые могли связать его с Мишле через Сартра. Сокровенные мысли о настроении в переписке с Робером Давидом переводятся в философские и психологические категории. Навянные чтением «Века разума» Сартра в 1945 году в Лейзене, эти наблюдения представляют настроение как «современную форму древнего рока», делающую завтрашний день отличным от сегодняшнего, когда одной ночи достаточно, чтобы «стало тошно от того, что создавалось с энтузиазмом»¹³. Настроение противопоставляется классической страсти и предстает «двигателем сегодняшней философии, романов Сартра, дней Барта». Его бесконечные вариации, создающие помрачения, точки ускользания и прояснения, должны прочитываться в текстах других, но и сами побуждают читать каждое существо как текст. По сути дела, это «все внутреннее бытие, с внутренностями и мозгом, *все целиком* перемещающееся во времени»¹⁴. Так и писалась эта книга — в движении от тела к тексту и обратно, в попытке теоретически осмыслить самое сокровенное, поместив себя в центр текста. Таким образом, эта книга предвосхищает работы 1970-х годов и связывает начало и конец пути.

Третий аспект «Мишле» — методологический. В соответствии с условиями издания серии в книге отведено большое место сочинениям самого Мишле. Поэтому каждая глава основана на чередовании цитат из них и анализа, которые почти полностью соответствуют друг другу с некоторыми минимальными вариациями. Жанр антологии не становится для Барта препятствием. Наоборот, он помогает справиться со страхом перед созданием длинных текстов и позволяет воспроизвести в книге метод карточек, одновременно фрагментарный и театральный. Гибкому и неавторитарному характеру фрагмента соответствует представление черты или образа в форме картины или сцены. «На растерзание», «Униженная женщина», «Брак кожи и шелка», «Женский волос»: каждый фрагмент — подпись к картине, субтитр к мизансцене. Этот метод оживляет и визуализирует литературу. Его можно связать с потребностью Барта в фотографических материалах для работы. Еще в 1945 году он попросил Робера Давида прислать ему фотографию Мишле и очень растрогался, когда получил от него портрет работы Надара.

12. Эрик Марти говорит о «хищничестве», характеризуя метод Барта в «Мишле» («Présentation», *OC* I, p. 17).

13. Письмо Роберу Давиду, 20 декабря 1945. BNF, NAF 28630, частная коллекция.

14. Письмо Роберу Давиду, 26 декабря 1945 года. Курсив Барта. — *Т. С.*

Он тотчас же поставил его на свой рабочий стол, где мог видеть, как Мишле, заложив руку за борт редингота, взирает на его труды с видом одновременно благосклонным и надменным¹⁵.

Последний, четвертый аспект — стилистический. В этой книге Барт насаждает утверждение: синтаксический порядок существительное-глагол, изъявительное наклонение, усиленный оборот «именно...», утверждения с нажимом, модулируемые наречиями «так сказать», «очевидно», «словом», переполняющие текст бинарные конструкции («и... и...», «ни... ни...», «либо... либо...»). Дискурс подчеркивается и делает круг. Вот, например, фрагмент под названием «Мишле-ходок», начинающийся следующими словами: «Как Мишле пожирает Историю? Он „пасется“ на ней, то есть одновременно проходит по ней и поглощает»¹⁶. Налицо все элементы учебного дискурса: вопрос, ответ, утверждение, развитие, сравнение. Мы видим также, как Барт режиссирует этот ученый дискурс: сначала через прописную букву, которая в этом тексте становится фирменной стилистической особенностью, как заметил Жан-Клод Мильнер. Барт использует прописные буквы для обозначения понятий, как это принято в философском языке (например, когда он пишет слово История с большой буквы), но в то же время эти понятия вступают у него в игру с обыденными ощущениями, которые тоже пишутся с прописной буквы: «...Влажное, Сухое и т. д., так что самые привычные написания с прописной буквы (Женщина, Франция, Робеспьер) от этого страдают и приобретают пугающую странность»¹⁷. Он также

-
15. Письмо Роберу Давиду, 24 ноября 1945 года: «Попробуй найти для меня фотографический портрет (именно фотографию, а не живописный портрет) Мишле. Они существуют, я знаю, я их видел. Ты можешь найти их в магазинчике на улице дез Эколь напротив Сорбонны, еще в магазине на улице Сен, слева, если идти к Сене, на участке, который идет от Сен-Жермен к улице Бюси». Письмо Роберу Давиду от 14 декабря 1945 года: «Получил сегодня утром прекрасную фотографию Мишле. Друг мой, как мне тебя благодарить? [...] Она сбивает меня с толку и подрывает мои блестящие — но, впрочем, недоказуемые — импровизации, которые я уже сделал на основе первого, демонического, портрета. У меня не получается прокомментировать второй портрет, который, однако, я очень живо чувствую. Доброе лицо всегда очень трудно описывать, я уже сталкивался с этим в твоём случае».
 16. *Michelet par lui-même*, OC I, p. 304. По-видимому, Барт придает здесь глаголу *brouter* значение «питаться». В семинаре 1977 года «Держать речь» в Коллеж де Франс он добавляет значение, связанное с механикой: «дергаться — применительно к некоторым инструментам, заедать — применительно к тормозу, сцеплению, машине» (*Comment vivre ensemble*, p. 208).
 17. Jean-Claude Milner, *Le Périple structural*, op. cit., p. 162. См. также на эту тему: Marielle Macé, «Barthes et l'assertion», in *Revue des sciences humaines*, № 268, 4/2002, p. 151–162.

смещает утверждение посредством фигуры: анимализация отношений Мишле с историей передается через глагол «пасть» (*brouter*), взятый в кавычки, что само по себе является способом и подчеркнуть его, и дистанцировать. Можно увидеть, как выстраивается очень характерное письмо, крайне авторитарное внешне, но, если приглядеться, с большим недоверием относящееся к высказыванию истины, подчеркивающее расхождение, отдающее предпочтение образам, фантазмам, грезам: письмо, изо всех сил старающееся не быть тем, чем оно кажется. В пылу борьбы с властью языка Барт порой может переборщить с категоричностью речи. Но он всегда противопоставляет ей фигуры отступления или деликатности; весь корпус его текстов настолько проникнут стремлением сбить спесь с утверждения, что нам еще представится случай это увидеть.

Используя в «Мишле» метод коллажа фрагментов, он уже тогда вводит «слабость» дискурса, чтобы преуменьшить утвердительную силу тезиса. С той же целью он «облегчает» рукопись. Он пишет на бумаге, которой прокладываются иллюстрации в книгах, или с оборотной стороны министерских бланков (расходные квитанции или бланки, заполняемые при посещении Франции иностранными лицами, бланки заказов). Вот пример сокращения: в рукописном варианте в первом абзаце написано: «*Должен честно предупредить читателя: он не найдет в этой маленькой книге ни историю мысли Мишле, ни историю его жизни, еще меньше — объяснение первой через вторую, одним словом, „никакой психологии“*»¹⁸. В окончательной редакции начало и конец фразы вычеркнуты. Это придает высказыванию большую твердость, но в то же время и большую неопределенность и непрозрачность. Из книги удалены любые признаки дидактизма. Барт предпочитает подчеркивать органическую силу творчества Мишле, его чувственность, приверженность материальным вещам. Присутствие тела повсюду в книге напоминает о том, в каких обстоятельствах Барт читал полное собрание сочинений в санатории. Все это делает портрет историка очень живым и поэтичным, не сводя при этом к нескольким ключевым для понимания фигурам. Возможно, именно поэтому книга была плохо принята литературной прессой в момент ее выхода. Робер Куапле в *Le Monde* и Робер Кемп в *Le Figaro* откровенно посмеялись над методом Барта. Но на помощь приходят друзья. Бернар Дор убедительно напоминает в *Critique* о том, на что делается ставка в «Мишле»¹⁹. Альбер Беген защи-

18. BNF, NAF 28360, «Michelet».

19. Bernard Dort, «Vers une critique “totalitaire”», in *Critique*, x, № 88, 1954, p. 725–732.

щает Барта от его противников в № 215 журнала *Esprit*: «Оригинальность Барта можно увидеть только при внимательном чтении, и, похоже, что ее-то и не заметили те, кого эта книга шокировала как профанация или проявление неуместного любопытства»²⁰. Напротив, продолжает он, этот метод, скромно названный автором «до-критическим», — новаторский исследовательский метод, помогающий увидеть то, что исторический дискурс привычно скрывает: настроения, повторения, фантазмы. Барт также получает очень теплые частные письма, хотя его метод порой вызывает удивление. Мишель Винавер заканчивает свою похвалу двусмысленной фразой: «Ты сделал более чем достаточно, чтобы он [Мишле] не мог сбежать. Я читал эту книгу так, как будто присутствовал при битве. Это было захватывающе». Жан Жене, с которым Барт познакомился у Маргерит Дюрас, написал ему более понятные и более лирические слова о том, что, когда он это читал, у него было такое чувство, как будто он «вплавь преодолевал настроения и кровь не только Мишле, но самой истории». В свою очередь, признание у историков Барт получает благодаря статье Люсьена Февра в *Combat*. Тот делает ему лишь одно небольшое замечание: Барт, видимо, недостаточно внимательно читал книгу Габриэля Моно о Мишле. У Февра есть сомнения в отношении «лесбиянства» Мишле, но он все равно активно хвалит книгу:

Как точно он умеет выражаться и как ясно видеть! Насколько чувствуется, что его питало лучшее, что есть в Мишле! Как хорошо, что он судит изнутри, а не извне! Как он любит и понимает жизнь Мишле и самого Мишле через жизнь!²¹

1953–1954 годы также отмечены несколькими смертями: умирает доктор Бриссо, который с таким вниманием лечил его все то время, когда он болел туберкулезом; его уход опечалил Барта больше, чем он мог предположить; и, что важно для его материального положения, в 1953 году в возрасте восьмидесяти одного года умирает его бабушка по материнской линии Ноэми Ревлен. Барт тогда снова поехал в Голландию, к Пьеру Жиро, на этот раз вместе с матерью и братом. Новость заставляет его срочно вернуться в Париж и заняться ликвидацией — финансовой, движимого и недвижимого имущества. Последние годы жизни бабушки были омрачены смертью в 1945 году ее сына от второго мужа, Этьена, который был всего лишь на несколько лет старше Барта. Он не то чтобы сильно ее любил, но регулярно с нею

20. Albert Béguin, «Pré-critique», in *Esprit*, № 215, 1954, p. 1013–1019 (p. 1013).

21. Lucien Febvre, «Michelet pas mort», in *Combat*, 24–25 avril 1954.

виделся, а самое главное — ее трудности и проблемы со здоровьем в конце жизни сильно волновали Анриетту Барт. Процесс вступления в наследство был сложным. Мать Барта и его дядя Филипп Бенже, парфюмер с Юга, унаследовали семейную литейную мастерскую, находившуюся в XI округе Парижа, а также дом в Андае. Квартира на площади Пантеон не принадлежит Ревленам, но они надеются купить ее, потому что это выгодное вложение. Именно с этой целью Барт с матерью поселяются там с октября, «чтобы увеличить шансы получить эту квартиру, которая могла бы стать отличной разменной монетой»²². В этой квартире Барт окончательно приводит в порядок рукопись «Мишле», часть страниц которой имеет шапку с адресом бабушки: площадь Пантеон, 1 (V округ Парижа).

Наследство обещает лучшую жизнь, свободную от забот о деньгах, в которых Барт, по его ощущениям, погряз с того самого момента, как вышел из санатория. Его стипендии в Национальном центре научных исследований недостаточно, чтобы прокормить трех человек. Он принял предложение читать в Сорбонне курс о французской цивилизации для иностранных студентов и получает многочисленные авансы от газет, с которыми сотрудничает, но для полной свободы этого недостаточно. Таким образом, смерть бабушки знаменует важный поворот в его личной жизни, позволив свободнее тратить деньги, меньше чувствовать себя виноватым перед матерью и реже жаловаться. «Единственная цель, — пишет он в сентябре Филиппу Ребероллю, — подготовить маму к более легкой жизни, без тягот. Поэтому наша первая забота — расширить квартиру». После ряда перипетий, которые можно проследить по переписке с Реберолем (поскольку вопросом о вступлении в наследство занимался его дядя, Пьер Ребероль), литейная мастерская продана, квартира уступлена и Барта могут купить квартиру на пятом этаже на улице Сервандони, а также крошечную квартирку на последнем этаже. Впервые за время жизни в Париже Барт получил отдельный кабинет (он называет его своей «комнатой»), в котором может принимать гостей и вести более свободный образ жизни. Позднее, когда Мишель Сальзедо женится на Рашели и их длительное, порой сложное, но в целом счастливое совместное проживание с братом окончится, Барт снимет квартиру на втором этаже, в которой поселится с матерью в 1976 году, когда она начнет болеть. В октябре 1960 года он устроит лестницу, соединяющую его кабинет с квартирой матери (уже в 1962 году эта лестница станет

22. Письмо Филиппу Ребероллю, октябрь 1933. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

легендарной благодаря Ги Лекле из *Le Figaro littéraire*: «Он поднимает выдвижную лестницу в полу своей комнаты. Спускается на несколько ступеней, возвращается с плащом, и мы покидаем логово, в котором рождаются одни из самых захватывающих идей последних лет»²³). Хотя Барт часто завтракает в обществе матери, теперь он почти каждый вечер отправляется в театр или ужинать с друзьями, и наслаждение собственным жилищем обеспечивает гладкую работу этого протокола. Он ставит письменный стол к стене перпендикулярно одному из двух окон и раскладывает на нем свои письменные принадлежности, книги, с которыми работает в данный момент, фотографии, репродукции картин, открытки. «Это место всюду одинаково и тщательно приспособлено для наслаждения рисованием, письмом, раскладыванием бумаг»²⁴. Наблюдается некоторое скопление вещей, но не беспорядок: чувствуется одержимость тем, чтобы определить каждой вещи свое место. Распорядок дня меняется в зависимости от насущных задач, но всегда делится на четыре сектора, о которых он говорит в «Подготовке романа»:

1. Сектор Потребности: есть, спать, мыться (уже культура!).
2. Сектор творческой работы: книга (Семинар? Да, но он менее творческий, чем настоящее письмо, написание книги).
3. Сектор Управления делами: почта, рукописи, *writings*, неизбежные интервью, правка гранок, покупки (парикмахер!), вернисажи и фильмы друзей.
4. Общение, Застолье, Дружба. Все это также в уменьшенном виде, максимально сдержанном. Из 24 часов: 10 часов отводятся на потребности, 4 — на общение (например, званые вечера), 5 — на творческую работу, 5 — на дела²⁵.

В 1950-е годы время, отведенное делам, уходит не столько на вежливые ответы на всевозможные приглашения, сколько на то, чтобы заработать средства к существованию, и на длинные письма друзьям, но само распределение этих видов деятельности остается более или менее стабильным.

Итак, Барт берется за все новые работы. После публикации «Нулевой степени письма», которая вызвала довольно примечательную для первой книги реакцию со стороны критиков, его пригласили в Англию прочесть серию лекций в Лондоне, Манчестере и Эдинбурге. Он читал там лекции на две разные темы — одну о языке литературы, другую — о театре. В них он использо-

23. «Entretien sur les Essais critiques», avec Guy Le Clec'h, in *Le Figaro littéraire*, 16–22 avril 1964 (OC II, p. 621).

24. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 46.

25. *La Préparation du roman*, séance du 19 janvier 1980, p. 288.

вал некоторые свои статьи. Уже тогда Барт признается, что ему не по себе в этом «фальшивом жанре лекции»²⁶; эти слова станут лейтмотивом вплоть до того, что подпись под одной из фотографий в его автопортрете гласит: «Отчаяние: на лекции»²⁷. Однако лекции дают ему возможность путешествовать, что многое компенсирует, потому что он всегда хорошо себя чувствует за границей, в окружении языков, которых не понимает или понимает только наполовину, в которых он слышит музыку, гул, другие знаки, не знаки языка. Поэтому он много путешествует в эти годы. В 1953 году он в Испании вместе с Кейролем, в старинном форте, превращенном в комфортабельное жилье, в Пасахесе, в Стране Басков; затем едет с матерью в Голландию и, наконец, в Англию. В последующие годы он ездит по Франции, на берег озера Анси к Мишелю Винаверу, в Авиньон (на фестиваль) и несколько раз в Италию. Он завязывает там интеллектуальные связи, которые сыграют важную роль в последующий период. Барт снова приезжает в Англию весной 1954 года для участия в передачах *ВВС*, живет там у работающего в тот момент в Лондоне Жана-Пьера Ришара и его жены Люси (младшей дочери Люсьена Февра). С Ришаром Барта познакомил Сири-нелли. Барт довольно регулярно проводит время в Андае, на полученной в наследство от бабушки вилле «Этшетоа», которая в итоге начинает ему нравиться. Нужно сказать, что этот внушительный дом, построенный в 1930-е годы архитектором Эдмондом Дюрандо, с балконом, опоясывающим его с двух солнечных сторон и нависающим над морем, не лишен привлекательности.

Барт переживает страстную дружбу с несколькими людьми. Помимо тех, что связаны с театром, одна из самых важных в этот период — дружба с Виолеттой Морен. Эта умная и оригинальная женщина, на два года моложе его, вынесла из своей родной Дордони (родилась в 1917 году в Отворе, ее девичья фамилия Шапеллобо) сильный юго-западный акцент, благодаря чему она становится *землячкой*, а не только современником. Она изучала философию в Тулузе, пока вишистский режим в 1940 году не запретил преподавать Владимиру Янкелевичу, чьи лекции она с увлечением посещала. Она организовала демонстрацию протеста и именно на ней познакомилась с Эдгаром Наумом, будущим Эдгаром Мореном, вместе с которым примкнула сначала к коммунистам, а потом к сети Сопротивления *MNRGD* (Национальное движение военнопленных и депортированных). После Освобождения они поженились и оказа-

26. Письмо Филиппу Реберолу от 10 декабря 1953 года.

27. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 33.

лись в Париже, где одно время жили у Маргерит Дюрас, Робера Антельма и Диониса Масколо, на улице Сен-Бенуа; именно там, как пишет биограф Эдгара Морена, Барт с ними и познакомился в конце 1940-х годов²⁸. Он сблизился и с самим Мореном, и с его женой, которые оба занимались проектами в области социологии коммуникаций. В 1954 году Барт прочел «Человека и смерть» Морена и написал ему из Андая в письме от 12 августа 1954 года много теплых слов. Но лучше всего он ладит с Виолеттой, с ней у него устанавливаются прочные и истинно дружеские отношения. Хотя у нее более классическая карьерная траектория (она получила степень агреже по философии), характер не позволяет ей идти проторенными путями. Ее увлечение Янкелевичем заразительно, и, поскольку тот тоже после Освобождения переехал в Париж, она приводит Барта к нему на квартиру на набережной Флер, где они вместе могут предаться своему увлечению музыкой и фортепиано (хотя Янкелевич больше не слушает немецкую музыку, и они не могут говорить о Шумане и музыке романтизма). Она интересуется темами, которые по меркам той эпохи были маргинальными и новаторскими: эротикой, о которой она опубликует книгу в 1965 году²⁹, юмором и анекдотами, по которым станет самым настоящим специалистом, в частности изучая их функцию в массовой коммуникации³⁰. Барт познакомил ее с Греймасом, у которого она взяла схему «семиотического квадрата»³¹, чтобы применить ее к анекдотам. В свою очередь, Виолетта поддерживает проект «мифологий» Барта, поскольку у нее самой есть похожие исследования, например в связи со смертью Эдит Пиаф или на более ранние темы. Их объединяет страсть к неологизмам и письму, заметная и в ее собственных текстах, когда она, например, в статье о юмористических рисунках в *Communications* изобретает глагол *disjoncter*, которому, как известно, был уготован успех. Они будут близки до самого конца: например, хотя бы раз в неделю будут ходить в кино на протяжении всех 1960-х годов. Барт часто ее навещает после того, как она разошлась с мужем,

28. Emmanuel Lemieux, *Edgar Morin, l'indiscipliné*, Seuil, 2009, p. 251.

29. Violette Morin et Joseph Majault, *Un mythe moderne, l'érotisme*, Bruxelles, Casterman; 1965.

30. В момент ее смерти в 2003 году в номере *Humoresques* «Оммаж Виолетте Морен» (№ 20, июнь 2004) было собрано несколько ее неизданных текстов на эти темы.

31. Семиотический квадрат представляет понятия, лежащие в основе структуры (нарратива, рекламного сообщения) через пары противопоставленных и противоположных терминов (истинное/ложное, не-истинное/не-ложное). Отношения конъюнкции и дизъюнкции появляются у вершины и у основания; отношения дополнительности — по сторонам.

в ее квартире на улице Суффло, где она живет со своими дочерьми Вероник и Ирен. В ежедневнике за 1962–1963 годы постоянно встречается запись «урок Ирен», указывающая на то, что он помогал младшей дочери Виолетты с учебой.

Виолетта Морен вместе с Бартом и Эдгаром Мореном стоит у истоков множества издательских проектов того времени. Они принимают участие в затее с *Arguments*, «постмарксистским» журналом, основанным Мореном в 1956 году при издательстве *Minuits* (необходимость в таком журнале появилась после шока, вызванного событиями в Венгрии). Этот журнал содержит неординарные идеи и подчеркивает новообретенное значение социальных наук. Они общаются с Франко Фортини, Жаном Дювиньо, Колетт Одри, Франсуа Фейто, Дионисом Масколо. В первом номере можно найти статью Фортини о «Мимесисе» Ауэрбаха, статью Греймаса (которого пригласил в редколлегия Барт) о книге «К социологии языка» лингвиста Марсея Коэна, выдающегося специалиста по семитским и хамито-семитским языкам. Барт пишет в этом журнале о «задачах брехтианской критики», программа которой охватывает четыре уровня — социологию, идеологию, семиологию и мораль³². История *Arguments*, задуманного как пространство свободы для интеллектуалов, которые, в отличие от Барта³³, прошли через коммунизм и отделились от него, также доказывает существование связей между личной жизнью и мыслью. Он позиционируется как бюллетень и до самого конца остается довольно-таки любительским проектом, в котором каждый делает любую работу:

Arguments утверждает себя как группа-в-слиянии одновременно благодаря своему быстрому и дружескому формированию и ясному и внезапному распаду. Поэтому неудивительно, что он жил за счет обоюдоострого оружия, характерного для групп этого типа: необыкновенная общность в мыслях, действиях, ситуациях, но в то же время рассеивающая экзальтация, избегающая антагонизмов и чувствующая себя побежденной институциональными трудностями³⁴.

32. Этот текст перепечатан в «Критических эссе». Имя Барта исчезает из списка членов редколлегии начиная с шестого номера (февраль 1958 года).

33. Позднее Эдгар Морен скажет, что это различие было причиной отдаления Барта: он «не разделял этого опыта и этой культуры и неуютно себя чувствовал на этих собраниях» (Edgar Morin, «Une tribune de discussion», in *Rue Descartes*, № 18, «Kostas Axelos et la question du monde», PUF/Collège international de philosophie, 1997, p. 122).

34. Gil Delannoï, «*Arguments*, 1956–1962, ou la parenthèse de l'ouverture», in *Revue française de science politique*, 34e année, № 1, 1984, p. 127–145 (p. 141). На эту тему см. номер *Rue Descartes*, посвященный Костасу Акселосу: № 18, «Kostas Axelos et la question du monde», PUF/Collège international de philosophie, 1997, p. 111–126.

Эти трудности в итоге и положили конец проекту в 1962 году. Однако он доказывает, что Барт в этот период способен к коллективному проживанию интеллектуальных и политических позиций, пусть и на короткое время.

Затем на волне крайне мощной, хотя и несколько неопределенной энергии этих лет Барт участвует в основании Центра научных исследований массовой коммуникации (СЕСМАС) под руководством Жоржа Фридмана при Практической школе высших исследований³⁵. Уже задействованный в работе Центра социологических исследований с 1956 года (это подтверждает отчет руководящего комитета)³⁶, Барт регулярно участвует в работе СЕСМАС на протяжении 1960-х годов, присутствует на семинарах и собраниях, а также тесно сотрудничает с Оливье Бюржленом. Виолетта Морен во всех подробностях вспоминает об этом и об участии Барта: она рассказала об этом в тексте, написанном на смерть Фридмана.

Это было в 1959 году, в солнечное июньское утро. Мы собрались на террасе его квартиры, потрясенные и загипнотизированные его оптимистической прозорливостью, что порой вызывало у него беглую усмешку подростка, спрятанную под тяжелыми веками. Нас было четверо: Поль Лазарфелд, Ролан Барт, Эдгар Морен и я. Не без эмоций я вот так группирую четверых «присутствующих», имена которых Фридману так нравилось звучно повторять,

35. Жорж Фридман (1902–1977), философ по образованию, в начале 1930-х годов проходит через Центр социальной документации при Высшей нормальной школе и делает своей специализацией исследования труда и социальных отношений. Будучи марксистом, отправляется изучать эти вопросы в СССР и публикует две книги компаративистского характера об экономическом положении этой страны, в которых демонстрирует ясное понимание ее трудностей, из-за чего у него портятся отношения с Французской коммунистической партией. Вернувшись во Францию, он становится участником Сопротивления, после Освобождения находит работу благодаря публикации диссертации «Промышленная механизация». Он принимает на себя руководство Центром социологических исследований при Национальном центре научных исследований и становится инициатором самых разных исследовательских проектов как в области социологии труда, так и в других областях технической культуры, например в области медиа и массовой коммуникации. Среди его основных работ, вышедших в издательстве *Galilimard*: «Работа урывками. Специализация и досуг» (1956), «Сигнал третьего пути?» (1961), «Конец еврейского народа?» (1965). В 1961 году Барт опубликовал в *Annales* записку о Центре научных исследований массовой коммуникации, чтобы привлечь внимание к его существованию и выступить в его защиту (OC I, p. 1102–1103).

36. В этом отчете Жану Стодзелю, который тогда был директором Центра социологических исследований, дается разрешение поручить Барту провести день, посвященный «социологии зрелищ и их аудитории» (AN, «Archives de la direction centrale du CNRS», 19780305, carton 10).

я как будто слышу его голос, это как воспоминание после битвы, воспоминание о просвете. Он сразу же на месте ангажировал нас, чтобы не оставлять американцам привилегию в одиночку оценивать значение аудиовизуальных средств коммуникации и оттачивать знаменитый контент-анализ, первые образцы которого дала школа Берельсона. В то утро обещания давались так, как будто все уже в наших руках³⁷.

Наконец, Барт участвует в основании в 1961 году журнала *Communications*, а также в проекте «международного журнала», который создавался по инициативе Бланшо и к которому мы еще вернемся.

Так как Барт не закончил свой лексикографический проект, для работы над которым он был нанят, Национальный центр научных исследований не продлил ему грант в 1954 году. Тогда он всерьез задумался о том, чтобы отказаться от этой работы, проводившейся вместе с Жоржем Маторе, отношения с которым в 1954 году стали более прохладными: «Что-то сломалось после моей книги, которая его явно разозлила: он нашел, что она очень плохо написана, тогда как я все меньше верю в его разбодяженную лексикологию, которая, хотя и прикрывается нововведениями, на самом деле восходит к тому самому Теодюлю Рибо, которого нам объяснял мрачный разбойник Мило (разбойник, потому что так плохо учил нас философии)»³⁸. Он подумывает о том, чтобы взять третью тему для диссертации — о зрелищах или о моде. Барт обращается к Андре Мартине, встречу с которым снова организует Греймас. Через много лет, уже отдалившись от Мартине, Греймас рассказал об этой первой беседе. Барт хотел заниматься модой и спросил у лингвиста, какое место в ней является наиболее важным для означивания. Мартине ответил, что «ноги», тогда как Брат считал, возможно, вполне справедливо, что у «шали» гораздо больше значений³⁹. Уже здесь семиотика, которую хотели продвигать Барт и Греймас, уперлась в программу, мало приспособленную к литературе. Поэтому в конечном счете Барт попытается встроить свою новую тему моды, как она дается в текстах, в работу лаборатории Фридмана, в которой в действительности было мало

37. Violette Morin, «A Georges Friedmann», in *Communications*, № 28, 1978, p. 1–4 (p. 2).

38. Письмо Филиппу Реберолу, весна 1954 года. Фонд Филипа Ребероля, I M E S. Имя «Мило» (в слегка ином написании оно фигурирует и в наброске «Биографии», процитированном ранее) отсылает к их преподавателю философии в лицее Людовика Великого.

39. Jean-Claude Chevalier et Pierre Encrevé, *Combat pour la linguistique, de Martinet à Kristeva. Essai de dramaturgie épistémologique*, Lyon, ENS Éditions, 2006, p. 336.

места для его метода и демистифицирующего восприятия объектов; однако именно в рамках этой лаборатории Барт получит грант в следующем году. Тем временем ему нужно найти заработок, и Робер Вуазен, директор издательства *Arche*, предлагает ему должность литературного консультанта, которую Барт принимает не только из-за материальных соображений: это место прекрасно согласуется с его занятиями театральной критикой.

Будучи теперь признанным критиком, Барт очень востребован в газетах и журналах, особенно после публикации первых «мифологий»: «Мир кетча», вышедший в *Esprit* в октябре 1952 года, принес ему большую известность, и он получил множество писем с выражением восхищения. Помимо *France Observateur*, где Барту поручено вести ежемесячную рубрику театральной хроники, только что созданных Надó *Lettres nouvelles*, куда он отдает следующие «мифологии» в рубрику «Ежемесячная маленькая мифология», и *Esprit*, в котором он продолжает регулярно сотрудничать, к нему также обращаются *Les Temps modernes* и *La Nouvelle Revue française*. Полану, в 1953 году выразившему желание, чтобы «его имя часто появлялось в следующем году в NRF⁴⁰» и предлагавшему 2000 франков за страницу, Барт не дает ничего. Марселю Арлану, который убеждает его писать в следующем году статьи для *La Nouvelle NRF*, он вынужден ответить, что, до тех пор пока не прояснится его положение в Национальном центре научных исследований и ему не будет гарантировано место в секторе социологии, он не может брать на себя новые обязательства. В черновике письма есть следующие слова, впоследствии зачеркнутые: «Я ставлю мое желание приступить к написанию настоящей социологической работы выше любой другой задачи, и я не чувствовал бы себя свободным в отношении литературы до тех пор, пока не будут исчерпаны все возможности получить поддержку НЦНИ, что в данный момент заставляет жертвовать временем»⁴¹. Конечно, здесь присутствует желание общественного признания, но, помимо этого, еще и чувство, что для созревания большого произведения требуются время и неспешность, не сочетающиеся с коротким и сиюминутным характером большинства его текстов. Кроме того, это эпоха увлекательных приключений *Théâtre populaire*, которые поглощают большую часть его времени с 1954 по 1960 год.

40. Письмо Жану Полану, 20 декабря 1953 года, частная коллекция.

41. Письмо Марселю Арлану, 4 сентября 1954 года. Часть, которую мы выделили курсивом, зачеркнута в черновике и заменена на «выше удовлетворения любого другого желания; а, поскольку поддержка НЦНИ мне необходима, я не могу чувствовать себя по-настоящему свободным до тех пор, пока не сделаю все, чтобы ее получить», частная коллекция.

Театр

В перекрестье всего творчества —
пожалуй, Театр...⁴²

Погружение Барта в театральную жизнь, конечно, связано с его юношеским увлечением, но это еще и знак эпохи и его собственного желания сыграть в ней роль. Следует напомнить о значении театра в эти годы, о царившем в нем необыкновенном оживлении, об особой связи искусства и политики. Хотя воспоминания о «картеле» еще живы (Дюллен, Бати, Жуве, Питоефф) и некоторые из его актеров продолжают активно выступать, особое значение приобрело движение за обновление театра, во главе которого стоял Жан Вилар. Его деятельность разворачивалась в театре Шайо, куда его назначили в 1951 году и которому он вернул имя Национального народного театра, а также в Авиньоне, где он с 1948 года руководил Театральным фестивалем. Театр в этот момент играет важную общественную роль, которую сегодня даже трудно себе представить: за двенадцать лет театр Шайо посетило 5193895 зрителей, то есть в среднем по 2336 зрителей на каждом спектакле! Барт признает за Виларом «социологическую широту» действий; «благодаря опыту Вилара театр становится популярным у народа видом досуга, наравне с кино и футболом!»⁴³ Но, помимо этого, он признает за ним еще более важную заслугу: Вилар произвел самый настоящий эстетический переворот. Драматург Брижит Жак-Важман пишет:

Когда сегодня говорят об эпохее Вилара, акцент главным образом ставится на вызванной его театром социальный революции. Однако упускается из виду эстетическая революция, которую он произвел и которая сделала возможным все остальное: новое восприятие целей и, возможно, даже функций театра. Вилар обнажает сценическое пространство — это, согласно Барту, его основополагающий акт: он его опустошает, избавляет от любых декораций, от всего, что на него *налипло*, что *обволакивает* взгляд и дух зрителя. [...] Как только убраны декорации, открывается пространство, и Барт приветствует «рождение ясного места, в котором все наконец становится понятно, вне того слепого покрыва, за которым все двусмысленно»⁴⁴.

42. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 197.

43. «Le théâtre populaire d'aujourd'hui», in *Théâtre de France*, 1954 (OC I, p. 529–533).

44. Brigitte Jaques-Wajeman, «Retour à Barthes», in Daniel Bougnoux (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes, éd. Cécile Defaut/Paris, INA, 2009, p. 97–107 (p. 105).

Так, Барт находит в театре то, что потом откроет в романах Роб-Грийе, — настоящее критическое пространство, форму, способную показать социальное, трансформировать его, форму, которая сама ангажируется и дает интеллектуалу того времени возможности для вмешательства.

Таков был контекст, в котором создавался журнал *Théâtre populaire*: он поддерживал Вилара в его борьбе, но в то же время стремился создать театральную критику, которая была бы достойна этой борьбы, не боялась предлагать сложные тексты (публикация полного текста французских и иностранных пьес, будь то Матюрен или Бюхнер) или вызвать неудовольствие резкими выпадами, порой бескомпромиссными или даже несправедливыми. В редколлегию журнала поначалу входили Морван Лебек, Ги Дюмюр и Ролан Барт (первый номер). Робер Вуазен собрал их всех с учетом нетипичности их карьеры и публичной поддержки, оказанной Национальному народному театру⁴⁵, которую Барт, в частности, выразил в *Les Lettres nouvelles* в связи с постановкой Виларом «Принца Фридриха Гомбургского». Начиная со второго номера к ним добавились Жан Пари, Жан Дювиньо и Бернар Дор, с которым у Барта завязалась дружба. В мае 1953 года в редакционной статье, написанной в основном Морваном Лебеком и Бартом, журнал нападает на институционализированный театр или на то, что они называют «буржуазным театром», но без четкой идеологической привязки. Журнал также ставит цель «давать произведениям то освещение, которое им пристало: короче говоря, информировать, давать объяснение, которое Искусство несет в себе, но никак не выражает, потому что между нами и им стоит различие в языке». В данный момент в качестве авторов журнала они выражают не только политические, но и критические и эстетические амбиции. Жан Дювиньо вспоминает, что именно в этот период в их спорах появилось слово «театральность», отголосок идей Арто, представленных в «Театре и его двойнике». «Эту театральность, — пишет он, — мы погружали в социальное и публичное. Мы пытались дать громким заявлениям поэта основу в виде публики, которую тогда еще знали мало и порой с некоторой наивностью наделяли той же сознательной невинностью, что правосудие приписывает „присяжным“»⁴⁶. Эта ангажированность подводит их

45. Морван Лебек был театральным критиком *Carrefour* и журналистом в *Canard Enchaîné*. Он также был председателем Ассоциации друзей народного театра. Ги Дюмюр писал о театре в *La Table ronde* и в *Médecine de France*. Он также был актером и автором нескольких романов.

46. Jean Duvignaud, «*Théâtre populaire: histoire d'une revue*», in *Magazine littéraire*, № 314, 1993, p. 63–64.

к новой драматургии, Блену, Серро, Планшону, к Театру наций, который организует Клод Плансон в театре Сары Бернар, куда привозят иностранные труппы и, в частности, группы из бывшей Веймарской Германии, перебравшиеся в Америку (Пискатор, Брехт). Именно он становится лучшей иллюстрацией политической и теоретической идеи, которую защищал Барт и которая лежала в основе создания журнала, — идеи театра, поставленного на службу социальной критике. Четко обозначаются идеологические позиции, и атака направлена одновременно на равнодушных — на тех, кто не ходит в театр или не любит театр, который, нужно подчеркнуть, является политическим и гражданским искусством того времени, — и на «потребителей» развлекательного театра.

История с *Théâtre populaire*, основанная на идее о том, что искусство может участвовать в истории и что это участие должно принимать форму общности, с одной стороны, и конфликта со старшими — с другой, становится для Барта самым ярким переживанием принадлежности к своему поколению. Речь идет о том, чтобы представить себе общество, сплотившееся вокруг идеи очищения театра, способного достичь строгости, «нулевой степени», реализованной, как казалось, в пьесах Адамова, Беккета и Ионеско, избавившись от психологии и обнажив сценическое пространство. Этот консенсус между членами редколлегии журнала касается не всего в сфере театра, и внутренние конфликты не заставят себя ждать. В посвященной *Théâtre populaire* книге, содержащей множество документов, Марко Консолини рассказывает, что между сотрудниками, не встречающимися друг с другом на регулярной основе и только читающими друг друга, сразу начинают возникать расхождения. Дюмюр высоко ценит Жироду, которого Барт ненавидит. Дюмюр также интересуется Жюлем Руа, к кому Барт, по его словам, относится с недоверием «из-за его военного скаутства, которое всегда заканчивается фашизмом»⁴⁷. Точно так же они расходятся в отношении Клоделя. В свою очередь, Дор придерживается такой же редакционной политики, что и Барт, выступая преимущественно против зрителей театра, влияющего на рынок, ориентированный на «потребление». Его статья «Театр без публики, публика без театра», опубликованная в третьем номере в декабре 1953 года, меняет направление журнала, переводя его в сферу политического, нуждающуюся в том, что Барт в *Les Lettres nouvelles* в 1953 году назвал «тотальной критикой»⁴⁸. Эта радикали-

47. Письмо Роберу Вуазену, 18 июля 1953 года. Архив *Arche*.

48. «L'Arlésienne du catholicisme», *OC* I, p. 285.

зация еще больше видна в редакционной статье пятого номера за январь-февраль 1955 года, на этот раз написанной Бартом, в которой он нападает на буржуазный театр в еще более резкой манере:

Общее самодовольство, в настоящее время присущее буржуазному театру, таково, что вначале нашей задачей может быть только разрушение. Мы можем определить Народный театр только как театр, отчищенный от буржуазных структур, избавленный от отчуждения денег и масок. То есть сначала необходимо осознать нашу оппозиционность. Эта оппозиционность нацелена на главное и не теряет время на нюансы⁴⁹.

Резкость этих нападок оттолкнула Ги Дюмюра и в особенности Морвана Лебека, чьи разногласия с Бартом достигнут пика позднее, во время полемики Барта и Камю.

Буазен, Барт и Дор постепенно утверждают свое лидерство, и журнал начинает защищать только их позиции, что вызывает определенные сожаления у этого круга в целом. Нужно сказать, что они проводят жесткую линию и выступают с крайне язвительной критикой. Некогда любимый Жерар Филип втоптан в грязь за стереотипное исполнение роли Ричарда II: «За обуржуазиванием Филипа стоит наготове целая партия, партия посредственности и иллюзии. Огромные силы, которые только и ждут малейшего провала, чтобы заразить своим разложением»⁵⁰. Эта резкость, конечно, появляется и в *Les Lettres nouvelles*, но она оттеняет страстный и полемический тон, в котором Барт говорит о театре, где ничто не ускользает от его внимания — костюмы и занавес, актеры и критики, репертуар и молодые авторы. За этим, конечно, стоит определенная стратегия — занять как можно больше пространства, которое находится в центре всеобщего внимания, но при этом и сильнейшая убежденность на стыке политики и эстетики, делающая этот момент его жизни особенно динамичным: он не упускает случая выразить марксистские идеи и любит ввязаться в драку.

С 1954 по 1963 год Барт написал 80 статей или рецензий на спектакли, опубликовав их в 22 различных журналах, из них около 50 — в *Théâtre populaire* и *France Observateur*. Большинство этих статей было написано до 1960 года, и в них описаны почти все постановки Жана Вилара («Ричард II», «Рюи Блаз», «Макбет», «Триумф любви», «Делец»), которым он отнюдь не всегда воскурят фимиам, а кроме того, спектакли Роже Планшона,

49. Roland Barthes, «Éditorial», in *Théâtre populaire*, № 5, janvier-février 1955, p. 4.

50. «Fin de Richard II», in *Les Lettres nouvelles*, mars 1954 (OC I, p. 471).

Жана-Луи Барро (которого *Théâtre populaire* тоже отнюдь не всегда защищает), Раймона Эрмантье. Для всех статей характерен тон социальной критики, которую исповедует *Théâtre populaire*, даже они когда публикуются в других печатных изданиях. Во всех этих многочисленных текстах Барт при малейшей возможности без устали напоминает о своей страсти к Брехту.

Открытие Брехта, без сомнения, «капитальное», так как на место сартровской модели он ставит новое определение связи между литературой и политической ангажированностью. Благодаря ему в мысли Барта утверждаются два важных направления: марксизм через идею ответственности формы; структурализм через работу над дистанцированием знаков. Если представление «Мамаши Кураж» в июне 1954 года его «зажгло», как он признается в телевизионном интервью Жану-Жозе Маршану в 1970 году или как снова повторяет Жану-Жаку Брошье в 1975-м⁵¹, то произошло это благодаря союзу ответственности и удовольствия, в котором он узнает мысль: «Его [Брехта] образцовость для меня не связана, строго говоря, ни с его марксизмом, ни с его эстетикой (хотя и то и другое очень важно), но с сочетанием и того и другого, то есть с сочетанием марксистского разума и семантического мышления: это марксист, размышлявший над *эффектами знака*, — редкий случай»⁵². Это «ослепление» (слово, идущее от Мишле и повторяющееся в «Капитальном театре») — обращение в веру одновременно индивидуальную и коллективную. Барт ценит исключительную ясность высказывания: в ней он находит основания для того, чтобы считать театр современным искусством, и для того, чтобы бороться. Для *Théâtre populaire* эта постановка 1954 года до самого конца будет оставаться самым важным спектаклем: «Журнал наконец нашел в ней свою истинную идентичность. Вся редакция пережила этот спектакль как откровение, и этот шок вызвал *black-out*⁵³ на всю оставшуюся часть фестиваля»⁵⁴. В 1957 году Барт снова подчеркивает эту необыкновенную ясность: «Когда я увидел *Mutter Courage* в постановке «Берлинер ансамбль» в 1954 году, я очень ясно понял (ясность, которая, разумеется, не исключает впечатления прекрасного и даже глубокой эмоции), что есть ответственность драматических форм»⁵⁵. Ко всему прочему в пье-

51. *OC* IV, p. 868.

52. «Réponses», *OC* III, p. 1030.

53. Затмение (англ.). — *Прим. пер.*

54. Marco Consolini, «*Théâtre populaire*», 1953–1954. *Histoire d'une revue engagée*, trad. de l'italien par Karin Wackers-Espinosa, éd. de l'IMEC, 1998, p. 34.

55. «La rencontre est aussi un combat», in *Rendez-vous des théâtres du monde*, avril 1957 (*OC* I, p. 877).

се дана фигура героической матери, что придает этой встрече интимный отголосок.

Первая статья, посвященная гастролям «Берлинер ансамбль» в Париже и представлению «Мамаши Кураж», опубликована во *France Observateur*, где Надб, после ухода из *Combat* заведующий литературным приложением, поручил Барту вести театральную хронику. Эта статья, озаглавленная «Капитальный театр» и вышедшая 8 июля 1954 года, признает за Брехтом четыре главных революционных качества: это театр освобождения, политический театр, правомочный театр и остраняющий театр. Барт противопоставляет его ретроградному, так называемому «жирному» театру, который легитимирует существующий порядок, поощряя и укрепляя его. Но также он противопоставляет этот театр определенному виду прогрессивного театра, слишком откровенно демонстрирующему свой месседж, не позволяя сознанию зрителя эмансипироваться. Отделяя зрителя от зрелища, дистанцируя объекты, пьеса эффективно подготавливает операцию по разоблачению. Пятнадцать дней спустя, 22 июля, Барт пишет еще одну статью о Брехте, на этот раз об игре актеров и драматургии очуждения. В промежутке он прочел критические тексты Брехта и понял, насколько важным для того было обучение кодам восточного театра, далекого от какой бы то ни было онтологии. Он знает, что Брехт вместе с Эйзенштейном и Станиславским посещал мастер-класс, который в 1935 году дал в Москве Мей Ланфан, и что там он также открыл принцип остранения Шкловского, которому брехтовская теория очуждения многим обязана. Барт ссылается на японский театр «но», чтобы объяснить требуемое от актера абстрагирование.

Наконец, в статье 1955 года для *Tribune Étudiante* указаны три урока, которые необходимо вынести из Брехта: во-первых, театральное искусство адресовано не только чувствам, но должно также быть осмыслено интеллектуально; во-вторых, политическое искусство должно породить собственную драматическую форму; в-третьих, политическая ангажированность должна быть тотальной. Таким образом, Брехт призывает к раз-отчуждению и репертуара, и театральных техник. Последующие статьи посвящены французским постановкам Брехта: спектаклю «Человек есть человек» Жана-Мари Серро в «Театр де л'Овр», который Барт хвалит за усердие, но критикует за «атмосферу приближенности», по его мнению, несовместимую со строгостью, которой требует театр Брехта, «Страху и нищете в Третьей империи» в постановке Роже Планшона в Театре Лиона, а также каждому появлению берлинской труппы во Франции.

Брехту за три года было посвящено не менее двенадцати статей: идея в том, чтобы создать общую сеть. Публикуя статьи о нем в самых разных изданиях, Барт отвоевывает место и для Брехта, и для себя самого. Подчеркивая, что существует настоящий политический театр, способный восстановить связь с греческой трагедией и ее ролью в истории, он также утверждает себя в качестве политического критика.

В то же самое время в качестве заведующего изданием художественной литературы в издательстве *Arche* Барт публикует в нескольких томах издание своего «Полного театра». При посредничестве Жерара Филипа, который хотел играть пьесы молодых авторов, а не только классический репертуар, издательство получило заказ на публикацию текстов всех постановок Жана Вилара в Шайо и с помощью Барта внесло огромный вклад в пропагандирование произведений Брехта. Робер Вуазен и Барт решают организовать специальную рекламную кампанию. Они выпускают небольшие томики по три пьесы, в каждом из которых есть пьеса-«локомотив» — «Мамаша Кураж», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея», «Господин Пунтила и его слуга Матти» и т. д. Одновременно *Arche* публикует в своей серии «Великие драматурги» эссе о Брехте, написанное Женевьев Серро, а *Théâtre populaire* целиком посвящает Брехту одиннадцатый номер, говоря о совершенном им повороте как о революции, разрыве с двадцатью веками аристотелевского театра, выдавшего себя за «природный». Редакционная статья не подписана, но в основном принадлежит Барту. Она вызвала сильную отрицательную реакцию в театральной среде, а также в самом журнале, что приводит к уходу Жана Пари, а позднее и Жана Дювиньо. Некоторое время спустя, в 1956 году, Морван Лебек в *Carrefour* сводит счеты с *Théâtre populaire* в рецензии на «Экспромт Альмы» Ионеско, написанной в форме своеобразного памфлета. Он вывел там себя под собственным именем в окружении трех докторов — Бартоломеуса I, II, III, которые хотят заставить его писать о приемлемом театре — первые два исповедуют брехтовское учение, а третий — учение коммерческого театра. Лебек пишет:

Théâtre populaire — журнал, который первоначально был призван всего лишь удовлетворять любопытство публики, не искушенной в театре и увлеченной Виларом. Два молодых марксиста, г-да Ролан Барт и Бернар Дор, сделали его орудием особого учения... Группа становится сектой, затем церковью: без Брехта спасения нет. Обряды, отлучения, литургические формулы (социальный *gestus*, театральность, демистификация, историчность...), все налицо⁵⁶.

56. Morvan Lebesque, «Ionesco “démystification”», in *Carrefour*, 22 février 1956.

Мы видим, что разногласия глубоки и открыто выражаются на арене, на которой каждое высказывание — поединок и за каждую занятую позицию ведется сражение.

Очевидно, что догматизм является характерной чертой этих лет: одновременно и поколенческая поза, и двигатель функционирования журнала. Впрочем, Барт написал в редакционной статье в № 9 за сентябрь 1954 года: «„догматизм“ означает только то, что мы считаем, что наша задача ясна, а цель очевидна. [...] Бороться на всех фронтах и ставить современное буржуазное зрелище под вопрос во всех его аспектах без исключения. И если это вопрошание порой принимает в глазах некоторых излишне догматическую форму, пусть они нас простят, но они должны понять: буржуазный театр хорошо обороняется, с ним нельзя бороться вполсилы»⁵⁷. Интересно представить, каково было поведение Барта на совещаниях в редакции журнала. Поскольку речь идет об одном из самых сильных поколенческих опытов, самом важном со времен его юности, это позволило бы кое-что понять о его отношении к коллективу. Мишель Винавер вспоминает о Барте как об основоположнике, о его чувстве праздника: «Там присутствовало иконоборческое настроение, связанное, как мне кажется, с личностью Барта. Барт наслаждался этой жестокостью, которая являлась источником интеллектуальной энергии, это была часть постоянного праздника, каким был журнал»⁵⁸. Другие свидетельства подчеркивают его твердый и спокойный авторитет и неистеричную манеру убеждать в правоте своей точки зрения. Рассказывая Марко Консолини о том, как проходили заседания редакции, Пьер Тротиньон вспоминает о Бернаре Доре с его резко обозначенными позициями и чувством убежденности, контрастировавшими с намного более сдержанной манерой Барта:

Он, например, сидел на батарее, на подоконнике, выслушивал аргументы со слегка буддийской улыбкой, а потом заговаривал очень мягким голосом, очень тихо... Он был очень хитер, потому что давал Дору выговориться, завестись, а затем, в последний момент, когда другие были не согласны — например, Ванье был не согласен, — он выступал и в нескольких коротких, довольно мягких фразах, которые он произносил, поглаживая руки, давал две-три оценки, определявшие окончательный приговор⁵⁹.

57. Roland Barthes, «Éditorial» [non signé], in *Théâtre populaire*, № 9, septembre-octobre 1954, p. 1–2.

58. Мишель Винавер, интервью с Марко Консолини в: «*Théâtre populaire*», 1953–1954. *Histoire d'une revue engagée*, op. cit., p. 72.

59. Марко Консолини, интервью с Пьером Тротиньоном, Ibid., p. 170–171, note 1.

Двойной номер с Дором, естественно, был прекрасно отработан, учитывая их дружбу, и это объясняет, почему на протяжении нескольких лет они занимали главенствующее положение в редакции.

Эти театральные годы щедрны на дружбу. Кроме того, к этому периоду относится начало отношений с мужчинами моложе него — склонность, которая останется у него на всю жизнь. Его отношения с некоторыми людьми, такими как Бернар Дор и Мишель Винавер, становятся глубже. Бернар Дор родился в 1929 году в семье преподавателей и приехал в Париж в 1945 году. Он потерял мать в десять лет, и в годы, проведенные в интернате при лицее в Оше, очень много читает и приобретает множество увлечений — театр, опера, кино, литература. Изучая право в Париже, он начинает сотрудничать в таких журналах, как *Cahiers du Sud* и *Les Temps modernes*, поддерживая тех же авторов, что и Барт (Кейроля и Камю, в частности). В этих журналах ценят как его энциклопедические познания, так и фрондерский ум, способный к озарениям, увлечениям и настоящим откровениям. Между прочим, именно он впервые открыл Барту Роб-Грийе, опубликовав в *Cahiers du Sud* и *Les Temps modernes* две статьи о «Ластиках» в 1954 году, до того как сам Барт напишет об этом романе в *Critique*. В следующем году они оба опубликуют статью о «Подглядывающем» Альберто Моравиа. Дор сдает экзамен в Национальной школе управления и в 1953 году становится чиновником в Министерстве здравоохранения, продолжая писать о литературе, опере, кино. Но настоящая его страсть — театр, и он один из лучших театральных критиков своего времени. (Он останется в *Théâtre populaire* до самого конца, до 1964 года, и создаст журнал *Travail théâtral*, продолжающий его традиции). Это позволит ему после защиты диссертации по Брехту в 1962 году уйти из министерства и получить место преподавателя в Театральном институте, а затем в Консерватории. Его влияние в этой среде на протяжении сорока лет было таким сильным, что он до сих пор остается важной референтной фигурой. Обладая большой трудоспособностью, он сотрудничал с бесчисленным количеством газет и журналов, при этом у него выходили важные книги, такие как «Прочтение Брехта. Педагогика и эпическая форма»⁶⁰ или «Реальный театр», который он издал в *Seuil* в 1971 году. Барт познакомился с Дором в издании *France Observateur*, в котором оба сотрудничали, и на представление «Мамаши Кураж» в 1954 году они попали, уже будучи друзьями. Они встречаются на генераль-

60. Bernard Dort, *Lecture de Brecht. Pédagogie et forme épique*, Seuil, «Pierres vives», 1960.

ных репетициях пьес и, отправляясь вместе поужинать после спектакля и выкурить сигару, чаще всего они во всем друг с другом соглашаются. Их также сближает гомосексуальность: у обоих нет семейных обязательств.

Характер Дора, общительного и пылкого, всегда увлеченного авангардом, готового найти его даже там, где его еще не существует, хорошо сочетается с более сдержанным и пронизательным умом Барта, его стремлением видеть исторический контекст и не упустить современность. Их объединяет недоверие к общепринятым мнениям, к утвердившимся точкам зрения. Оба предпочитают хрупкость только-только зарождающихся структур и движений (Дор также будет страстным поклонником Новой волны) устоявшимся начинаниям, каковы бы они ни были. Хотя он был уникальным интеллектуалом, как описывает Дора его биография⁶¹, он сознательно решил заниматься распространением и транслированием идей, тогда как Барт, желавший экспериментировать с мыслью в самых разных областях, всегда будет оставлять больше времени на размышления. Они отдаляются друг от друга, когда Барт перестает посещать театральные залы и практически больше не пишет о театре, но тем не менее продолжают следить друг за другом в 1960-е годы, встречаясь, чтобы вместе поужинать в среднем пару раз в год. Здесь заметна характерная черта, определявшая отношение Барта к дружбе с мужчинами. Отмеченные быстрыми увлечениями, дружеские отношения переживают период экзальтации, когда друзья видятся почти каждый день, как это было у Барта с Дором в 1954–1955 годах. Затем появляются другие неотложные дела, и отношения ослабевают, что порой болезненно переживается противоположной стороной. Дор признается, что помимо ностальгии у него сохранилась некоторая обида. Между тем дружба не разрывается, и отличительная особенность Барта в том, что для него мимолетное страстное увлечение и верность вполне сочетаются друг с другом, даже если со временем кое-что меняется. Итак, даже если можно привести множество интеллектуальных причин растущего охлаждения Барта к театру, все равно остается одна скорее психологическая причина — потребность в открытиях, переменах, страхе повторений и скуки, заставляющие постоянно перемещаться в новые сферы.

В тот момент оживление, по-видимому, вносит знакомство с Мишелем Фуко. Когда они оба бывают в Париже — что случается редко, потому что Фуко в это время делает карьеру за гра-

61. Chantal Meyer-Plantureux, *Bernard Dort : un intellectuel singulier*, Seuil, 2000.

ницей (Швеция, Польша, Германия), — они видятся почти через день, ходят на матчи по кэччу, пропустить стаканчик, часто в обществе других друзей, например Робера Мози, который познакомился с Фуко в Фонде Тьера и, собственно, познакомил Барта и Фуко друг с другом, и особенно Луи Лепажа. В период 1955–1965 годов, если верить признанию Фуко в передаче Жака Шанселя «Радиоскопия» в 1975 году, они очень важны друг для друга, как в дружеском, так и в интеллектуальном плане, — «в ту эпоху, когда он тоже был одинок», говорит Фуко, то есть в контексте, в котором их теоретические идеи еще не получили единодушного признания⁶².

С Мишелем Винавером, родившимся в 1927 году, у Барта устанавливается совсем иная дружба, основанная не столько на товариществе и совместных выходах в свет, сколько на взаимном восхищении и доверительности. Винавер родился в Париже в русской семье, его настоящее имя Мишель Гринберг. После того как он совсем юным отправился добровольцем на Вторую мировую войну, он какое-то время учился в Америке. Затем вернулся во Францию, где Альбер Камю издал его первый роман «Латом» в издательстве *Gallimard*. У Винавера уникальный жизненный путь, поскольку он смог писать, делая при этом блестящую карьеру в бизнесе. Он пошел работать в компанию *Gillette*, где всего через десять лет становится генеральным директором, при этом очень активно занимаясь литературной деятельностью, которая с 1955 года почти целиком обращена к театру. Влияние Барта, с которым он познакомился в начале 1950-х годов, сыграло в этом повороте решающую роль. Барт уже привел его в *Théâtre populaire*, когда Винавер, написавший в журнал несколько статей, пошел на стажировку в любительский театр в Анси летом 1955 года под руководством Габриэля Монне. Монне предложил ему написать для него пьесу. Такой пьесой станет пьеса «Сегодня, или Корейцы», позднее просто «Корейцы»; за ее созданием Барт внимательно следит, и она очень многим обязана их разговорам о создании политического театра, который не был бы пропагандистским театром⁶³. Это, безусловно,

62. «Для меня это был очень важный человек в те годы... в 1955–1965-м, в ту эпоху, когда он тоже был одинок... он, несомненно, был тем, кто нам больше всего помог встряхнуть определенную форму университетского знания, которое было не-знанием» (Мишель Фуко, «Радиоскопия», интервью с Жаком Шанселем, *France Inter*, 10 марта 1975 года). Об отношениях Фуко и Барта см. далее специально посвященную им главу.

63. То, что пишет Мишель Винавер на эту тему, во многом сходится с доводами Барта о силе театра Брехта. Без сомнения, было бы интересно подробнее изучить этот диалог. См.: Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Aire, 1982.

политически ангажированная пьеса, потому что в ней всего через три года после окончания войны в Корее представлены два противоположных дискурса — группы французских солдат-добровольцев и крестьянской общины из Северной Кореи. Эта пьеса, поставленная в самый разгар войны в Алжире Роже Планшоном в Лионе в 1956 году, затем Жаном-Мари Серро в Париже в 1957-м, вызвала очень бурную реакцию как у сторонников независимости Алжира, так и у противоположной стороны (Габриэлю Монне не позволяется поставить ее во время стажировки Винавера в Анси, настолько подрывной ее сочли). Вызывает она и дебаты внутри самого журнала. Барт вступает в полемику с Андре Гиссельбрехтом. Если последний считает, что в пьесе в недостаточной мере были усвоены уроки Брехта, Барт, наоборот, приветствует новизну ее языка и силу разоблачения мифов, проводя аналогии с Чаплином в роли бродяги⁶⁴. На этот раз взяв в качестве сюжета войну в Алжире, Винавер пишет в 1957 году новую пьесу под названием «Гусары», в которой пустословие политических речей перемешано с драматическими военными эпизодами. В тот момент Барт еще внимательно следит за его работой, давая советы по ходу написания пьесы, например советует «найти средство представить алжирскую дыру... не слишком раздувая фразеологически»⁶⁵. Винавер позднее признается, что эта близость в работе, то, что Барт был его первым читателем, имело решающее значение. В его лице Барт нашел настоящего интеллектуального собеседника, а в его творчестве — «элементы по-настоящему новой критики»⁶⁶. В Барте Мишеля Винавера восхищает его неизменная любовь к риску, которая ведет его творчество вперед. В момент публикации «S/Z» он так описывает суть их отношений, как видит ее сам: «Как раз здесь что-то возникает. Признательность за непрерывное приключение (у тебя), идущее дальше того, что я мог себе представить, и непрекращающийся интерес (между мной и тобой), с тем же трепетом и тем же смехом или улыбкой»⁶⁷. Их переписка также показывает, что их дружба оставалась крепкой, но прекращение

64. «À propos des *Coréens*», in *Théâtre populaire*, март 1957 (OC I, p. 888). Барт посвящает этой пьесе две статьи, одна из которых, самая поразительная, будет опубликована только в 1978 году в сборнике, посвященном Мишелю Винаверу, а вторая выйдет в *France Observateur* 1 ноября 1956 года (OC I, p. 887–888).

65. Письмо Мишелю Винаверу, без даты. Архив Мишеля Винавера.

66. «La fête du cordonnier», in *Théâtre populaire*, 2e trimestre 1959 (OC I, p. 987).

67. Письмо Мишеля Винавера, 15 октября 1970 года. Слово «признательность» выходит из-под пера Винавера почти всякий раз, когда он пишет Барту о его книгах: «Я читаю тебя, и это одновременно признательность и удивление» (письмо Мишеля Винавера 21 ноября 1961 года. Фонд Ролана Барта. VNF, NAF 28630).

проекта *Théâtre populaire* положило конец их тесному сотрудничеству. Как и с Дором, живая связь внезапно ослабевает (и по вине Барта). Мишелю Винаверу грустно от того, что, как он ощущает, его бросили.

Барт сделал театр пространством самой настоящей ангажированности, доступным для тотальной критики. Произведенный в «Нулевой степени письма» переход от ответственности писателя, на которой настаивал Сартр, к ответственности формы, таким образом, напрямую не отразился на его личном поведении: он четко заявляет о своих позициях, всеми силами защищает то, что считает политически и этически справедливым, прилагая титанические усилия для того, чтобы изменить поведение публики и тексты — как театральную критику, так и саму драматургию. Помимо того что такое позиционирование требует сильной вовлеченности и времени, оно становится необходимым следствием убеждения и желания: искусство может иметь определенное влияние в общественной сфере, и нигде оно так сильно не проявляет это влияние в эти годы, как в театре. Поэтому из всех дававшихся объяснений охлаждения Барта к театру (все «ушло» в Брехта, театр вытеснили другие личные обязательства, война в Алжире) наиболее интересным представляется объяснение, предложенное Филиппом Роже: кооптация альтернативного театра в государственную политику, произведенная де Голлем и Мальро⁶⁸. В своей последней маленькой «мифологии», которую он написал для *Lettres nouvelles* в апреле 1959 года, уже после публикации книги, Барт иронизирует над реформой Мальро, принимающего язык революции, запустя «ложную причинность... мы хотим изменений, поэтому ничего не меняем»⁶⁹. Реформа, конечно, включает в себя общественный проект, но он адресуется современному мифу о Молодости и не касается мира и его возможной трансформации. Также все эти годы увлечения театром породили такую особенность его стиля, которую можно назвать стремлением «пришпилить» (в обоих смыслах — «прикалывать булавкой» и «уколоть») и которая будет противопоставлена афишированию как рекламе, знаку, выставленному напоказ: речь о том, чтобы сделать насечки на языке ради борьбы с очевидностью.

Политический активизм Барта осуществляется в языке посредством тройственной способности: засечь, ухватить и пригвоздить. Искусство формулировки — особая форма ак-

68. Philippe Roger, «Barthes dans les années Marx», in *Communications*, № 63, 1996, p. 39–65.

69. «Tragédie et hauteur», *OC* 1, p. 974.

тивистского письма. Вот что он пишет о народном театре: «Три обязательства, конкурирующие друг с другом... массовая публика, высококультурный репертуар, авангардная драматургия»⁷⁰; «Расширение рядов театральной публики ни в коем случае не должно быть плодом благотворительности; наоборот, оно должно быть знаком демократии без обмана»⁷¹; по поводу Марии Касарес: «надо включать лицо, все лицо до его губинных тканей, в театральное действие»⁷²; о критике Жане-Жак Готье, которого он ненавидит: «Этот человек не критик, а автоматическая дверца — идите, не идите; выбор раз и навсегда совершен, и ничто не может его изменить»⁷³. Какой бы ни была бартовская критика, отрицательной или положительной, она всегда четкая, твердая, собранная; он пришпиливает, чтобы утверждать. Пришпилить — это еще и вырезать, выставить на обозрение, прикрепить картинку или лист бумаги на стену, и любопытно, что интерес Барта к театру частично переносится на фотографию — оба этих интереса пересекаются в «Мифологиях». Его последняя статья о Брехте посвящена фотографиям, сделанным Пиком на втором представлении «Мамаши Кураж» в постановке «Берлинер ансамбль» в 1957 году. Барт уточняет, что самое ценное в этой серии и в фотографии вообще — то, что фотография выявляет «то самое, что уносится в вихре представления»⁷⁴, а именно деталь. Именно она привлечет внимание Барта-семиолога, но открыта она была Бартом-активистом. Переход от театра к фотографии — это также переход от длительности к мгновению, от истории к сокровенному, но на то, чтобы его совершить, уйдет еще добрый десяток лет. Будем считать, что здесь можно увидеть его первый этап.

Еще одно следствие этих лет увлечения театром связано с выражением коллективности. Барт участвует во всех начинаниях и блистает на интеллектуальном поле, во многих точках которого без него, кажется, уже невозможно обойтись. Его вклад — полноценное, но легкое участие, утверждение без насилия, несмотря на характерную ситуацию этой эпохи и полемику, которой живет критика. Это можно проиллюстрировать очень ясным пониманием концепции *Verfremdungseffekt*, знаменитого очуждения, которое он называет «дистанцированием» и которое служит лозунгом для некоторых оппозиционных

70. «Pour une définition du théâtre populaire», *OC* I, p. 515.

71. «Le théâtre populaire d'aujourd'hui», *OC* I, p. 530.

72. Ролан Барт, «Трагическая актриса без публики», *Работы о театре*, Ад Маргинем Пресс, 2014, с. 40.

73. «Как без него обойтись», *Работы о театре*, с. 50.

74. «Семь образцовых фотографий к „Мамаше Кураж“», *Работы о театре*, с. 107.

сектантов, «полукровок и еретиков», как вспоминает Женевьев Серро⁷⁵. Его идея, что «дистанцирование — это и есть игра», вероятно, происходит от сильного внутреннего чувства собственной дистанцированности от всего, о чем свидетельствует и кино следующего десятилетия, например «Хроника одного лета» Руша и Морена, за съемками которой он следит. По отношению к духу времени Барт теперь занимает такую же позицию, что и в жизни вообще. Он не подчиняется ему беспрекословно, но раскрывает и дистанцирует.

1955 год

1950-е — это не только десятилетие, когда Барт посетил больше всего спектаклей. Это еще и годы, когда он и сам выходит на подмостки — литературные, которые переживаются как большой театр. В этом отношении показательным является 1955 год, когда он оказывается в центре трех дискуссий, в которых без колебаний выходит на сцену, играет и становится действующим лицом. В течение этого необыкновенно плодотворного и активного года (он публикует не менее сорока критических текстов) сначала выходит крайне негативная статья о «Чуме», положившая начало его полемике с Камю, затем весной происходит бурный обмен мнениями с Жаном Гереном (известным как Жан Полан), наконец, осенью он страстно защищает «Некрасова» от его хулителей. Эти три эпизода важны и требуют максимально точной интерпретации. Вопреки распространенному мнению они свидетельствуют не о непостоянстве или оппортунизме их главного героя, а скорее о сложном внутреннем конфликте, одновременно затрагивающем и его философскую связь с марксизмом, и идеи, касающиеся литературы.

Изучение этого периода показало, что Барт признает вполне легитимным политическое действие театра. Гораздо большие сомнения у него вызывает эффективность литературы в иных формах, и он предпринимает настоящие поиски, чтобы ее можно было помыслить. Именно об этом нужно помнить, читая статью о Камю. После «Нулевой степени письма», в которой было показано, как трудно найти баланс между ответственной литературой и невозможной литературой, порой недостижимый в силу собственной противоречивости, Барт мог сделать из Камю певца единственно возможной литературы,

75. Geneviève Serreau, «Croisés et hérétiques», in *L'Arc*, № 55, «Brecht», 1973, p. 70–72.

то есть литературы, не примирившейся с миром и его языками: тогда он занимался только стилистическим ее анализом и способен был изготовить из стиля формальную лакмусовую бумагу. В 1954 году он показывает, что «Постороннего» можно прочесть иначе. Написав в журнал *Club* статью под названием «„Посторонний“, солярный роман», на этот раз он настаивает на лиризме текста и связывает его с солярным мифом, откуда роман черпает не только мораль, но и настроение (здесь нам снова встречаются термины из «Мишле»). Если в своей статье 1944 года Барт уловил прежде всего безмолвие романа, то сейчас он наконец может указать на его символизм, объясняющий, по его мнению, почему эта книга успела стать классикой.

В 1955 году все снова меняется. Барт критикует «Чуму» за тот самый символизм, который в 1954 году — когда он вернулся к «Постороннему» после болезненного разрыва 1952 года, чтобы защититься от Сартра и его противников из *Temps modernes*, — записывал в достоинства романа. Когда он пишет, что видит в романе «лиризм, за который, вероятно, последующие произведения Камю упрекали бы меньше, если бы сумели заметить его еще в первом романе»⁷⁶, он адресует критику не себе самому, а тем, кто разнес «Чуму» в пух и прах двумя годами ранее. Тогда как понимать статью о «Чуме», опубликованную в той же самой газете *Club* менее года спустя? Идет ли речь, как иногда говорят, об отречении? Следует ли видеть в этом потребность последовать за другими и «ликвидировать» Камю? Конечно, как и сказано, в этот момент Барт оказывается ближе к Сартру, чем к Камю. Впрочем, статья о «Чуме» в 1955 году (роман опубликован в 1947-м) может быть актуальна только в связи с возвращением к полемике с *Temps modernes*. Следовательно, здесь можно увидеть повод. Но этот повод у Барта указывает на стремление понять позицию интеллектуала, а не нападать на книгу. Конечно, он упрекает Камю за отказ как от истории, так и от трагедии. Он считает, что его символизм устраняет из романа реальную борьбу и мешает передать «продуманное политическое содержание», которое одно могло бы бороться с бедами истории. Но он также признает в нем красоту и говорит о том, что эффект обобщения, создаваемый символом, делает текст еще более душераздирающим.

В действительности Барт спорит в этом тексте с самим собой: он видит величие в том, как Камю отходит в сторону, про-

76. «L'Étranger, roman solaire», in *Club*, avril 1954 (OC I, p. 480). Касательно полемики, столкнувшей Сартра и Камю и приведшей к их разрыву, см.: *Les Temps modernes*, mai et août 1952.

должая считать, что необходимы определенные формы ангажированности. Когда он переносит суждение о книге на суждение о человеке, мы понимаем, что Барт, в этот момент благодаря театру активно ратующий за необходимость участия интеллектуала в истории, утверждает свою позицию в противовес позиции Камю.

С «Чумы» для ее автора началась карьера одиночества; произведение, родившееся из сознания Истории, однако, не собирается искать в ней очевидность и предпочитает возвести ясность в мораль; тем же самым жестом автор, первый свидетель нашей нынешней Истории, в конце концов предпочел отказаться от компрометирующего участия в битве, но тем самым и от солидарности⁷⁷.

Довольно двусмысленная фраза. Да, выбор Барта ясен, он выбирает солидарность, но и позиция Камю находит понимание («отказаться от компрометирующего участия»), и его одиночество может показаться привлекательным. Таким образом, нельзя говорить об отречении. Барт пытается решить эстетическую проблему — на что сегодня способна литература, какой, следовательно, должна быть ее форма, — и вскоре найдет ответ на свои вопросы у Роб-Грийе, поняв, что Камю завел роман в теоретический тупик. Барт также пытается решить моральную проблему роли писателя и критика в обществе и его приверженности принципам марксизма. В этом плане позиция, избранная Камю, также не кажется ему удачной. Ему, однако, хватает такта послать свою статью Камю до публикации, и в том же номере газеты с согласия Барта выходит его ответ (датированный Камю 11 января 1955 года). Камю в письме от 13 января выражает ему свою признательность: «[Господин Карлье] сообщил мне о вашем согласии, и я хочу вас поблагодарить за вашу верность, которая, как я хорошо знаю по опыту, на дороге не валяется»⁷⁸.

Другие позиции, которые Барт занимает в 1955 году, имеют то же направление: утверждение своей интеллектуальной ангажированности, но с еще большей убедительностью. Камю ответил очень искусно, указав на «противоречия» в статье Барта. В эстетическом плане Камю не понимает, почему то, что было достоинством «Постороннего», подвергнуто критике в «Чуме», хотя в ней он произвел не что иное, как поворот в сторону коллективности и солидарности. По поводу символизма Камю отвечает, что не верит в реализм в искусстве. В политическом пла-

77. «*La Peste. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?*», in *Club*, février 1955 (OC I, p. 544–545).

78. Письмо Альбера Камю, 13 января 1955 года, частная коллекция.

не он с легкостью отмахивается от обвинений в антиисторизме и спрашивает Барта, во имя какой высшей морали тот отвергает вполне четко выраженную, по его мнению, мораль романа. В своем ответе на ответ Камю, который *Club* публикует в апрельском номере, Барт по просьбе Камю на этот раз более четко формулирует свои «решения», которые состоят в защите «буквальной литературы» (что напоминает о словах Сартра «писатель должен черное назвать черным, а белое белым»⁷⁹) и как раз в буквальном выражении марксизма: «Вы просите меня сказать, чем я руководствуюсь, когда нахожу мораль „Чумы“ неудовлетворительной. Я не делаю из этого тайны — историческим материализмом: я считаю мораль объяснения более полной, чем мораль выражения»⁸⁰. И он добавляет в свое оправдание аргумент, в действительности утверждающий его выбор как метод анализа, а не просто приверженность определенным идеям: «Я бы сказал об этом раньше, если бы не боялся показаться претенциозным, присваивая себе метод, который требует очень много от своих сторонников».

К этому эпизоду с поддержкой марксизма Барт добавляет еще один. В апреле того же года Жан Полан обрушивается в *La Nouvelle NRF* на «ежемесячные маленькие мифологии». Он цитирует четыре «мифологии» в качестве примера, комментируя их в своей рубрике, посвященной прессе, спрашивает себя, как Барт определяет миф («Но может быть, Барт однажды все-таки скажет нам, что же не является мифом?»⁸¹) и в конце концов поднимает вопрос, на который Барт счел себя обязанным ответить в *Les Lettres nouvelles* за июль-август 1955 года: «Может быть, господин Ролан Барт просто марксист. Что он на это скажет?» По этому поводу Барт повторяет, что марксизм — это прежде всего метод и что в этом смысле он считает его своим. Но делает он это в более язвительной форме, обвиняя Герена — Полана в маккартизме и выражая презрение к ярлыкам, слишком поспешным и упрощающим. Разве не желает институт литературы разложить писателей по полочкам, чтобы потом самому распорядиться возвышенным и свободой? Пусть занимается этим в свое удовольствие, только это не заменяет эффективности чтения: «Так, мне достаточно прочесть *La Nouvelle NRF*, чтобы понять его в высшей степени реакционный характер; никакие заявления на сей счет мне не нужны»⁸².

79. Жан-Поль Сартр, *Что такое литература*, с. 249.

80. «Réponse de Roland Barthes à Albert Camus», in *Club*, avril 1955 (OC I, p. 573–574).

81. Jean Guérin, «Mythologies», in *La Nouvelle NRF*, juin 1955, p. 118–119.

82. «Suis-je marxiste?», in *Les Lettres nouvelles*, juillet-août 1955 (OC I, p. 596).

Под заголовком «Господин Барт разозлился» Герен отвечает на реплику Барта: «На господина Барта благосклонно взирает буржуазное общество,

Третий случай показать себя полемистом марксистского толка предоставляется почти сразу после второго эпизода. Начало нового театрального сезона отмечено активным неприятием пьесы Сартра «Только правда (Некрасов)» почти всей театральной критикой, за исключением Морвана Лебека (который сейчас присоединяется к Барту, хотя осуждал его позицию по Камю несколькими месяцами ранее в *Théâtre populaire*) и Анри Маньяна в *Combat*. В пьесе почти открыто переносилось на сцену дело Кравченко, которое взволновало прессу несколько лет тому назад и приняло форму стычки коммунистов с антикоммунистами. Первые называли Кравченко проходимцем, вторые размахивали его книгой «Я выбрал свободу» в качестве свидетельства, как оружием против сталинизма. Глядя на это сегодня, понимаешь, что дело явно сыграло против коммунистов, но в 1955 году память о громком процессе, который Кравченко инициировал против *Lettres françaises*, была еще свежа и сомнение, если не осуждение, могло быть оправдано: книга «Я выбрал свободу» была частично написана американским журналистом, и сегодня мы знаем, что ЦРУ воспользовалось процессом, чтобы создать во Франции механизм противодействия коммунистам. Но то, что противников Кравченко оставило равнодушными свидетельство Маргерит Бубер-Нойман, которая была депортирована сталинским режимом в Казахстан, а затем передана в руки нацистов, и первой в этой связи предложила параллель между сталинскими и гитлеровскими лагерями, указывает на определенную слепоту. Однако, хотя суд принял решение в пользу Кравченко, французским коммунистам удалось добиться для себя большой поддержки в связи с вынесенным приговором.

Для Сартра, который сблизился с Французской коммунистической партией в 1952 году после ареста Жака Дюкло⁸³, сюжет был символичен. Кажется, что он переходит на ее сторону в этой сатире на звериный антикоммунизм, где некоторые персонажи упоминают Кравченко в своих разговорах. В любом

которое наверняка дает ему субсидии. Лет через пятнадцать он так станет министром образования. Из него получится неплохой министр. Но пусть не изображает, что его преследуют. Это дурно пахнет» (*La Nouvelle NRF*, octobre 1955, p. 802–804).

83. 28 мая 1952 года манифестации против войны в Корее, приуроченные к приезду генерала Риджвея, привели к аресту и тюремному заключению Жака Дюкло, тогда — исполняющего обязанности генерального секретаря Французской коммунистической партии: в его машине нашли голубей и ружье (он только что вернулся с охоты); птиц приняли за почтовых голубей, которые должны передавать зашифрованные сообщения в Москву. Дело известно под названием «Дело о почтовых голубях».

случае эпизод болезненный; то, что Барт так активно защищает пьесу, указывает, что он защищает нечто большее, чем позиции, которые он сам за собой признает в тот момент. Прежде всего он выступает против благонамеренного, рафинированного и осторожного понимания «литературы» как «хорошего» письма. В пьесе ему нравится именно безвкусица, невоспитанность, марксистское манихейство (оправдываемое как правдоподобное), в которых ее упрекают: и снова главным объектом его раздражения становится буржуазная концепция литературы, даже ее психологические тонкости. Обрушившись на прессу в целом, объединившуюся в едином порыве, и на отдельных ее представителей, выступивших лично, от Франсуаз Жиру до Тьерри Мольнье, Барт снова ратует за критику, которая не идет на службу к институтам. Но в подтексте — прежде всего ответ на отказ Камю (которому в статье тоже досталось) от реализма через идею о том, что это буржуазная мораль ищет психологии, тогда как политика выбирает реализм общей реальности, например той, что демонстрирует солидарность правительства и большой прессы. Это активистский текст, и он не обременяет себя тонкостями. Барт защищает определенный лагерь.

Однако это не совсем его лагерь. Барт никогда не хотел ни носить ярлык марксиста, ни быть принятым коммунистами в свои ряды. Его марксизм — это прежде всего метод чтения, демистифицирующий принцип. Если он и продолжает руководствоваться историческим материализмом, использовать его в качестве аналитического аппарата, то потому, что, как и многие из современников, верит, что это неизбежный горизонт. Французское общество воспринимается как окостеневшее, а Четвертая республика демонстрирует неспособность предложить глубинные трансформации, застряв в ловушке своей колониальной политики и пошатнувшихся институтов. Барт не любит Францию, в которой живет, и это еще одна причина вступить в дискуссию. А за всеми этими проявлениями ангажированности остро встает вопрос: что сегодня значит быть интеллектуалом? В поисках правильной позиции — чем он был одержим все эти годы — проглядывает стремление найти альтернативу групповщине, сартровской палинодии, изоляции Камю. Сколько бы сомнений ни вызывал у Барта авангард, который всегда можно приручить и использовать, он по-прежнему верит в «глубокую революцию языков и мифов», как он определяет ее в другом знаменитом тексте 1955 года — «Вакцина авангарда»⁸⁴.

84. *OC I*, p. 565.

Он доказывает свою веру на трех уровнях, указывающих на желание Барта, чтобы его участие было позитивным и активным: поиски литературы своего времени, разоблачение колонизации, «пришпиливание» своих современников-французов.

Театральность

Поскольку литературное решение, предложенное Камю, оказалось тупиком, Барт продолжит искать в литературной продукции своего времени то, что заслуживает признания в качестве литературы, то есть осознанного производства, способного выдержать политические и эстетические взгляды общества. В театре он находит ее у Бекетта, Адамова и Ионеско, чьи очищенные от всего лишнего и создающие новый язык пьесы вносят свой вклад в трансформацию сценического искусства. С романом дела обстоят сложнее, потому что еще со времен Пруста сильные произведения всегда создавались вопреки самим себе, критиковали программу, которую сами перед собой ставили, в частности программу романа. В важной статье, озаглавленной «Пре-романы», Барт впервые описывает, как он представляет себе подлинное произведение в жанре романа. Отмечая у Кейроля, Роб-Грийе и Дювиньо разрушение традиционного романа и его мифа о глубине, устранение психологии и метафизики, он видит перспективу для литературы в новом взгляде, призванном исследовать поверхности. Снова возвращаясь к «Пространству ночи» Кейроля в *Esprit* несколько недель спустя, Барт продолжает продвигать и усиливает эту идею романа, который всегда в будущем, всегда ведет «речь, трагическим образом пытающуюся пробиться к роману»: «Как и все остальные произведения Кейроля, „Пространство ночи“ — это пре-роман или, если хотите, речь, удерживаемая между образом и отказом от романа, так что Кейроль втягивает читателя в движение вдоль романа или по направлению к нему, но никогда не внутри романа»⁸⁵. Барт формулирует очень личную и точную концепцию романной литературы, неразрывно соединяющей критику и роман, которая отныне будет определять его позицию критика и проекты письма. Эта идея литературы, которая всегда где-то на горизонте письма, вся в будущем, без сомнения, идущая от Бланшо, которого он читал в начале 1950-х годов, когда важнейшие ста-

85. «Jean Cayrol, *L'Espace d'une nuit*», in *Esprit*, juillet 1954, OC I, p. 506.

тьи последнего публиковались в *NRF* и *Critique*, окончательно разводит его с Сартром.

Кроме того, Барт активно утверждает свою антиколониалистскую позицию. Критика на злобу дня, которой он занимается в газетах, позволяет ему ясно высказаться, в частности, в «мифологиях», которые он пишет для *Lettres nouvelles*: в «Круизе на „Батории“» он сравнивает советский тоталитаризм с колониальным; в «Забастовке и пассажире» критикует мобилизацию (как раз в это время в своей частной жизни он морально поддерживает Дора, заявившего, что собирается дезертировать, если его призовут); в «Африканской грамматике» он обращается к сжатому анализу «официального словаря африканских дел», расшифровывая скрытую за фразеологией идеологию, присутствующую в таких терминах, как «война» (цель которого в ее отрицании) или «народ» («излюбленное словечко буржуазного словаря») — он стал противоядием от термина «класс», излишне политизированного. «Для пущей возвышенности этому термину обычно придают множественное число — „мусульманские народы“, однако здесь содержится и намек на разницу в зрелости: метрополия одна, а колоний много, Франция собирает под своей властью нечто по природе множественное и разрозненное». После публикации «Мифологий», в 1958 и 1959 годах, он переходит к еще более прямой критике. Он использует статью об «Убю» в постановке Жана Вилара как повод язвительно посмеяться над жалкими протестами правительства в связи с «миротворчеством в Алжире». В новой «мифологии» он разоблачает предназначенный для алжирских женщин проект «Вязание на дому», инициатором которого стала жена генерала Массю: здесь критика превращается в резкое, но справедливое разоблачение, ибо «делать вид на мусульманских территориях, что вы освобождаете женщин, — значит как ни в чем не бывало превращать колониальную ответственность в ответственность исламскую, значит намекать, что женщина находится здесь в отсталом состоянии, потому что подчиняется религии, которая, как прекрасно известно, ее порабощает»⁸⁶. Барт продолжает свою работу по дешифровке языка, остракая фразу «Алжир — французский» или разоблачая героическую голлистскую риторику. Отвечая Дионису Масколо на анкету о режиме генерала де Голля в 1959 году и об обязанности интеллектуалов разоблачать авто-

86. «Tricots à domicile», in *Les Lettres nouvelles*, 1er avril 1959 (OC I, p. 965).

ритарную власть, он твердо придерживается техники демистификации: предлагает даже открыть «своего рода Бюро мифологической информации, чтобы заменить этические протесты контент-анализом в любой его форме»⁸⁷.

Заметна прямая, однозначная ангажированность. От ангажированности многих из его современников ее отличает то, что она принимает форму не столько коллективного активизма, сколько ожесточенной работы над языками и против них. Театральность выходит на сцену языка. Барт распространяет программу по разоблачению буржуазного порядка на всю доксу в целом. Так он постепенно находит собственное пространство для вмешательства: то, что он называет мифологией, то есть место деконструкции мифов. Это объясняет, почему на фоне ангажированности многих других деятелей того времени его ангажированность всегда действенна. Он разоблачает поверхности, объекты, но в то же время отмечает фундаментальные операции языка, которые делают его излюбленным инструментом власти, орудием застоя, лжи и овеществления. Если «Мифологии» и сегодня остаются самой читаемой книгой Барта, то не из-за предметов, о которых он пишет — большинство из них уже оказались в музее, — или во всяком случае не только из-за них, а из-за остроты острашения, силы его критики, например активно разоблачавшей Алжирскую войну, в чем мы имели возможность убедиться. Подобно охотнику, выслеживая мнимые очевидности, Барт не довольствуется тем, что рисует, как часто принято говорить, картину жизни французов в 1950-е годы, к которой эту книгу в какой-то мере сводит, например, ее иллюстрированное издание⁸⁸, но в полном объеме выполняет программу критической мысли. Естественности, здравому смыслу, забвению Истории он противопоставляет интеллигибельность знаков.

Враг — докса, готовый дискурс, стереотип. Ключевое понятие «Мифологий» — докса отсылает к мнениям и предрассудкам, на которых основывается существующая коммуникация. Основывая знание на признании того, что уже известно, докса, собственно, мешает увидеть реальность, которой она придает форму мифа:

87. «Sur le régime de général de Gaulle», réponse à un questionnaire adressé par Maurice Blanchot, André Breton, Dionys Mascolo et Jean Schuster à 99 écrivains, in *14 juillet*, 18 juin 1959 (OC I, p. 986).

88. *Mythologies*, édition illustrée, Jacqueline Guitard (éd.), 2010. Однако «ностальгическое» прочтение «Мифологий» — неотъемлемая часть сегодняшней рецепции этого текста.

Одна из главных наших бед: удручающий разрыв между научным знанием и мифологией. Наука быстро движется вперед, а коллективные представления не успевают за ней, отстают на целые столетия, коснеют в заблуждениях под влиянием власти, большой прессы и ценностей порядка⁸⁹.

Понятие мифа — еще одно фундаментальное понятие «Мифологий». Миф — это знак. Его означаемое — фрагмент идеологии, его означаемым может быть все что угодно: «Любой предмет этого мира может из замкнуто-немого существования перейти в состояние слова, открыться для усвоения обществом»⁹⁰. Миф обращает культуру в природу, историю — в сущность. Это обращение невыносимо для Барта: «Мне больно видеть, как в рассказе о наших новостях постоянно смешиваются Природа и История, и я хотел передать в декоративной экспозиции того-что-самой-разумеется идеологическое злоупотребление, которое, как мне кажется, здесь скрыто»⁹¹. Или вот еще в «Мифе сегодня»: «Мир поступает в область языка как диалектическое соотношение действий и поступков людей — на выходе же из мифа он предстает как гармоническая картина сущностей»⁹².

Этому «само-собой-разумеется», единственному настоящему насилию, согласно фрагменту из «Ролана Барта о Ролане Барте» под названием «Насилие, очевидность, природа», он противопоставляет теоретический проект, сочетающий марксистскую критику идеологии подчинения, расшифровку символов и чувственных качеств (это он унаследовал от Башляра и уже применял в «Мишле») и сосюрровскую семиологию. Поэтому, возможно, важнее модели *Citroën DS*, дела Доминиси, «Тур де Франс», наводнения на Сене, Мину Друэ или велосипедиста Билли Грэхема, важнее Пужада, кухни журнала *Elle* или «Синего гида» оказывается фиксация материи: густое и гладкое, клейкое и липкое — все эти атрибуты доксы, которым противопоставит прерывистость и разреженность вдумчивого письма. Сила этого метода — результат долгой работы. Есть множество пересечений между статьями о театре и «Мифологиями»: текст о Марии Касарес отсылает к портретам студии Аркур, «Мир, где состязаются в кетче» прочитывается через греческую трагедию, тогда как статья 1953 года «Силы античной трагедии» отсылает к поединку по кетчу. Главная сила критики Барта заключается в том, что, несмотря на активное противодействие доксе,

89. *Мифологии*, Академический проект, 2008, с. 110.

90. Там же, с. 234.

91. Там же, с. 46.

92. Там же, с. 269–270.

он не только ее клеймит. Он предвосхищает медиологический анализ массовой коммуникации, занимающийся новыми механизмами привлечения сторонников. Провидит наступление эры визуальной коммуникации, показывая, как велика искусительная сила образов. Он не встает в позу разоблачителя, на все взирающего свысока: он признает привлекательность мифов, их магический эффект. Но верит он и в критические способности зрителя, симметричные этим чарам. Он очень ясно говорит об этом в 1963 году в статье в *Communications*, посвященной звездам (Сорайя, Джеки Кеннеди, Брижит Бардо, Мэрилин Монро): когда утверждают, что «анализ прессы (структурного типа) гораздо важнее интервьюирования аудитории», просто закрывают глаза на то, что «звезды вызывают определенное сопротивление»; все те, кто поддается соблазну звезд, в то же время «остро осознают этот феномен, „дистанцируемый“ субъектами, даже в случаях присоединения к нему, по всем законам критического духа»⁹³.

Книга, в которой собраны лишь уже публиковавшиеся тексты, выходит в 1957 году в серии «Живые камни». Ее украшает «бандероль», на которой представлены некоторые из исследованных мифов, что немало способствует продажам. Жана-Клода Мильнера она привлекла портретом Гарбо в роли королевы Кристины на обложке. Антуан Компаньон утверждает, что купил книгу из-за картинки с DS⁹⁴. Барт внес некоторые изменения по сравнению с текстами, публиковавшимися в *Les Lettres nouvelles*, кое-что убрал, кое-что добавил. Самое главное — необходимо было отделить тексты от повода для их написания, избавиться от потворства читателям и сиюминутной связи мифологии с актуальной новостью, от реалии (статья в прессе, фотография в еженедельнике, выставка, фильм), обреченной на быстрое забвение. Самые существенные изменения были внесены в статью «Игрушки», называвшуюся «Детство и его игрушки», из которой был удален излишне морализаторский дискурс о взрослых⁹⁵. Если говорить шире, задача не только в том, чтобы убрать обстоятельства появления статей, но и в том, чтобы достичь большей плотности и обобщения. Мифолог не столько говорит о том, что есть, сколько выделяет фон забвения, на котором зиждется миф. Подобно тому как пьющий красное вино должен помнить,

93. «La vedette: enquêtes d'audience?», in *Communication*, № 2, 1963 (OC II, p. 228).

94. «Мне понравилась обложка „Мифологий“, на которой был представлен автомобиль Citroën DS» (Antoine Compagnon, *Une question de discipline. Entretiens avec Jean-Baptiste Amadieu*, Flammarion, 2013, p. 73).

95. BNF, NAF 28630, «Mythologies [Copie pour impression]».

что он потребляет продукт экспроприации (в частности, колониальной), так и критически настроенный читатель-демистификатор должен раз-отчуждать реальность, вырвав ее у амнезии, вернувшись к истории, чтобы иметь возможность снова ее политизировать. Эта операция дополняет прищипливание срыванием покровов, любимым жестом деятелей Просвещения: Монтескье напоминал, что за то, что в Европе едят сахар, приходится расплачиваться рабством негров. Излюбленный пример в данном случае снова носит прямой политический характер: в изображении «негра, отдающего салют французскому флагу» миф возникает в тот момент, когда французский империализм начинает казаться «природным». Если он признан или разоблачен как алиби колониализма, миф саморазрушается. Это исключительно эффективный метод, одним махом выдающий два дискурса, вызывающий у читателя чувство, что он участвует в операции объяснения. В этом смысле «Мифологии» не лишены театральности, одновременно замечательно комичной и дидактической. «Это действительно книга о спектакле, Театре, Афише, Знаке»⁹⁶, — записывает Барт в картотеке. Критик приглашает читателя по-иному взглянуть на реальность, пристально изучить свою культуру, бытовые привычки, окружающие его слова, чтобы усомниться в них, посмеяться, дистанцироваться, не дать им себя одурачить. Дело не в том, чтобы разоблачить, а в том, чтобы показать и позволить дистанцированию сделать свое дело, поэтому возникает очень удачный баланс между предписанием и описанием, моральным дискурсом и литературой; этот баланс сближает Барта с классическими моралистами и напоминает, что жанр эссе может иметь общественное, даже общенародное влияние. Таким образом, практикуя письмо так, как будто он театральный режиссер, Барт дает политический ответ на вопрос об ответственности формы, поднятый в «Нулевой степени письма». Продав 30 000 экземпляров книги в ее первоначальном формате, а затем, если считать с 1970 года, — более 300 000 в карманном, Барт производит тот же самый переворот, что и Вилар в театре: с этой книгой ему удастся привлечь два вида публики, что определенным образом отразится на том, какое место гуманитарным наукам предстоит занять в последующие годы.

Интеллектуальная констелляция 1950-х годов приносит Барту двойное признание. Он надолго обосновывается в интеллектуальной жизни, где его гетеродоксальная, но ангажированная

96. BNF, NAF 28630, «Fichier vert».

речь начинает иметь значение; его признание уже тогда выходит за границы этого узкого круга. 29 мая 1957 года он записывает с Пьером Дегропом телевизионную передачу «Чтение для всех», посвященную «Мифологиям», которые ведущий представляет как книгу, доступную для любого (по крайней мере первую ее часть). Барту начинают поступать приглашения из-за границы: летом 1958 года он едет в США в качестве приглашенного профессора в колледж Миддлбери в Вермонте. Он отправляется туда на теплоходе и пользуется случаем, чтобы осмотреть Нью-Йорк и познакомиться с Ричардом Ховардом, у которого он будет регулярно останавливаться в дальнейшем⁹⁷. Но, самое главное, Барт сумел найти правильную установку, берясь за разные проекты и выступая во множестве мест, что в итоге принесло ему и твердые позиции, которые можно оборонять, и собственный стиль. Он способен предложить метод, дать ему имя (семиология), вписать его в парадигму (структурализм) и транслировать его.

97. Барт упоминает об этом своем первом посещении Америки в выступлении на коллоквиуме в Серизи (*Prétexte: Roland Barthes*, Cerisy 1977, dirigé par Antoine Compagnon, op. cit., p. 460). См. также: Richard Howard, «Remembering Roland Barthes», in *The Nation* (20 ноября 1982 года): «Общие друзья свели нас вместе в 1957-м [sic]. Он пришел ко мне летом того же года, расстроенный своими занятиями в Миддлбери (трудно преподавать студентам, которые не привычны к лектору, практически не говорящему по-английски) и захватив с собой, чтобы представиться, только что напечатанный экземпляр «Мифологий» («Мишле» и «Нулевая степень письма» были уже опубликованы во Франции, но он был еще неизвестен в Америке — даже на большинстве отделений французского языка и литературы, здесь колледж Миддлбери проявил оперативность)». Перепечатано в: Steven Ungar et Betty R. McGraw (dir.), *Signs in Culture: Roland Barthes Today*, University of Iowa Press, 1989, p. 32. Ричард Ховард перепутал дату первого приезда Барта в Америку. Почтовые открытки, адресованные Жоржу Пуло (Перро) в июле 1958 года, подтверждают, что в Миддлбери он был в 1958 году. Вот открытка, посланная из Вермонта: «Какой замечательный город Нью-Йорк! Всего несколько часов, и я уже освоился; 12 миллионов человек и свобода».

Глава 10 Структуры

ПОСЛЕ хаотичности предшествующего периода, множества выступлений в самых разных областях, изобилия коротких форм Барт, кажется, испытывает потребность остепениться, взяться за пространный научный труд. В 1955–1965 годах он участвовал в выступлениях против колониализма. В этот же период зарождается понятие структуры, которое объединяет вокруг себя большую часть его интеллектуальной работы. Барт постепенно закрепляется в Практической школе высших исследований, что помогает ему утвердиться в науке. Бóльшая свобода в материальных средствах позволяет ему найти укрытия, где можно писать.

В статье, заказанной югославским журналом *Politica* в 1959 году, Барт проводит различие между двумя типами литературной критики: «рекламной критикой», газетной и журнальной, которая преимущественно дает оценку или выносит суждение, и «критикой структуры», которая выводит произведение за пределы его самого, представляет когнитивное измерение и единственная является «подлинным вопрошанием литературы»¹. Без сомнения, в этот момент он рассчитывает развивать именно критику структуры, написав научный труд. С середины 1950-х годов Барт выражает это желание заняться наукой и создать большое произведение. «Я хотел бы от этого избавиться, — пишет он, собирая тексты для „Мифологий“, — перестать хотя бы на время быть интеллектуалом, но быть только ученым»². И он отвечает отказом на многочисленные предложения, например Сартру, который после дела «Некрасова» пригласил Барта вести регулярную колонку в *Temps modernes*: «Я был назначен, затем прикреплен к Национальному центру

1. «Voies nouvelles de la critique en France», in *Politica*, Belgrade, mai 1959 (OC 1, p. 977–980).

2. Письмо Филиппу Реберолу, 2 апреля 1956 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

научных исследований (по крайней мере на этот год), и это одновременно с административной и материальной точек зрения не позволяет мне браться за новые задания, не связанные с научными исследованиями»³. За исключением короткого периода 1954–1955 годов, когда Барт зарабатывал на жизнь в *L'Arche*, он, таким образом, являлся стажером в Национальном центре научных исследований, в секторе лексикологии с 1952 по 1954 год, затем был прикреплен к сектору социологии с 1955 по 1959 год (тогда он снова потеряет свою стипендию, прежде чем его «заберет» Фернан Бродель в Практическую школу высших исследований). Различные проекты и отчеты, которые Барт пишет в течение всех этих лет, показывают его эволюцию: методологически он переходит от изучения лексики к семиологии, а предмет научного интереса сдвигается с политического языка на социальный (в первую очередь мода, затем питание). Его владение инструментарием лингвистики дает солидную рамку для анализа, и этот инструментарий становится фундаментом мысли, стремящейся к систематичности.

Итак, тяга к науке объясняется не только поисками институциональной привязки, но и интеллектуальными исканиями. Беседы с Фуко, который как раз тогда приступил к своему обширному исследованию безумия (и — немаловажная деталь — заставил Барта прочитать Жоржа Дюмезиля), а также с Робером Мози, пишущим диссертацию на тему счастья во французской литературе и мысли XVIII века, с Эдгаром и Виолеттой Морен или Жоржем Фридманом, а также с его постоянным собеседником Греймасом укрепляют его в желании взяться за сложный комплекс проблем. Барт испытывает некоторое беспокойство по этому поводу, отдавая себе отчет, что у него есть некоторые трудности с производством последовательной аргументации, но в то же время он счастлив. Искушение написать большое произведение сопровождало его всю жизнь, начиная с первых юношеских романов и до прустовской мечты в ее конце⁴. Оглядываясь назад, Барт отказывается рассматривать этот период и его тексты в категориях кризиса. Это была эпоха веры и энтузиазма, синхронизировавшая его с мыслью своего времени: «Я прошел через мечту (эйфорическую) о научности (от которой остались „Система моды“ и „Основы семиологии“»⁵. Осмысление

3. Письмо Жану-Полю Сартру, 7 декабря 1955 года. Частная коллекция.

4. В 1979 году он признается Пьеру Бонсенну, что «велико искушение написать единое, большое произведение, а не фрагменты». И добавляет, что это искушение так велико, что он строит на этом вопросе весь свой курс («Roland Barthes s'explique», *OC V*, p. 750).

5. «Réponses», *OC III*, p. 1032.

этих лет его жизни должно учитывать эти два произведения, хотя они и были опубликованы позднее, поскольку готовились и созревали именно в этот период и свидетельствуют о широте размаха структуралистских разработок Барта.

Знак

Первым серьезным шагом на этом пути к научному признанию стал «Миф сегодня» — эссе, которым завершаются «Мифологии». Барт пишет его в 1956 году, по большей части летом, в доме в Андае, с целью отделить тексты, собранные в книге, от поводов, по которым они были написаны, приглушить журналистский характер книги, придать ей более широкий масштаб и включить в современную дискуссию о мифе. Предполагается, что текст должен выполнить функцию определения — ответить на исходный вопрос «что такое миф?» — и прагматическую функцию — объяснить, какого рода анализ и толкование должны миф выявить. В нем есть отсылки к литературе (Валери, Сартр), но все же большинство из них — на работы по лингвистике, в особенности отсылки к Соссюру, хотя, как и в случае с Сартром, Барт склонен систематически уменьшать число прямых ссылок по мере написания вариантов текста: так, по сравнению со вторым вариантом (который все еще носил первоначальное название «Эскиз мифологии») из опубликованного текста было убрано пять ссылок на Соссюра. Из 69 примечаний этого промежуточного варианта в окончательном осталось всего 30⁶. Тем не менее в качестве интерпретативной модели берется описание знака у Соссюра, который определял семиологию как постулирование связи между двумя элементами разного порядка — означающим и означаемым, помещенными в отношения не равенства, а равнозначности и располагающимися в трехмерной схеме, третьим элементом которой является знак.

Барт выдвигает гипотезу о том, что миф — это вторичная семиологическая система, которая вырабатывает ту же самую схему второй раз исходя из третьего лингвистического элемента. Эта семиология, которую можно назвать структурной с того момента, как она кладет в основу идею языка как системы и совокупности отношений, формирующихся на основе этой системы, зиждется на трех принципах: изучение *коннотаций*, всех тех вторичных смыслов, добавляющихся к буквальному или первич-

6. VNF, NAF 28630. Например, фраза «миф — это слово» приписывалась Валери до того, как Барт представил ее как свое собственное определение.

ному смыслу (эта исследовательская программа открыто связана с Соссюром и более косвенно — с Ельмслевом⁷); идея *системы из трех элементов* (а не двух, как принято в структуралистской доксе), больше сближающей его с семиотикой Чарльза Сандерса Пирса, которого Барт, однако, на тот момент еще не читал (его имя появляется в библиографии первый раз только в «Основах семиологии» в 1964 году); комбинирование формалистского и исторического методов для понимания того, как вписывается идеология и какие операции позволяют мифу натурализоваться. Три этих принципа вместе дают гибридный метод — ни герменевтический, ни формальный, который в принципе подходит к мифу, как его определяет Барт, но с трудом поддается генерализации. Гибридность этого метода, заметная по некоторым темным местам текста (Барт сначала заявляет, что мифология как новая наука целиком выходит из семиологии, а затем представляет дисциплину как часть «семиологии как науки о формах и идеологии как исторической науки»⁸), станет источником множества недоразумений, но в то же время она намечает направления, которые примет его дальнейшая работа. Довольно часто можно прочесть у критиков, что эта научная авантюра Барта — досадная вылазка в область, которая была ему совершенно чужда, и что эти тексты не выдержат внимательного изучения ввиду отсутствия у автора научной строгости, компенсируемой субъективностью. Или же в духе альтернативы между идеологизацией и поэтизацией, постулируемой в том же тексте («Ныне и еще на какое-то время нам приходится выбирать между двумя чрезмерно односторонними методами. Либо мы рассматриваем реальность как абсолютно проницаемую для истории — то есть идеологизируем ее; либо, наоборот, рассматриваем реальность как в конечном счете непроницаемую, нередуцируемую — то есть поэтизируем ее»⁹) и не находящей синтеза, Барт скорее выбрал поэзию. С точки зрения других критиков, Барт, наоборот, вписал свой проект в горизонт науки, занимаясь им скрыто, и потому заслуживает, чтобы его обсуждали как ученого, основываясь на его теоретических предпосылках. В конце концов, разве не был он, по сути, главным представителем той самой семиологии, определение которой он первоначально сформулировал в «Мифе сегодня» и которая привела к созданию в Коллеж де Франс кафедры, каковую он будет занимать с 1977 года? Если сосредоточиться на главных этапах пути в его непрерывности,

7. См.: Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Payot, 1973.

8. Ролан Барт, *Мифологии*, Академический проект, 2008, с. 237.

9. Там же, с. 285–286.

как то позволяет сделать биографический жест, можно увидеть, что это отнюдь не фантазия. Как только Барт заходит в тупик, сталкивается с собственными противоречиями, он пытается сместить свой метод, берется для этого за чтение новых книг, ищет новых собеседников (эту роль в начале 1960-х годов будет играть для него Леви-Стросс), при этом продолжая интересоваться объектами одного и того же типа: теми, в которых сосредоточено больше всего «социальных» элементов, которые кристаллизуют в себе самый сильный идеологический заряд или наделены значительной символической плотностью.

Продолжая «Мифологии», Барт погружается в материю повседневности, чтобы повести свои исследования еще дальше, и для этого годятся все объекты. Чем сильнее они вовлекают тело и органы чувств, тем лучше. Так, интерес к одежде не только связан с научными исследованиями и подсказан Греймасом, но также происходит от того, что Барт любит хорошо одеваться (он очень заботится о своей одежде, два раза в год покупает ее в *Old England* или позднее, когда денег становится больше, в *Lanvin*), и от взгляда, который он обращает на своих современников. Пища — это не только социологический материал, но и объект пристального внимания, он придирчиво следит за тем, что лежит у него в тарелке, что он любит и не любит есть, придавая своим пристрастиям и антипатиям критический аспект. В «этих современных системах означивания», на которых Барт строит свои первые семинары в Практической школе, тесно пересекаются жизнь и теория. В связи с этим может создаться впечатление, что он слишком близок к своим объектам, чтобы могла возникнуть дистанция, необходимая для настоящей науки. Миф часто кажется более серьезным, когда анализируется на материале, более удаленном во времени и в пространстве, чем когда его находят в непосредственной повседневности, которую невозможно отделить от ее исторического аспекта. Но работа Барта неразрывно связывает влечение и этнографические амбиции, которые он пытается соединить. Его влечение заставляет его постоянно ассоциировать желание и критику: «Мифологии» — это не только разоблачение. Их сила происходит еще и от того, что не все в них семиология или объект идеологической критики; в игру включается и сила желания, которое рождает актеры кетча, Грета Гарбо, деревянные игрушки.

Итак, фантазм очень важен. Он запускает письмо. Если оглянуться назад, это становится настолько очевидно, что позднее Барт открыто представляет его в качестве отправной точки своего метода, размышлений, преподавания: он определит фантазм очень просто — как «сценарий, в котором субъект поставлен в за-

висимость от своего желания»¹⁰, исток, фигуру, наложившую свой отпечаток на науку. Свою роль играют и обстоятельства. В 1959 году Барт смотрит «Красавчика Сержа» и начинает с того, что посвящает ему «мифологию» в *Les Lettres nouvelles*, в которой выражает свои непосредственные чувства: нежность, вызванную некоторыми сценами («та часть, где дети играют в футбол на улице»), и раздражение из-за стихийного реализма, который, по его словам, свойственен режиссеру¹¹. В следующем году тот же фильм послужит примером для структуралистской систематизации «проблемы значения в кино»¹². В 1965 году вместе с Виолеттой Морен он смотрит «Голдфингер» и посвящает ему эссе сразу же, пока впечатления еще свежи (как на то указывают записи в ежедневнике в последующие дни). Отдельные элементы этого эссе он затем повторит с холодной головой во «Введении в структурный анализ повествовательных текстов», опубликованном в *Communications* в ноябре 1966 года. Ему предлагают написать об «Энциклопедии», и он на следующий же день идет в библиотеку Сорбонны полистать ее тома. Из этого он делает статью, опубликованную в 1964 году в качестве предисловия к отдельному изданию гравюр под названием «Образ, разум, неразумие». На первый взгляд эта статья кажется прямым применением метода структурной семиологии к иконографической системе. Но если читать ее более внимательно, можно заметить, что Барту удается проследить в знаковой системе то, как разум выходит за собственные пределы, угрожая всему предприятию по тотализации, и как в этом проглядывает желание. Здесь снова встречается эта дуальность перспективы и повествования, носителями которой являются объекты его исследования:

Если вы будете читать доску снизу вверх, вы некоторым образом будете проживать само это чтение, пройдете эпическим путем объекта, его расцвет в сложном мире потребителей; вы перейдете от природы к социальности. Но если вы будете читать изображение сверху вниз, начиная с виньетки, то воспроизведете движение аналитического духа; мир даст вам привычное, очевидное (это сцена). С энциклопедией вы постепенно добираетесь до причин, материй, первичных элементов, *вы идете от прожитого к каузальному, вы интеллектуализируете объект*¹³.

-
10. «Un grand rhétoricien des figures érotiques», entretien avec Jean-Jacques Brochier, in *Magazine littéraire*, juin 1976 (OC IV, p. 1007).
 11. «Cinema droite et gauche», in *Les Lettres nouvelles*, 11 mars 1959 (OC I, p. 943–945).
 12. Ролан Барт, «Проблема значения в кино», *Система моды. Статьи по семиотике культуры*, Издательство им. Сабашниковых, 2003, с. 358–365.
 13. «Les planches de l'Encyclopédie», in *Nouveaux essais critiques*, OC IV, p. 49. Курсив мой. — Т. С.

Контроль, который дает объяснение, — форма присвоения, но он не может полностью устранить желающий взгляд, который присутствует там с самого начала.

Барт соединяет фантазм с этнографическими амбициями: его описание повседневности тоже выходит за пределы формального проекта. Оно отвечает его пристрастию к близкому, к слабому событию, привычному, вкупе с интересом к тому, как люди вкладываются в свое окружение, чтобы придать ему смысл. Предвосхищая анализ Мишеля де Серто в «Изобретении повседневности», он указывает, насколько «наблюдение за очевидным» накладывает на научные исследования отпечаток «целительной муки»¹⁴. Так, детали одежды — не только знаки, за которыми интересно наблюдать, они еще раскрывают повседневность, подрывая связь между значимым и незначимым. На эти исследования, несомненно, повлияло чтение Анри Лефевра, чья «Критика повседневной жизни» была издана в 1947 году, а второй том, «Основы социологии повседневности», вышел в 1961 году. Лефевр, с которым Барт первоначально познакомился в кругу Бланшо и Масколо, с 1948 года становится его близким другом¹⁵. Их обоих объединяет то, что они выходцы с Юго-Запада: Барт часто ездит к Лефевру летом в его дом в Наварренсе, а тот, в свою очередь, регулярно приезжает в Юрт. Помимо прочего, Барту близок его марксизм, который с 1958 года носит сугубо антикоммунистический характер. Даже если они не всегда занимают одни и те же позиции (Лефевр подписал «Манифест 121» и был на переднем крае в мае 1968-го), оба признают необходимость заложить основы настоящей этнологии повседневности. Значение, которое приобретает эта программа, во многом связано с множющимся числом вещей, с импульсом, данным потреблению. Однако больше самих продуктов и их применения интересуют их осадки, останки. В тексте, посвященном Анри Лефевру, Морис Бланшо уточняет: «Повседневное — то, что труднее всего обнаружить». «Оно принадлежит к незначимому, а незначимое лишено истины, реальности, тайны, но, возможно, оно и есть место любого возможного значения»¹⁶: оно скрывается за событиями, за идеологиями, за всем тем, что принято считать важным, в том, что Перек, испытавший на себе сильнейшее влияние Лефевра, которого

14. «Langage et vêtement», in *Critique*, № 142, mars 1959 (OC I, p. 949). Касательно того, как идеи Барта повлияли на идеи Мишеля де Серто, см.: Michael Sheeringham, *Traversées du quotidien*, PUF, 2013.

15. Как указано в: Rémi Hess, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Métailié, 1988, p. 321.

16. Maurice Blanchot, «La parole quotidienne», in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 355-357.

он читал, и Барта, семинар которого посещал, позднее назовет «инфраобыденным»: «то, что по-настоящему происходит, то, что мы проживаем, остальное, все остальное»¹⁷.

Таким образом, Барт изобретает ситуативную науку, относительную во времени, даже эфемерную, в которой проблемы или объекты понимаются одновременно чувственно и интеллектуально. Двойная структура «Мифологий» — образцовый пример такого метода. Это, однако, не мешает заботе о точности, релевантности анализа, даже в «Системе моды». Два фактора обеспечивают гибкость его структурализма: третий термин, не *a* и не *b*, знаменитая нулевая степень, или нейтральное, которые всегда прочитываются между строк, даже когда Барт делает уступки бинарности структур; второй фактор — игра. Везде, от знаменитого «когда предпосылкой истины может оказаться сарказм»¹⁸ в «Мифологиях» до высказываний о моде, пришпиленных в начале каждой главы «Системы моды» («Для праздничного обеда в Довиле уютная кофточка-безрукавка», «маленькая петличка создает элегантность»), Барт иронизирует, устанавливает дистанцию. В отличие от левистроссовского структурализма, задуманного как «общая теория связей»¹⁹, которая открывает законы исходя из упорядочивания серий вариантов, структурная семиология сохраняет амбиции в сфере демистификации, нападая на господствующие ценности, мнение, доксу и, наконец, на сам язык, что влечет за собой признание в недоверии к методу. Мифолог должен и сам иметь возможность подвергнуться мифологическому анализу, подобно тому как «неизбежно есть или же будет и семиология семиологов»²⁰. «Семиологический проект дает аналитику средства для включения самого себя в реконструируемую им систему»²¹, но это еще не все: он также дает ему возможность осознать риски ложного дистанцирования. Присутствующая во всех бартовских текстах этого периода метакритическая ясность — это еще и способ подойти к научной программе с другой стороны и в итоге показать меланхолию исследователя, который «постоянно рискует уничтожить ту самую реальность, которую пытается защищать»²² или, «именуя и понимая окружающий мир,

17. Georges Perec, «Approches de quoi?» (1974), in *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p. 11.

18. *Мифологии*, с. 72. См. также с. 321: связь мифолога с миром — «связь саркастическая».

19. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Plon, 1996 [1958], p. 30.

20. «Система моды», *Система моды. Статьи по семиотике культуры*, с. 267.

21. Там же, с. 324.

22. *Мифологии*, с. 285.

в тех же самых терминах выражает и свою грядущую смерть»²³. Но это и позволяет ему не выпасть из истории и присоединиться к своему времени.

Школа

Впервые Барт попадает в академию, когда поступает в Практическую школу высших исследований, в секцию VI (в 1975 году она станет Высшей школой социальных наук), которой в тот момент руководит Фернан Бродель. В 1960 году Барт занял там должность научного сотрудника, затем, в 1962-м, — руководителя учебного курса, получив 42 голоса из 60 (приказ о его назначении датирован 1 июля 1962 года), что позволяет ему преподавать. Этот институт, конечно, занимает более периферийное место по отношению к Сорбонне, но он далеко не маргинален. С самого момента его создания в 1868 году Виктором Дюрюи по совету Ренана, считавшего интеллектуальную жизнь Германии намного более богатой и продуктивной, чем во Франции, этот институт сразу стал одновременно и дополнением, и альтернативой университету: дополнением, поскольку обеспечивает образование, знание и научные исследования в тех областях, которые классический университет по большей части игнорирует; альтернативой, поскольку отдает предпочтение обучению на семинарах, а не большим лекционным курсам и «не учитывает ни академические регалии своих профессоров (даже те, кто не является выходцем из академического мира, могут наниматься на эти должности и назначаться „руководителями учебных курсов“), ни даже в какой-то степени студентов»²⁴, которые считаются не столько учащимися, сколько «слушателями». Кафедры получают не навсегда, все зависит от условий найма. Лекции открытые, вывешиваются объявления с программой и расписанием. Практическая школа высших исследований внесла огромный вклад в рост социальных наук, а скорость их развития способствует увеличению числа инициатив — мы уже упоминали создание SESMAS Жоржем Фридманом, — что, в свою очередь, увеличивает финансирование. В этом учреждении Барт из интеллектуала, выступающего с различных трибун, может превратиться в ученого, занятого длительными кропотливыми исследованиями, которые останутся в истории.

23. «Система моды», с. 326.

24. См.: Jacques Revelet Nathan Wachtel (dir.), *Une école pour les sciences sociales. De la VIe section à l'école des hautes études en sciences sociales*, Le Cerf, 1996, p. 11–12.

Эта метаморфоза заслуживает того, чтобы описать ее подробнее. Конечно, как уже упоминалось, одна из причин — желание взяться за большое, значимое произведение. Кроме того, Барт хочет получить место, которое давало бы более устойчивый социальный статус, чем поденная работа в разных изданиях. Но остается одна неясность: почему он выбрал социологию, тогда как главными объектами его анализа были литература и театр и именно на них был направлен его интерес. Одним из объяснений может послужить резонанс, который вызывали «Мифологии», а также увлечение анализом повседневности. Другое объяснение, возможно, связано с идеей о нередуцируемости литературного языка, который видится как по сути своей прерывистая и далекая сущность, плохо поддающаяся интерпретации и познанию, результатом которых можно было бы поделиться. Как он пишет в «Критике и истине»:

...неоднозначность практического языка — ничто по сравнению с многозначностью языка литературного. В самом деле, двусмысленности практического языка устранимы за счет самой *ситуации*, в рамках которой они появляются: любой, пусть даже самой неоднозначной фразе всегда сопутствует нечто, лежащее вне ее (контекст, жест, воспоминание) и подсказывающее нам, каким образом мы должны ее понимать, коль скоро хотим *практически* использовать сообщаемую информацию; смысл становится ясным благодаря внешним условиям, в которых находится текст²⁵.

Без сопутствующей ситуации, в отсутствие контекста произведению трудно придать смысл, наложить на него сетку координат или передать его в качестве знания, хотя Барт и будет искать решения, которые позволили бы это сделать, и станет последовательно применять структуралистскую программу к литературе (в работе «О Расине» и в ряде статей этого периода). Но для начала он решает заняться практическим языком. Последняя причина, вероятно, также связана с политической ситуацией. Приход к власти генерала де Голля в 1958 году существенно сократил возможности для левой критики. Колониальный вопрос, который так занимал Барта в 1950-е годы, близок к разрешению, и этим разрешением занимаются правые. На откровенную обеспокоенность антидемократическим характером власти, установленной 13 мая 1958 года, выраженную в анкете Бланшо и Масколо, Барт отвечает четко и ясно: события меняют предмет интеллектуаль-

25. «Критика и истина», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 353.

ного оспаривания. Речь идет уже не о том, чтобы разоблачать фашизм, а о том, чтобы понять уловки, организацию ценностей такой власти на всех уровнях. Нельзя больше довольствоваться поверхностной, активистской оппозицией, необходимо отказаться от жестов, взятых из революционного арсенала, чтобы заняться долгосрочной работой, которая бы позволила бороться с идеологической регрессией, принесенной таким явлением, как голлизм.

Несколько месяцев спустя Барт публикует во *France Observateur* очень резкую и политически ангажированную статью о «Мемуарах» де Голля, на примере которых пытается продемонстрировать свои убеждения: если с появлением де Голля любая критика вдруг начинает давать осечку, следует понять причины этой осечки. Одна из них — опрокидывание политики на литературу, сакрализирующую героя и переводящую историю в метафизический план.

Французы всегда считали своих писателей (но не интеллектуалов) «порядочными» людьми. В едва ли не единодушном восхищении критики Генералом-Писателем есть чувство безопасности, уверенность в том, что в конечном счете не может исходить никакого зла, никакого вреда от человека, старающегося писать на хорошем французском языке²⁶.

Литература как ценность или как экзорцизм одновременно снимает подозрения в фашизме и блокирует возможности критики. Перед лицом этого факта, вероятно, следует не распространяться о другом понимании литературы, менее сводимой к идеологии, и причислить себя к интеллектуалам, а не к писателям. Но поскольку именно интеллектуальная жизнь в этот момент претерпевает повсеместные изменения, ослабление голоса Барта-критика и Барта-журналиста, уменьшение числа изданий, в которые он пишет, и уход в науку можно рассматривать как выбор, подсказанный самой ситуацией.

По всей видимости, именно в этом контексте следует рассматривать и эпизод с неподписанием «Манифеста 121», который так часто ставили Барту в вину, хотя это логически вытекает из того, как он в данный момент мыслит изменение функции интеллектуала. Бланшо и Масколо, активно включившиеся борьбу с Пятой Республикой, готовят текст с выражением протеста против войны в Алжире, который в дальнейшем будет не раз корректироваться, — Бланшо вспоминает о «бес-

26. «De Gaulle, les Français et la littérature», in *France Observateur*, 12 novembre 1959 (OC I, p. 996).

численном количестве встреч, почти ежедневных»²⁷. Констатируя факт распада колоний, манифест указывает на политическую роль армии в конфликте и разоблачает практику пыток, противоречащую «демократическим институтам». Декларация права на неповиновение заканчивается тремя положениями, по которым нет единодушного согласия даже среди самих подписавших:

Мы уважаем и считаем оправданным отказ братья за оружие, обращенное против алжирского народа. Мы уважаем и считаем оправданным поведение французов, считающих своим долгом помогать и защищать угнетенных алжирцев от имени французского народа. Дело алжирского народа, которое вносит решающий вклад в разрушение колониальной системы, — это дело всех свободных людей.

Призыв к неповиновению произвел на всех глубокое впечатление, и это объясняет, почему из всех многочисленных антивоенных инициатив той эпохи именно этот манифест стал историческим.

Когда летом Масколо, Шустер, Надó, Пуйон, Пежю и Лейрис обращаются к интеллектуалам и писателям с предложением подписать манифест, некоторые из них обеспокоены законностью такого рода призывов. Барт ведет долгие споры на эту тему с четой Морен, и на редколлегиях *Arguments* все только об этом и говорят. Клод Лефор, Жан Дювиньо и Эдгар Морен решают составить свое «Обращение к общественному мнению», которое выйдет через месяц после манифеста (опубликованного 6 сентября 1960 года в журнале *Vérité-Liberté*) в ежемесячнике Федерации национального образования. Этот текст, твердо стоящий на позициях пацифизма и оппозиции военной власти, требовал немедленного прекращения военных действий и начала мирных переговоров в Алжире. Его подписали несколько десятков интеллектуалов помимо членов редколлегии *Arguments*: Этьембль, Мерло-Понти, Жак Ле Гофф, Поль Рикёр, Жак Превер, Жан-Мари Доменаш и др. Интеллектуалы, поддерживающие Фронт национального освобождения, выступают с критикой этой инициативы, показавшейся им мягкотелой. Но вторая петиция объединила тех, кто отказался призывать к незаконным действиям, при этом соглашаясь, что протест необходим. Помимо того что позиция Барта отражает его социальное окружение в этот период (в дружеском отношении он более близок к Эдгару Морену, чем к Масколо и Надó), она также указывает

27. Maurice Blanchot, *Pour l'amitié*, Fourbis, 1996, p. 20.

на его более глубокое убеждение, что революционный активизм в современном обществе не имеет смысла. Он не верит в псевдополитическое оружие протеста, о чем ясно пишет в статье «О режиме генерала де Голля». Более неявным образом, возможно, сам его статус «воспитанника нации» удерживает его от того, чтобы выступить против Республики и проявить неподчинение. В любом случае нельзя не отметить, что он снова пытается занять позицию, которую считает наиболее правильной, несмотря на риск разойтись со многими из друзей (как покажет время) и с самой историей, в которой остался только «Манифест 121» и его исключительная смелость (стоившая некоторым из подписавших нескольких дней тюремного заключения и обысков в квартирах). Восстановление контекста этого события позволяет снять с Барта обвинение в политической пассивности. Если он предпочитает призыв Лефора и Морена, то не из-за безразличия или покорности государству, но из-за глубокого понимания протестного жеста и его идеологических последствий. Он регулярно возвращается к теме недоверия к любым героическим установкам, которые превращают действие в позу, неизменно отмеченную своего рода ложью²⁸. Этот эпизод, как и уход в науку, раскрывает его сомнения в отношении возможностей выражения, доступных критически настроенному интеллектуалу.

Что касается войны в Алжире и режима де Голля, Барт по-прежнему убежден, что писатели должны объединиться друг с другом, чтобы наметить возможную программу совместных действий. Когда Бланшо выражает желание продолжить это начинание за рамками манифеста, путем создания международного журнала, Барт без колебаний присоединяется к нему. Всегда чутко прислушивающийся к интеллектуальным инициативам, на этот раз он осознает, что изменения очень глубоки и требуют совершенно нового поведения, в чем он всецело согласен с Морисом Бланшо, хотя и формулирует это в более спокой-

28. См., например, не вошедший в окончательную редакцию фрагмент автопортрета под названием «Интеллектуал и его воображаемое»: «Интеллектуал-революционер всегда попахивает *ролью*: он — тот, кто принимает себя за Ленина, за Мао, собирается основывать партию, просвещать массы и т. д. Однако он всегда не более чем языковое существо, но эти великие примеры создают у него иллюзию того, что можно путем естественной метонимии незаметно перейти от языка к действию (его власти)» (*Le lexique de l'auteur*, p. 313); см. также: «Повсюду, где Докса представляет поведение, она делает из него *установку*; она превращает поступок в жест; а уж жесту она придает эстетическую лживость, очевидную. Но Докса *натурализует* все, к чему прикасается, облепляя его своим дискурсом; героизм — это нарост природы, а не *отличие* желаний» (*Ibid.*, p. 271).

ных выражениях: вероятно, он гораздо меньше верит в возможность реального существования коммунизма мысли. Если Бланшо может написать в проекте журнала, что «мы приближаемся к радикальному движению времени... таким образом, нужно попытаться ответить на эту огромную загадку, которую представляет собой переход от одного времени к другому»²⁹, Барт в этот момент ограничивается поисками конкретных инструментов разоблачения и демистификации идеологии. Вероятно, его политизация носит не столь философский характер, хотя и он убежден, что голлистское государство — главный виновник краха интеллектуальной жизни во Франции³⁰.

Поначалу Бланшо обратился к Сартру, но тот отказался участвовать, и тогда он приступил к организации трехстороннего комитета, в который от Франции должны были войти он сам, Антельм, Дюрас, Бютор, Де Форэ, Лейрис, Масколо и Надб, от Италии — Кальвино, Витторини и Пазолини, от Германии — Бахман, Энценсбергер, Грасса, Вальзер и Уве Джонсон. Высылка Энценсбергера в Норвегию после строительства Берлинской стены 13 августа 1961 года нарушила равновесие, и немцы начали выражать несогласие по многим пунктам, регулярно угрожая покинуть комитет. Бланшо обратился к Барту с предложением присоединиться к этому проекту в мае 1962 года, и Барт принял его с воодушевлением. Бланшо пишет: «Я очень рад, что вы согласились участвовать в руководстве и подготовке выпуска журнала. Итальянская и немецкая редакции готовы приступить, и потому мы тоже должны настроиться на начало работы и решили собраться, по крайней мере пока у нас не появится собственное помещение, каждую среду в 14 часов у Диониса Масколо (улица Сен-Бенуа, 5, третий этаж налево)»³¹. Барт регулярно приходит на эти собрания, а также участвует в коллективном заседании в Цюрихе, призванном положить конец тупиковой ситуации с немцами. Утром 18 января 1963 года он садится в самолет вместе с Де Форэ, Бланшо и Масколо, но их коллективной

29. «Textes préparatoires, lignes, définitions de la *Revue internationale*», in *Lignes*, № 11, 1990, p. 179. В этом номере собраны документы, составленные в рамках подготовки номера в 1961 году, и различные письма 1961–1965 годов, которыми обменивались члены редакции. См. также рассказ Кристофа Бидана об этом в: *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 403–417.

30. До самого конца он будет упрямо оставаться антиголлистом. Это показывает одна важная деталь: хотя в его ежедневниках нет никаких упоминаний внешних элементов, 27 апреля 1969 года есть следующая запись: «референдум нет», которая может отсылать как к его собственному голосованию, так и к общему результату; а 10 ноября 1979 года он записывает: «Смерть де Голля» (BNF, NAF 28630, «Agendas»).

31. Письмо Мориса Бланшо, 28 сентября [1962 года]. Частное собрание.

энергии недостаточно, чтобы ответить на возражения и сломить идеологическое сопротивление, на которое наталкивается любое предложение. Несколько дней спустя Морис Бланшо пишет Уве Джонсону письмо, свидетельствующее об этих конфликтах и нареканиях:

Нас объявили виновными в философской абстракции, в игнорировании «конкретного», самодовольном наслаждении нашим «утонченным интеллектуальным героизмом» и отвержении плотского. [...] На самом деле меня поразило, что высказанный нам упрек был в точности тем же, что во Франции правые адресуют левым интеллектуалам, то есть упреком в том, что они — люди с принципами, зануды и способны лишь на долгие, пустые изыскания, не гарантирующие истины. Во Франции правые единодушно бранят философию, потому что боятся оспаривания и вопрошания, которые для нас, собственно, и являются «философией», и потому что под предлогом восхваления конкретного, превозношения беспринципного эмпирицизма они на самом деле цепляются за социальный статус-кво, за социологический комфорт³².

Итальянцы, в особенности Витторини, спорят с понятиями, в которых видят излишний мистицизм, оговаривают исключения, нападают на «онтологизм» французов. Во время поездки по Италии с выступлениями в феврале Барт снова встречается с итальянскими партнерами, которые делятся с ним своими сомнениями. «Мы немного поговорили с Бартом об итальянской ситуации, — сообщает Витторини в письме Бланшо в марте 1963 года. — Мы (я и Леонетти) сказали ему, что, например, некоторые „понятия“ (понятие молчания, понятие отсутствия), имеющие у вас один смысл, у нас имеют совершенно другой и довольно-таки неприятный смысл по причине того, что в Италии они были введены и разрабатывались школой христианских мистиков („Герметиками“, поэтами и эссеистами периода 1935–1945 годов)»³³. И так, никакие общие требования к литературе не могут их объединить. Бланшо мог сколько угодно призывать к терпимости и открытости, но различные группы, национальные комитеты были не в состоянии договориться, например, о том, какие авторы их объединили бы, или даже о названии журнала. У них явно возникают проблемы с переводом, несмотря на очень интересные предварительные сообра-

32. Письмо Мориса Бланшо Уве Джонсону, 1 февраля 1968 года, в *Lignes*, № 11, 1990, р. 270.

33. Письмо Элио Витторини Морису Бланшо, 1 марта 1963, в *Lignes*, № 11, 1990, р. 280.

жения на этот счет³⁴; международный аспект может возникнуть только на фоне конфликта. Нужно сказать, что итальянские и немецкие литературные круги сильно отличаются от французских. В слабо централизованных странах писатели часто живут в городах, далеких друг от друга, и не образуют сообщества. Единственный опубликованный номер журнала выйдет на итальянском языке под названием *Gulliver* в качестве приложения к журналу *il Menabò*, издающемуся в *Einaudi*. Барт даст туда три коротких фрагмента: один о современной постановке «Эдипа» Софокла, второй — о диалоге, а третий — о понятии формы³⁵. Проект, призванный помочь выйти из интеллектуального одиночества, испытываемого каждым в его родной стране, ни к чему не привел. Но то, что у такого писателя-отшельника, как Бланшо, хватило мужества заняться публичной деятельностью, требовавшей большой дипломатичности и погружения в технические детали, безусловно, произвело впечатление на Барта. В результате хотя бы в одном пункте их позиции сошлись — в убеждении, что политическая общность основана на дружбе. Барт очень эмоционально говорит об этом в интервью о журналах, данном в 1979 году Марии-Терезе Падове: «Мне было очень интересно наблюдать, как такой человек, как Бланшо, справляется с этими острыми проблемами. Было много подготовительных заседаний, и все они несли на себе отпечаток — это, впрочем, было прекрасно и немного странно — своего рода... судьбы, негативного фатума, который исходил от... Бланшо; то есть, я бы сказал, что на втором уровне судьба, необходимость этой затеи была в том, чтобы ни к чему не привести»³⁶. В остальном их по-прежнему очень многое разделяет.

Несколько лет спустя, когда Морис Бланшо снова обратится к Барту с просьбой дать комментарий и подписать еще одну петицию протеста против голлистского режима, тот ответит отказом, как и в случае декларации права на неподчинение, и приведет доводы, близкие тем, что он выдвигал в 1959 году в ответе

34. «Переводчик будет в некотором роде настоящим писателем в этом журнале». Взяв в качестве примера Гёльдерлина, Морис Бланшо представляет перевод как форму литературной деятельности. «Переводчик — тайный господин языкового различия, но не ради того, чтобы его стереть, а чтобы пробудить в своем собственном языке, за счет привнесенных им изменений, различия, имеющиеся в оригинальном произведении» («Textes préparatoires, lignes, définitions de la *Revue internationale*», in *Lignes*, № 11, 1990, p. 187).

35. «Trois fragments», *OC* II, p. 559–562. Эти тексты вышли в итальянском переводе. Последний фрагмент «Общество без романа?» был по ошибке исключен из сборника. Он перепечатан в: *OC* II, p. 563.

36. «Vie et mort des revues», entretien avec Maria-Teresa Padova (1979), in *Scarabée international*, printemps 1982 (*OC* V, p. 779).

на анкету «14 июля». Текст, предложенный для чтения и внесения поправок, носит крайне резкий характер. Разоблачая «режим странной регрессии», общественной и политической, пришедший к власти в результате военного переворота и из года в год становящийся все более авторитарным, манифест требует от «всех мыслящих людей, писателей, ученых, журналистов» порвать с ним любые отношения, отказавшись от «сотрудничества со службами, организациями, институциями и трибунами, подконтрольными государству и не имеющими настоящей автономии, как, например, Управление радиовещания и телевидения, и запретив им использовать их слова, тексты, произведения, имена»³⁷. Барт приводит три причины для своего отказа. Первая — идеологическая. Если против этого режима необходимо бороться — а, по его мнению, бороться действительно надо, — то это следует делать, тщательно проанализировав, что представляет собой этот режим, а не отождествляя его с диктатурой, которой он, строго говоря, не является, и не сводя все к стереотипной ситуации. Ибо «если анализ неверен, он неизбежно приводит к неверным действиям». Вторая причина — политическая, и она переносит схватку в международное, а не национальное поле, когда Барт говорит, что настало время все «соотнести с будущей войной США против Китая». Последняя причина — этическая: писатель не может распоряжаться своим именем и произведениями как капиталом, который давал бы ему преимущества и рычаги внелитературного давления. Барт не только указывает на парадоксальный характер предложения подписать текст, призывающий отказаться от подписи; он также ставит под сомнение интеллектуальный жест, делающий творчество оправданием, «капиталом, который в качестве балласта поддерживает внелитературный выбор»; «как ставить подпись от имени произведения в тот самый момент, когда мы всячески нападаем на идею о том, что произведение может иметь подпись?»³⁸ Отсюда становится понятно, почему Барт с такой энергией принимает участие в деятельности журналов, не претендующих на внелитературные позиции. Опыт международного журнала также показывает, что Барт не отделился от литературных кругов, хотя и добился положения ученого.

37. Текст послан Морисом Бланшо Ролану Барту 11 мая 1967 года вместе с письмом, в котором Бланшо интересуется его мнением об инициативе и которое завершает следующими словами: «Подписали бы вы этот текст?» (BNF, NA F 28630).

38. Неизданное письмо Морису Бланшо от 22 мая 1967 года опубликовано Эриком Марти в: *Cités, hors-série «Voyages inédits dans la pensée contemporaine»* (dir. Yves-Charles Zarka), PUF, 2010, p. 459–460.

Его журнальная деятельность подпитывает его научную работу, а институциональный статус придает вес его участию в делах общества. Он пишет статьи, часто более длинные, спорные, в журналы, которые в этот момент читает весь интеллектуальный класс: *Critique, Arguments, Communications, Annales* и т. д. За десять лет, с 1958 по 1968 год, он медленно, но верно охватывает все поле целиком. Двойное признание, общественное и научное, которое он получает в этот период, — прямое следствие этой экспансии.

Его курсы также отражают эту двойную привязку. Аудиторию первых лет в основном составляют друзья. «Нас, „нормальных“ студентов было всего два-три человека, — вспоминает Жан-Клод Мильнер. — Была Виолетта Морен, дочь Мориса Линара, Робер Давид, небольшая группа близких людей»³⁹. Среди первых слушателей можно также отметить, кроме Жана-Клода Мильнера, еще Жана Бодрийяра, который именно отсюда вынес идею своей «Системы вещей» (важным источником для этой книги стали лекции Барта и его статьи в *Communications*), Люсиль Бодрийяр, его первую жену, Ивонн Бернар, Люка Болтански, Жака Бузрана, Оливье Бержлена и Жака-Алена Миллера, которые с конца первого года становятся «постоянными учениками». Кафедра Барта называется «Социология знаков, символов и репрезентаций», и два первых года семинара он посвящает «инвентаризации современных систем означивания: систем объектов (одежда, еда, жилье)»⁴⁰. Он оснащает социологический метод теоретическим аппаратом, восходящим преимущественно к Соссюру, а также к Ельмслеу, Якобсону и Мартине, и показывает, каким образом такой аппарат может быть полезен для других дисциплин — психологии, социологии, истории, экономики, антропологии и логики. Семинар закладывает именно «основы семиологии», исходя из понятий структурной лингвистики, пар язык/речь, означающее/означаемое, синтагма/система, денотация/коннотация. Каким изменениям подвергаются эти понятия, будучи примененными к внеязыковой реальности? Именно этот вопрос он ставит перед слушателями, предлагая им делать карточки по повседневным объектам. Жан-Клод Мильнер вспоминает, что сделал две такие карточки, одну с гомологией между традиционным обедом во французском духе (первое блюдо, основное блюдо, десерт) и морфологией языка (приставка, корень, суффикс) и еще одну о соответствии между цветами, используемыми в названиях разных видов мяса

39. Интервью с Жаном-Клодом Мильнером, 9 августа 2009 года.

40. *OC* 11, p. 253–254.

(белое, красное или черное), и их реальными цветами. Отголоски этого можно встретить в «Основах семиологии». Ресторанное «меню» служит, таким образом, для объяснения осей языка, актуализируя два плана: «Знакомство со всеми первыми блюдами, то есть горизонтальное чтение, есть чтение системы; чтению синтагмы соответствует чтение меню по вертикали»⁴¹. Барт также привлекает приглашенных исследователей. В первый год Греймас делает доклад на тему «Понятие системы у Соссюра»; Жан-Поль Арон представляет обзор «Исторические исследования репрезентации идеи знатности», а Жан-Луи Ферье, ученик Пьера Франкастеля и художественный критик в *Temps modernes*, выступает перед студентами на тему «Живопись и значение».

В течение своего второго года Барт обращает анализ к «другим субстанциям, нежели артикулированный звук... изображению... музыке и жесту»⁴². Его особенно интересует образность рекламных сообщений, в которой он различает три типа послания: буквальное иконическое послание, языковое послание и коннотированное иконическое послание. Среди тех, кто был приглашен выступить на семинарах, — Мишель Тарди с сообщением о восприятии образа, Робер Линар — о «Воображении» Сартра и Кристиан Мец — о семиологии кино. На материале своих семинаров Барту удастся написать важные работы: «Рекламное послание», статью, опубликованную в 1963 году в *Cahiers de publicité*, в которой он возвращается к различиям разных типов послания, присутствующих в рекламных изображениях; «Риторику образа», повторяющую предшествующую статью, уточняя ее, — она была опубликована в четвертом номере *Communications* в ноябре 1964 года одновременно с «Основами семиологии»; в «Кухне смысла» он представляет свой метод в упрощенном виде применительно к одежде, автомобилю, готовым блюдам, кино, музыке, рекламным изображениям (представлена вся программа курса целиком) для читателей *Nouvel Observateur*. Из своего учебного курса Барт также извлекает материал для выступлений за границей: «Семантика объекта» в фонде Чини в Венеции, в рамках коллоквиума «Искусство и культура в современной цивилизации», куда он едет в сентябре 1966 года, или же «Семиология и урбанизм» в Институте истории и архитектуры Неаполя в 1967 году. Это еще одна черта бартовской практики — широкое использование в самых разных форматах своих прошлых работ. Кроме того, большей частью своей известности во Фран-

41. «Основы семиологии», *Нулевая степень письма*, Академический проект, 2008, с. 319.

42. «Inventaire des systèmes de signification contemporains», *OC* II, p. 613.

ции и за ее пределами он обязан тому ореолу, который создает вокруг своих научных исследований.

«Основы семиологии», текст, опубликованный в *Communications* в 1964 году (а затем в 1965 году — в издательстве *Denoël* по просьбе Мориса Надó, только что поступившего туда работать), тоже возник на базе первых двух лет семинара. На этой важной обобщающей работе следует ненадолго остановиться, потому что в ней наглядно представлены метод и цель Барта. Четыре ее части соответствуют четырем парам или разделам структурной лингвистики, и, напомнив определения из лингвистики и их возможные варианты у разных авторов (Пирс, например, цитируется в разделе означающее/означаемое), Барт оценивает их социологическое значение на четырех типах примеров — описаниях моды, привлекаемой столь часто, потому что он располагает по ней обширным материалом, пище, мебели и архитектуре. В первой главе «Язык и речь» он повторяет уточнение, внесенное Ельмслевом в теорию Соссюра для осмысления различия между языком и речью (различие схемы, нормы и узуса), и применяет его к моде и пище. Например, он показывает, что язык, которым описывается пища, образован правилами исключения, оппозициями (соленое/сладкое), правилами ассоциации, узусами, когда речь о пище включает в себя все личные вариации, связанные с ее приготовлением. Но он также говорит о том, что наибольший интерес для изучения представляют комплексные системы, в которых нельзя априори зафиксировать факты речи и факты языка, такие как кино, телевидение и реклама. Вторая глава «Означающее и означаемое» проводит различие между семиологическим и лингвистическим знаком.

Подобно лингвистическому знаку, семиологический знак также состоит из означающего и означаемого (в рамках дорожного кода, например, зеленый цвет означает разрешение двигаться); но они различаются характером субстанции. Многие семиологические системы (предметы, жесты, изображения) имеют субстанцию выражения, сущность которой заключается не в том, чтобы означать. Очень часто такие системы состоят из предметов повседневного обихода, которые общество приспособливает для целей обозначения⁴³.

Пища служит для того, чтобы питать, одежда — чтобы защищать, дом — чтобы жить и т. д. Барт предлагает называть эти знаки «знаками-функциями». В третьей главе «Синтагма и система» он снова обращается к двум соссюровским осям, синтагматиче-

43. «Основы семиологии», с. 301.

ской (различная комбинация повторяющихся знаков) и парадигматической (внутренняя организация категорий ассоциативного поля, здесь соответствующая системе), реалии которых и становятся предметом изучения: оппозиция и нейтрализация. Наконец, в четвертой главе прорабатывается пара «Денотация и коннотация», в которой второй термин, собственно, и является предметом исследования семиологии. В конце своей работы Барт даже призывает к созданию «коннотативной лингвистики, так как в человеческом обществе на базе первичной системы, образуемой естественным языком, постоянно возникают системы вторичных смыслов, и этот процесс то явно, то нет непосредственно соприкасается с проблемами исторической антропологии»⁴⁴.

Хотя в «Основах семиологии» повторяются принципы курсов Барта, из них убраны пространные отступления с разбором примеров, паузы, перемежающийся ритм, задаваемый устным изложением и ситуацией беседы и диалога. Эта работа может читаться как основополагающий текст новой семиологической науки, и, вероятно, именно так его и задумывал Барт, желая вписать его в существующее научное сообщество (цитируя в том числе Лакана и Леви-Стросса). Он явно помещает эту науку в центр структурализма, которому пытается дать определение в ряде статей, опубликованных в тот же период. В статье «Структурализм как деятельность», опубликованной в *Les Lettres nouvelles* в 1963 году, он пытается постулировать объединяющее начало всего комплекса этих исследований и охарактеризовать «структурального человека» как производителя смыслов. Перекраивая и komponуя, он создает «симулякр объекта», выявляя в нем нечто, до сих пор остававшееся невидимым «или, если угодно, неинтеллектуальным в самом моделируемом предмете»⁴⁵. Барт, таким образом, указывает на общий горизонт деятельности таких мыслителей, как Леви-Стросс, Дюмезиль, Николай Трубецкой: во всех случаях речь идет о формализме, но о формализме творческом (как у Мондриана, Булеза или Бютора), позволяющем прочесть не замеченные ранее значения в объектах мира.

Занятия проходят в помещении Практической школы высших исследований на втором этаже со стороны лестницы Е, в старой Сорбонне. Жак-Ален Миллер вспоминает о «темном овальном столе», вокруг которого поначалу собиралось с два десятка человек, и о счастье узнавать, что «все что-то означает, не в том смысле, что все есть подмигивание Бытия, но в том, что все артикулируется, образует систему, от которой не усколь-

44. «Основы семиологии», с. 342.

45. «Структурализм как деятельность», *Нулевая степень письма*, с. 229.

зает ничто человеческое, потому что человеческое в его глазах было структурировано как язык Соссюра. Он воспринимал этот постулат всерьез и делал из него самые далеко идущие выводы. Это была мощная, разлагающая операция из тех, что могут пошатнуть бытие-в-мире для студента философии»⁴⁶. На юных студентов Высшей нормальной школы в эту эпоху открытие новых дисциплин, гуманитарных наук, которые преподавались иначе, чем в старой Сорбонне, производило глубокое впечатление, но прослушать эти курсы их подталкивали преподаватели самой Высшей нормальной школы. Если верить Жаку-Алену Миллеру, Жан Ипполит представлял философию как не самый лучший выбор, и в особенности Альтюссер указывал, что вокруг структурализма происходит нечто важное. Веря в развитие марксизма, которое стало бы его обновлением, а не повторением, он призывал своих студентов к междисциплинарности. Еще до того, как Альтюссер приютил в Высшей нормальной школе семинар Лакана, сделав из него филиал Практической школы высших исследований, учрежденный при поддержке Фернана Броделя, он предложил Фуко, с 1953 года посещавшему семинар Лакана в больнице Святой Анны, должность «каймана» психологии. Именно так несколько студентов Высшей нормальной школы, в будущем знаменитые интеллектуалы, попали к Барту через психоанализ (Жак-Ален Миллер) или лингвистику (Жан-Клод Мильнер). Последний учился на втором курсе Высшей нормальной школы, когда начал посещать первый семинар Барта со второго занятия. Он оставался его прилежным слушателем вплоть до третьего года. Мильнер вспоминает об удивлении, которое испытал, наблюдая за тем, как Барт размышляет вслух.

Мне довелось присутствовать при особом моменте, когда еще ничего не было решено. Слова «семиология» никто не знал. Оно несло в себе обещание, но в то же время и неуверенность. Впрочем, когда оно нашло свое полное выражение в «Основах семиологии» и в «Системе моды», оно окостенело. Но тогда, на этом семинаре ощущение было такое, как будто вступаешь в совершенно новый мир⁴⁷.

Оглядываясь назад, Жан-Клод Мильнер прочитывает эту историю в политической перспективе. Осознание грядущего исчезновения левых — травма, переворачивающая позицию критиче-

46. Jacques-Alain Miller, «Pseudo-Barthes», in *Prétexte: Roland Barthes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 22–20 juin 1977, dirigé par Antoine Compagnon, Christian Bourgois, 2003, p. 227–228.

47. Интервью с Жаном-Клодом Мильнером, 9 августа 2009 года.

ского интеллектуала. Барт понимает, что больше невозможно мыслить в категориях поверхности и глубины. Выбрать структуры — значит отдаться поверхностям и их пермутациям. Смысл больше не тайна, которую нужно истолковать, он конструируется в движении знаков.

В Практической школе высших исследований Барт чувствует себя свободным и счастливым. Он испытывает большое эмоциональное и интеллектуальное удовольствие на семинарах, где завязываются рабочие и дружеские связи, завоевывается уважение. Хотя очень быстро приток слушателей становится так велик, что ему приходится разделить семинар на два — «большой», многолюдный и торжественный, и «маленький», на котором он разрабатывает тему совместно с несколькими избранными студентами. Он любит это общество, как бы ускользающее от аппарата государства и уподобляющееся «обществу свободных умов (студентов и преподавателей без разбора), тому, что в XVIII веке называлось *академией* (знания и языка)»⁴⁸. Хотя он и догадывается, что рано или поздно эта школа, как и любая другая, будет присвоена институцией, загнана в угол между двумя властями — «властью государственной технократии и властью протестных или рекламных притязаний», пока он пользуется моментом открытости ее структуры, благоприятным для создания рабочих сообществ, умеющих слушать. Это на редкость трезвое наблюдение хорошо описывает то мимолетное чудо, которым был VI отдел Практической школы высших исследований для гуманитарных наук. Барт понимает, что у преподавания есть трансференциальный аспект, стимулирующий производство нового. Как он позднее объяснит Жану Тибодо, спросившему, почему «S/Z» посвящен студентам, слушателям и друзьям, «которые участвовали в семинаре»: «Освобождение не в том, чтобы дать студенту слово (это минимальная мера), но в том, чтобы попытаться изменить речевую цепочку — не физическую („взять“ слово), а топологическую (здесь я, разумеется, отсылаю к психоанализу)»⁴⁹. У него устанавливаются дружеские отношения с некоторыми из слушателей; они приходят к нему в гости или он встречается с ними в кафе в конце дня в соответствии с ритуалом, складывающимся именно в этот период: он уходит из дома под вечер и до самой ночи встречается с разными людьми. Преподавание не воспринимается как на-

48. «L'école», in «Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes», *Le Lexique de l'auteur*, p. 276–277.

49. «Réponses», *OC* III, p. 1036.

рушение распорядка дня или что-то, что отрывает от работы, оно прекрасно вписывается в его личную жизнь, закладывая фундамент для самой этой работы и принося интеллектуальные и дружеские радости.

Структура

Структурализм — это одновременно и ярлык, опирающийся на ряд издательских проектов и на литературную журналистику, и научная программа, у которой форм столько же, сколько представителей. Он, по-видимому, является последним объединяющим «измом» XX века, которому присягали на верность, о котором размышляли или отвергали (постмодернизм позднее чаще отвергали, чем принимали)⁵⁰. Его история писалась не раз, начиная с периода экспансии. Еще до публикации сборника «Что такое структурализм?» под редакцией Франсуа Валя в 1967 году появились «Ключ к структурализму» Жана-Мари Озья и «Понять структурализм» Жана-Батиста Фаже, а в 1968 году книга Жана Пиаже о структурализме вышла в серии «Что я знаю?». Позднее объемный труд Франсуа Досса дал слово самим участникам движения и попытался рассмотреть вместе различные варианты этого явления, тогда как в разных частях этого поля высказывались различные точки зрения: в лингвистике («Структуралистское путешествие» Жана-Клода Мильнера), социологии (*Ното Academicus* Пьера Бурдьё), истории литературы (исследование рецепции русских формалистов во Франции Фредерика Матонти), психоанализе («Сопротивления психоанализу(а)» Жака Деррида). В рамках этой истории бытует мнение, что Барт последовательно отдалялся от структурализма; в данном случае оно опирается на его собственные слова о повороте, начавшемся в конце 1960-х годов, когда он начал слегка дискредитировать свою работу в этой области и выносить на первый план практики, связанные с проблемами письма. Так, например, он говорит, что «Система моды» — не столько книга в строгом смысле слова, сколько бриколаж, он просто развлекался в ней построением системы. Также он замечает, что больше не чувствует «мотивации» говорить от имени лингвистики. «Как бы то ни было, — добавляет он, — в лингвистике я всегда был только любителем»⁵¹. Даже если помнить о том, что термин «любитель» имеет у него положительные

50. См.: Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, CNRS Éditions, 2014.

51. «Vingt mots-clés pour Roland Barthes», *OC IV*, p. 857.

коннотации, трудно не слышать здесь пренебрежительные нотки. Анна Боскетти говорит об «обновлении» и об отказе от наукообразия, повторяя слова Франсуа Досса о «развилке» и «разрыве», показывающих, что структуралистская программа переживает спад⁵².

Как же обстояли дела на самом деле? Можно ли снабдить тексты Барта неизменными ярлыками и так ли уж четко один период отделяется от другого? Понимая, что интеллектуальная жизнь крайне подвижна, воспользовался ли Барт ее оживлением, характерным для начала движения, чтобы испытать свои творческие силы, или же он по-настоящему верил в плодотворность семиологической программы? И только ли желание отдаться удовольствию от текста и письму заставило его отвернуться от нее, или на то были какие-то причины, обусловленные обстоятельствами? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо сначала понять, *каким именно* структуралистом был Барт. Структурализм, конечно, не исчерпывается семиологией, но, как и другие ответвления и программы, носившие это название, она основывалась на сосюрровской лингвистике, распространением которой в те времена занимался Роман Якобсон. Семиология предполагала возможность создания системы объектов и отношений, так как ее главной предпосылкой было то, что любые гуманитарные дисциплины могут быть не менее научными, чем науки, которые сегодня называются точными, а в те времена считались единственно научными: физика, математика, биология. Барт хочет включить в свою дисциплину как можно больше объектов, прежде всего данных в чувственном восприятии. Но он очень быстро понимает, что, если описание верно и метод может быть прикладным и передаваться, он оказывается не слишком продуктивным в интеллектуальном отношении. Метод не дает возможности глобального понимания вне системы описываемых объектов. Очень скоро этот метод начинает казаться Барту ограниченной наукой, на что указывает его отстраненное и немного ироничное отношение к «Системе моды». Его траектория развития идет от социологии к литературе по причинам, отчасти связанным с обстоятельствами, с заказами, которые он получает — Барт большую часть времени пишет на заказ, — но также поскольку он надеется, что благодаря Женетту, Тодорову, опоре на русских формалистов, которые как раз в этот момент входят в обиход во Франции и с которыми его знакомят Юлия Кристева и Цветан Тодоров, у литературно-

52. François Dosse, *Histoire du structuralisme*, t. 11: *Le Chant du cygne, 1967 à nos jours*, La Découverte Poche, 2012 [1992], p. 251.

го структурализма большее будущее, чем у социологической семиологии. Однако нужно немного вернуться назад и вспомнить непростые отношения Барта с Клодом Леви-Строссом, поскольку с биографической точки зрения они имеют решающее значение для понимания, по какой траектории двигался Барт вместе с структурализмом и внутри него. Эти отношения — едва ли не первое разочарование на его пути в эти годы.

В 1960 году Барт просит Леви-Стросса о встрече в надежде, что тот согласится стать научным руководителем его диссертации о моде. Некоторое время назад Барт оставил лексикологию Маторе и по совету Греймаса решил продолжить его работу с темой моды, которой тот посвятил диссертацию. Мы видели, что встреча с Мартине не имела продолжения, и Барт обратился к антропологии, решив, что его идеи о мифе могут заинтересовать Леви-Стросса. Он пишет ему в начале 1960 года, и Леви-Стросс, ответивший, что будет счастлив с ним побеседовать, назначает ему встречу у себя 16 января в 18 часов⁵³. Это одновременно и разочаровывающая встреча — Леви-Стросс откажется стать его научным руководителем, — и решающая, по меньшей мере по двум причинам: на ней Леви-Стросс посоветовал Барту прочесть «Морфологию волшебной сказки» Владимира Проппа⁵⁴ и она направляет в совершенно новое русло его исследования моды. Почему Леви-Стросс отказался руководить диссертацией, доподлинно не известно. В любом случае Франсуа Досс ошибается, когда пишет, что «отказ был вызван тем, что проект охватывал слишком узкую область, потому что с точки зрения Леви-Стросса работа Барта касалась не моды в целом, а лишь ее описаний. Барт же считал, что в этой сфере за пределами описаний нет ничего значимого»⁵⁵. На самом деле произошло обратное: Барт пришел к нему с идеей работы об одежде, и это Леви-Стросс подсказал ему ограничиться дискурсом о моде, что изменило направление исследований Барта и стало важным этапом в формировании его структуралистского метода. Барт много раз возвращался к этому повороту: «Поначалу я подумал разработать серьезную социосемиологию Одежды, всей Одежды (я даже начал кое-какие опросы); затем после замечания Леви-Стросса, сделанного в частном порядке, я решил сделать корпус более однородным и заниматься только описания-

53. Карточка Леви-Стросса, 13 января 1960 года. VNF, NAF 28630.

54. «Я читал Проппа по-английски, уже не знаю, когда именно, по совету Леви-Стросса» («Réponses», OC III, p. 1033).

55. François Dosse, *Histoire du structuralisme*, t. I: *Le Champ du signe, 1945–1966*, Le Découverte Poche, 2012 [1991], p. 256.

ми одежды (в журналах мод)»⁵⁶. Как мы видим, Барт сразу же ухватился за замечание Леви-Стросса, начав систематически просматривать журналы *Elle* и *Jardin des modes*, и скорее всего отказ Леви-Стросса имел иные причины. У Леви-Стросса были научные разногласия с Бартом касательно двух главных понятий — мифа и структуры. Хотя в их первую встречу напрямую ничего высказано не было, нетрудно предположить, что расширенное понимание мифа у Барта, его социологическое и идеологическое измерение (идеология была для Леви-Стросса только частью общественного факта), популярность «Мифологий» невольно вызвали недоверие у того, кто как раз в этот момент готовил свой большой компендиум «Мифологик», первый том которого выйдет в издательстве *Plon* в 1964 году. Даже если они сходятся в осуждении медиатизированных рассказов ученых (лекции «Познание мира» для Леви-Стросса, репортажи *Paris-Match* для Барта), маскирующих работу истории, даже если определение мифа как метаязыка, данное в «Мифе сегодня», перекликается с определением, предложенным в «Структурной антропологии», все же в анализе Барта слишком много места отводится социологическим и стилистическим фактам, значение которых Леви-Стросс в данный момент преуменьшает. Вполне вероятно, что к научной дистанции добавляется и символическое соперничество. Со времен успеха «Печальных тропиков» в 1955 году Леви-Стросс вынашивает планы написать литературное произведение, а не только научные труды. То, что Ролану Барту удастся занимать оба этих поля, литературное и научное, кажется ему своего рода угрозой или высокомерием, что подтверждает дальнейшая история их взаимоотношений.

Второе разногласие касается понятия структуры: хотя они оба ссылаются на лингвистический узус, они приписывают ему совершенно разные функции. Если Леви-Стросс «всегда отдает предпочтение в наблюдаемых данных их принадлежности системе, актуальному состоянию этой системы (а не ее генеалогии) и ее внутренней связности»⁵⁷, неизменно утверждая приоритет индуктивного метода, то Барта больше интересуют вариации (значение которых в «Системе моды» подчеркивается через понятие шифтера, взятое у Якобсона) и отличие, которое они могут принести с собой: позднее во фрагменте «Ролана Барта о Ролане Барте» под названием «Шифтер как утопия» он будет восхвалять это как «зыбкость отличия». Можно с уве-

56. «Réponses», OC III, p. 1035.

57. Marcel Hénaff, *Claude Lévi-Strauss*, Belfond, 1991, p. 22.

ренностью сказать, что их научные проекты, горизонтом которых является структура, различаются. Леви-Стросс работает исходя из множества вариантов одного и того же мифа, с целью ослабить различия, он ищет универсалии, тогда как Барта интересуют знаки и коды, присутствующие в дискурсе. Первый верит в могущество науки, а второй всегда сохраняет в своей работе игровой аспект и внимание к языку, производящему неопределенность и отличие, перевороты и противоречия. Венсан Дебэн хорошо резюмировал это различие в понимании термина «структура»: у Барта она является способом организации означивания, тогда как для Леви-Стросса это совокупность правил, позволяющая переходить от одной данности к другой.

Различие в замысле: разоблачение у Барта, восстановление условий для символического мышления у Леви-Стросса. Различие в методе: демонтаж нагромождения значений у Барта, изучение правил трансформации у Леви-Стросса. Наконец, различие в объекте: изучение конкретного высказывания у первого — «Сарразин», «Голдфингер» или каталог мод; изучение различных вариантов одной и той же истории, оторванных от их языковых оснований, у второго⁵⁸.

Кроме того, этот научный проект имеет для Леви-Стросса академические последствия. В течение всей своей карьеры он не стесняется преуменьшать значение чужих влияний (в частности, Мосса и Дюркгейма) и без колебаний ликвидирует своих соперников-современников. У него еще будут конфликты, порой еще более серьезные, с Фуко, с Деррида, в результате которых он полностью зачистит структуралистское поле⁵⁹.

С самого начала Леви-Стросс устанавливает с Бартом неравноправные отношения. Он записывает его в модные структуралисты, а не в серьезные ученые. Как он позднее признается Дидье Эрибону: «Я никогда не чувствовал, что он мне близок, и его последующее развитие подтвердило это чувство. Поздний Барт во всем противоречил раннему, который, по моему убеждению, шел против своей природы»⁶⁰. Он не дает воли своим чувствам, потому что Барт полезен для его признания: он посвятил Леви-Строссу две статьи в престижных журналах. Первая, самая важная, «Социология и социо-логика» вышла в 1962 году в со-

58. Vincent Debaene, *L'Adieu ou voyage, L'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard, 2010, p. 462.

59. Об этих конфликтах см.: Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, *op. cit.*, p. 258–264.

60. Claude Lévi-Strauss et Didier Éribon, *De près et de loin*, Odile Jacob Poche, 2001 [1988], p. 107.

вершено новом журнале *Information sur les sciences sociales* и будет перепечатана в сборнике, посвященном Леви-Строссу и вышедшем в серии «Идеи» издательства *Gallimard* в 1979 году. Барт рассказывает о «Неприрученной мысли» и «Тотемизме сегодня», задаваясь вопросом о возможном приложении структурного анализа к объектам современного общества. Вторая статья — «Гуманитарные науки и творчество Леви-Стросса» — просто вступительное слово к блоку о Леви-Строссе, опубликованному в *Annales* в конце 1964 года, и в ней утверждается, что его главные работы направлены на то, чтобы изменить конфигурацию всего комплекса гуманитарных наук. Однако первая статья показывает, что, хотя Барт глубоко восхищается Леви-Строссом, даже может в тот момент (это продлится недолго) поставить его на место отца, он не пресмыкается перед ним. Поразительно, как «Социология и социо-логика» приводит все к противопоставлению двух их объектов и двух их методов (Барт, впрочем, чаще ссылается в ней на моду, чем на примеры из антропологии). Проводя различие между этнографическим и социологическим обществами, он имплицитно обосновывает существование нескольких структурализмов. Более того, он ставит под сомнение универсальность бинарной логики, утверждая, что Леви-Стросс и сам признавал важность нейтрального, в частности в связи с маной как нулевой символической ценностью.

Можно спросить себя (но это всего лишь идея, даже не гипотеза), в сравнении с этнологическими обществами, чья логика, по-видимому, бинарна (даже когда в них практикуется нулевая степень знака), не тяготеют ли социологические общества к развитию более сложных логик (или же попросту менее утвердительных), либо когда все чаще прибегают к терминам, производным от материнской оппозиции, либо когда им хватает силы воображения представить себе *серии* терминов, то есть, по сути дела, интенсивные парадигмы, в которые язык вводит совершенно относительный разрыв⁶¹.

Это серьезное возражение против проекта, стремящегося к тотализации, и утверждение важности структурной семиологии для понимания современных обществ. Статья Барта, таким образом, не стремится угодить мэтру, и едва ли тот оценил ее по достоинству. Сила Барта, ощутимая со времен «Мифа сегодня», в том, что он снял оппозицию между антропологией и историей

61. «Sociologie et socio-logique. à propos de deux ouvrages récents de Claude Lévi-Strauss», *Information sur les sciences sociales*, décembre 1962 (OC II, p. 41).

и попытался их соединить. У всего есть свое историческое измерение, даже у тела: «Уникальная вещь: человеческое тело, принадлежащее антропологическому времени, разве оно неизменно? Ни в коей мере: морфология подчиняется Истории, так же как географии»⁶². Отсылка к истории, по крайней мере в той же степени, что и наука о знаках, — возможная тактика борьбы против косности любой доксы, в том числе доксы мифа.

Леви-Стросс не имеет ничего против этнографии современности, хотя и находит ее банальной в сравнении со своим обобщающим проектом. В свою очередь, когда ему представляется случай прокомментировать работы литературного структурализма, к которым он очень быстро причисляет и тексты Барта, он говорит, что не питает особого интереса к этим работам, в лучшем случае выявляющим мистификации или бред, даже если это «последовательный бред», раскрывающий «мифологию нашего времени»⁶³. В 1966 году он напишет Барту очень суровое личное письмо в связи с выходом «Критики и истины», экземпляр которой тот ему послал. Его интересно процитировать, поскольку оно показывает, в какой мере Леви-Стросс дистанцировался от Барта:

Откровенно говоря, я совершенно не уверен, что полностью с вами согласен. Во-первых, потому, что, защищая «новую критику» в целом, вы покрываете многие вещи, которые, на мой взгляд, этого совершенно не заслуживают. Во-вторых, по причине эклектизма, который выражается в чрезмерной снисходительности к субъективности, аффектации и, не побоюсь этого слова, некоторому мистицизму в отношении к литературе. С моей точки зрения, произведение не является открытым (эта концепция открывает его для философии самого худшего толка — философии метафизического желания, отрицания предмета только ради того, чтобы гипостазировать метафору, и т. д.); произведение — закрыто, и именно эта его закрытость дает возможность его объективного изучения. Иначе говоря, я не отделяю произведение от его интеллигибельности: структурный анализ в том и состоит, чтобы заново обратить интеллигибельность на само произведение. И, чтобы не впадать в герменевтику в духе Рикёра, следует, как мне кажется, более радикально, чем вы это делаете, отличать символические формы, целиком и объективно детерминируемые (только они меня и интересуют), от незначимых содержаний, которые могут им приписывать люди и исторические эпохи⁶⁴.

62. Préface au catalogue de l'exposition «L'affiche anglaise: les années 1890» au musée des Arts décoratifs, 1972 (*OC IV*, p. 186).

63. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, *op. cit.*, p. 324.

64. Письмо Клода Леви-Стросса, 18 марта 1966 года. BNF, NAF 28630, «Critique et vérité».

Субъективность, аффектация, мистицизм — это прямолинейная критика, она показывает, что даже работа Леви-Стросса с вариациями учитывает не исторические переменные, а формальные. Такова цена, которую приходится платить за научную объективность. Есть вероятность, что статья Барта «От науки к литературе», опубликованная в следующем году, была своего рода ответом на это личное письмо или на эту критику. Возвращаясь к различию между писателем и пишущим, популяризованному в «Критических эссе», он различает язык как инструмент, подчиненный научной материи, и язык как самое существо литературы: «Наука, разумеется, нуждается в языке, но, в отличие от литературы, она не живет *внутри* него. Наука преподается, то есть высказывается и излагается, литература же не столько сообщается, сколько совершается (преподают только ее историю)». Далее он призывает к смещению структурализма в сторону литературного письма, что нисколько не противоречит предшествующим соображениям о метаязыке, которые уже предполагали выход за рамки, потому что однажды потребуются создать мифологию мифолога или семиологию семиолога. «Итак, структуралисту придется превратиться в „писателя“ — но вовсе не затем, чтобы чтить или отправлять обряды „изящного стиля“, а дабы заново обратиться к насущным проблемам всякой речевой деятельности, поскольку ее больше не окутывает благодное облако иллюзий *реалистического* свойства, представляющих язык в виде простого посредника мысли»⁶⁵. Тем самым Барт следует логичным маршрутом признания, что научная объективность в гуманитарных науках имеет свои пределы и что необходима большая вовлеченность в язык и письмо. Речь не столько об отречении от структурализма, сколько о сокращении дистанции между субъектом и объектом.

Нечто подобное в то же время констатирует Жак Деррида, и Леви-Стросс вступает в полемику с Мишелем Фуко о самом определении структурализма. То, что они вот так коснулись пределов объективной науки и дискурса формальной рациональности, делает их провозвестниками в большей степени, чем Леви-Стросса, замкнувшегося в неоспоримой солидности своего метода, сколь бы ни были велики его конкретные результаты. Любопытно, что эта статья Барта вышла в том же году, что и «Система моды», его самая структуралистская книга. Но, как и «Нулевая степень письма» в свое время, «Система моды» относится к «запоздалым книгам», которые он завершил за-

65. «От науки к литературе», *Избранные работы*, с. 379.

долго до их публикации. Он работал над ней каждое лето в течение 1959–1963 годов и поставил финальную точку 25 августа 1963 года в Юрте: «Конец „Моды“ (кроме библиографии, которую надо сделать в Париже)»⁶⁶. Франсуа Валь, находивший ее несколько переусложненной, не спешил с публикацией, сначала потому, что она могла озадачить постоянных читателей Барта, а затем потому, что она совпала в издательском плане с публикацией «Критики и истины», незапланированной книги, написанной в пылу полемики с Пикаром. Уже в предисловии Барт признает, что она возникла из приключений, «уже оставшихся в прошлом» с точки зрения как его личного пути, так и развития семиологии. Фактически она опирается на строгую сосюрговскую лингвистику, которая с тех пор была дополнена идеями Хомского, Якобсона и Бенвениста. В интервью, которые он дает в газетах и журналах по случаю выхода книги, Барт признает, что обязан Леви-Строссу выбором именно описаний моды. Но для него это еще и повод подчеркнуть, что он работает с письмом (даже если это шаблонное письмо, подчиненное кодам) и что вне языка нет никакого означивания. Он также уточняет в этот момент, что его главный объект — литература и что по этой причине, даже если ему может быть интересно испытать научные методы, наука как таковая не является его целью и он не может завершить свои труды «типично научной концовкой, потому что наука о литературе ни в коем случае и никоим образом не может оставлять за собой последнее слово в отношении литературы»⁶⁷. Он утверждает, что «приближается момент расставания» со структурализмом. Первоначально единые в том, что человек больше не находится в центре структур, исследования начинают расходиться в отношении к письму как таковому. Если и есть поворот, то он, согласно Барту, затрагивает всех представителей структуралистского метода, а не только его собственное творчество.

Отношения Барта и Леви-Стросса так и останутся прохладными. Они благодарят друг друга за присланные книги, но только Барт продолжает выражать восхищение и делать Леви-Стросса важной референтной фигурой. В момент выхода «S/Z» Леви-Стросс посылает ему структурный анализ отношений родства в «Сарразине», как бы продолжающий текст Барта и отдающий дань этой книге, которую он в начале своей работы называет «блестящей». Текст переиздан в сборнике «Галли-

66. «Система моды», с. 31.

67. «О „Системе моды“ и структурном анализе повествования», интервью с Раймоном Беллуром, *Les Lettres françaises*, 2 марта 1967 года (OC 11, p. 1303).

мар: идеи», посвященном Леви-Строссу, с разрешения их обоих⁶⁸. Однако десять лет спустя в разговоре с Дидье Эрибоном Леви-Стросс уточняет, что речь идет о «тексте, написанном в шутку. „S/Z“ мне не понравился. Барт со своими комментариями слишком походил на профессора Либеллюля из „На манер Расина“ Мюллера и Ребу. Тогда я послал ему эти несколько страниц „моих добавлений“, отчасти с иронией, отчасти чтобы выйти из неудобного положения, взамен комплиментов, на которые я чувствовал себя неспособным. Он воспринял их очень серьезно. Меня попросили разрешения перепечатать этот текст. Почему нет? Я согласился»⁶⁹. Это довольно жестоко.

Чтобы закончить на менее негативной ноте рассказ об этих отношениях, очень похожих на неслучившуюся встречу, скажем, что через неделю после письма о «Сарразине», 5 апреля 1970 года, Леви-Стросс пишет Барту новое письмо, в котором, возвращаясь к «S/Z», чтобы кое-что добавить к предыдущей интерпретации, уделяет особое внимание «Империи знаков», которую только что прочел. Он признается, что очень тронут, потому что «превратившись в возрасте шести лет в фанатичного поклонника японского искусства, когда мне подарили эстамп Хиросигэ, я все свое детство и отрочество разыгрывал из себя коллекционера, так что на какое-то время даже стал почти экспертом; и, возможно, чтобы сохранить Японию как миф, я так никогда и не решился туда поехать. Поэтому мне было очень приятно посетить ее под вашим руководством, когда вы с первых же страниц заявляете о своем намерении относиться к Японии как к мифу»⁷⁰. Упоминание детского воспоминания, столь редкое у Леви-Стросса, показывает, что он способен отдаться во власть фантазма и желания, когда речь заходит об искусстве, и даже может понимать слово «миф» в ином смысле, нежели тот, который сам ему регулярно придает. В 1975 году, когда Барт обходит всех в связи с возможным избранием в Коллеж де Франс, Леви-Стросс, несмотря на сомнения в отношении метода Барта, которые постарается развеять Фуко, заверяет его, что отдаст за него свой голос.

Асимметричные отношения между Бартом и Леви-Строссом — пример того, как структурализм разрывается между желающими сделать из него полноправную науку и теми, для кого он стано-

68. Письмо Клода Леви-Стросса, 31 марта 1970 года, опубликованное в: *Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, coll. «Idées», 1979, p. 495–297.

69. Claude Lévi-Strauss et Didier Éribon, *De près et de loin, op. cit.*, p. 106.

70. Письмо Клода Леви-Стросса, 5 апреля 1970 года. Фонд Ролана Барта, VNF, NAF, «Империя знаков».

вится территорией методологических экспериментов. Они также показывают, что никогда, даже в ходе самых формальных своих проектов, Барт не постулирует прозрачное и чисто объективное использование языка. Язык не может быть простым инструментом мысли, потому что сам должен постоянно подвергаться осмыслению. Таким образом, роль литературы в том, чтобы оспаривать власть кодов и языков, включая язык и коды самой науки.

Дом

В 1960 году, когда стало понятно, что вилла в Андае — приятный дом, но расположен слишком близко к оживленным туристическим местам, чтобы служить уютным местом для отдыха летом, семья осматривает окрестности Байонны в поисках альтернативы. Не то чтобы Барт не мог работать в старом доме — он написал там «Миф сегодня» и почти всю «Систему моды», — но вилла Эштоа находится между пляжем и дорогой на Сен-Жан-ле-Люс, и летом там очень шумно. Кроме того, по-видимому, его матери там немного не по себе, на что указывает последняя запись в «Дневнике траура»: «Андай. Не слишком счастлива. Это было *наследство*»⁷¹. Пляж, на который Барт любил ходить время от времени, в Биаррице или в Оскоре, чтобы слушать море и наблюдать за людьми, не может служить ежедневным развлечением. В лучшем случае он может быть местом для созерцания рано утром, когда там никого нет, или местом наблюдения, когда заполняется людьми. Кроме того, это место трансформации, указывающее на различие между сейчас и прежде. Так, страница дневника возвращается к теме проходящего времени с экзистенциальными и философскими отголосками:

Вчера на пляже Оскор погода была прекрасная и потому много народа (к тому же еще и воскресенье). Чувствовал себя не в своей тарелке: место, которое я подростком знал пустынным, безлюдным, аристократичным — его называли «диким морем», теперь вмещает маленькие отели, пончики, шарики, пирожки, пляж, забитый народом, машины и т. д.; Франция в одной картинке: ни аристократическая, ни даже буржуазная или «народная», просто *многолюдная*. Больше всего меня поражает, что у французов теперь чистые ноги, тогда как в моем прошлом у людей были грязные ноги, даже если мытые, все равно с вкраплениями грязи, несчастий⁷².

71. *Journal de deuil*, p. 270.

72. Дневник 1973 года (неизданный).

Морскому побережью, поучительному, но агрессивному и отвлекающему, Барт предпочитает деревню за то, что она — противоположный полюс по отношению к городу. Их выбор останавливается на Юрте, деревне с примерно 2000 жителей, расположенной на берегу Адур на границе между Страной Басков и Ландом, на доме Карбуэ, который они смогли купить в марте 1961 года. Вилла Эштоа будет окончательно продана в сентябре 1963 года. Уже начиная с 1960 года Барт проводит в доме в Юрте значительную часть лета (хотя пока они его только еще снимают), привлеченный тишиной и покоем этого места, в точности напоминаящего его детство. Дом, белый массивный куб, расположенный на краю деревенской дороги, там где она изгибается, имеет по четыре окна с каждой стороны, одна из которых смотрит на сад — скромных размеров, но по большей части скрытый от взглядов прохожих. Дорога, которая проходит вдоль дома и ведет к нему, сравнивается с мирными очертаниями берега, который «омывает своими протоками целый квартал на краю деревни»⁷³. Слышно, как проезжает трактор или мотоллер, но этот шум только оттеняет безмятежный и деревенский характер места. «Дом прелестный, — пишет он Филиппу Реберолю в июле 1961, — и нам с мамой здесь очень нравится»⁷⁴. Начиная с этого времени он приезжает сюда каждое лето на два-три месяца, с перерывами на короткие наезды в Париж и несколько поездок за границу. Он уезжает туда с конца июня на машине вместе с матерью: это регулярная миграция, напоминающая былые ритмы жизни аристократии, которая зиму проводила в Париже, а летом возвращалась к себе в поместье. Как правило, он также проводит там Рождество и традиционные пасхальные или весенние каникулы. Ему нравится водить машину, и одиннадцать-двенадцать часов езды, разделяющие два дома, его не пугают. От своей бабушки Ноэми Барт получил в наследство старый красивый *Panhard*, на котором ему нравилось кататься по Парижу, но, как быстро выясняется, не подходящий для этих долгих поездок (эта машина навсегда останется для него «мифологической»). В начале 1960-х годов он приобретает *Volkswagen Coccinelle*, а его брат Мишель, который тоже время от времени возит мать на Юго-Запад, ездит на *Porsche*.

Как и в Париже, деревенская жизнь Барта имеет четкий ритм, хотя она и гораздо более уединенная. За пределами дома поездки за покупками в Байонну, куда можно попасть четырьмя разными дорогами, о которых он вспоминает в «Свете Юго-За-

73. «Свет Юго-Запада», *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 231.

74. Письмо Филиппу Реберолю, июль 1961 года. Фонд Филиппа Ребероля, I.M.E.S.

пада». Одна районная дорога № 261, которую выбирают, чтобы побыстрее доехать, встретить кого-то с вокзала или проводить на вокзал, забрать тетюшку на день. Две деревенские дороги, идущие среди полей. И наконец, любимая дорога, проходящая по правому берегу Адур, которая всегда вызывает чувство покоя своими фермами и красивыми домами, смесью аристократизма и непринужденности:

Она еще остается *настоящей* дорогой, не функциональным путем сообщения, а чем-то таким, что доставляет комплексное переживание, соединяющее в себе непрерывное созерцание Адур (очень красивой, незаслуженно мало известной реки) с воспоминанием о дедовской привычке ходить пешком, не спеша и ритмично вступая в новые и новые места, которые от этого принимают другие пропорции⁷⁵.

Это также моменты, когда к нему приезжают друзья, вначале Виолетта Морен, Франсуа Валь и Северо Сардуй, Жан Жиродон — старый товарищ по Лейзину, Франсуа Броншвейг, Марта Робер и Мишель де М'Юзан. Это гостеприимный дом: все друзья, приезжавшие туда, вспоминают доброжелательный и заботливый прием Анриетты — хозяйки дома, удовольствие от разговоров, энтузиазм, с которым Барт показывал им окрестности. Но прежде всего это жизнь семьей, вдвоем, втроем или вчетвером, поскольку Мишель Сальзедо подолгу живет там вместе с Рашель, ненадолго выбираясь в Испанию или на более долгий срок в Израиль, где живет ее семья. Всем занимается мать, у Барта нет почти никаких материальных забот, и из Юрта он уезжает, только чтобы развлечься в городе, сходить в кино или на концерт в Байонну или Биарриц, купить сигареты или письменные принадлежности. Он устроил свой кабинет, который и здесь называет своей комнатой, так же, как в Париже, так же поставил стол и фортепиано, с точностью воспроизвел материальную организацию. Эта материальная организация так хорошо отлажена, что ему удастся повсюду возить ее с собой, куда бы он ни отправился.

Едва приехав в новый дом, я восстанавливаю мою «структуру» (над словом бы меньше насмеялись, если бы знали, сколько желания оно несет в себе); природа объектов (терминов) не так уж и важна; функционирует только форма пространства, отношения между инструментами и декором. Отсюда интенсивный бриколаж; это извращенная сила: как фетишист делает из косы или из ноги инструмент своего удовольствия, я бодро заменяю

75. «Свет Юго-Запада», с. 234–235.

стол двумя стульями, лишь бы созданная таким образом поверхность была горизонтальной; пюпитр — картонной коробкой, лишь бы к ней можно было прикрепить ненужные бумажки: триумф гомологии над аналогией⁷⁶.

Эта первая редакция «Ролана Барта о Ролане Барте», написанная в доме Даниэля Кордые в Жюан-ле-Пене в августе 1974 года, показывает, какое незамутненное счастье доставляет Барту его обсессивный темперамент, проглядывающий в пространственных (рабочие пространства) и временных (размеренные ритмы) структурах. Возвращаясь к этой идее в своем автопортрете в 1975 году, он ограничивает гомологию двумя местами (город/деревня), противопоставленными, но подобными: ничего специально не перевозится, но комнаты идентичны. «Почему? Потому что все орудия (бумага, перья, пюпитры, часы, пепельница) одинаково расположены — идентичность двух мест образуется структурой пространства. Этот факт приватного быта вполне способен объяснить, что такое структура: система преобладает над бытием вещей как таковых»⁷⁷.

Барт дважды подчеркивает связь между правилами жизни и интеллектуальным методом: прежде чем стать орудием анализа, структуры соотносятся с образом жизни. Они привлекают тем, что успокаивают, ставят заслон перед страхом смерти и страхом быть покинутым и потому несут свободу.

Временная организация тоже четко структурирована. Из Парижа в Юрт перевозится не столько строгий распорядок дня, сколько регулярность, что хорошо видно по ежедневникам, в которых каждый отрезок времени помечен инициалами или сокращением. Дни в городе подразделяются на утро (m), обед (dej), послеобеденное время (am), ужин (d) и вечер (s), тогда как в Юрте остается всего три отрезка: утро (m), послеобеденное время (am), вечер (s). Обеды и ужины в Париже Барт часто проводит вне дома, это поводы для профессиональных (особенно обеды) и дружеских встреч; когда он остается дома, что бывает редко, dej и d помечены просто как «дом». Но чаще всего записываются имена людей, с которыми он встречался, или мест, которые посетил. Поскольку в Юрте ужинают и обедают в семейном кругу, нет необходимости упоминать сотрапезников каждый день. Утро и в Париже, и в деревне посвящается работе и разбору корреспонденции. Послеобеденное время в Париже занято препода-

76. «Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes», p. 260–261.

77. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 55. Ср. слова Барта о его рабочем столе: «Это место всюду одинаково и тщательно приспособлено для наслаждения рисованием, письмом, раскладыванием бумаг» (с. 232 настоящего издания).

ванием, визитами, подготовкой семинаров, тогда как в Юрте оно посвящено работе, выполнению задач, начатых утром, или просто чтению. К этим занятиям в обоих местах добавляется послеобеденная сиеста, занятия рисунком, живописью перед возобновлением работы, игра на фортепиано перед ужином. Основная работа — написание книг, составление сборников — происходит в Юрте в тишине и покое, которые дает благотворная домашняя прохлада во время сильной жары и занимает долгие часы, когда Барта ничто не отвлекает, у него нет визитов и встреч вне дома, нет никаких обязательств, кроме как перед самим собой.

В этом доме Барт собирает и собирается. Собирает идеи, документы, накопившиеся тексты, карточки, чтобы делать из них книгу или мечтать о ней. Собирается, сосредоточивается, ограничивая себя в удовлетворении желаний (особенно сексуальных), чтобы как можно меньше соприкоснуться с внешним миром, и почти целиком освобождая место для фантазма, который движет всем, что он делает. Поэтому он может написать во фрагменте, от которого в «Ролане Барте о Ролане Барте» осталось только начало: «Как чудно по утрам в Ю.: солнце, дом, розы, тишина, музыка, запахи, кофе, работа, асексуальный покой, отдых от агрессии»⁷⁸. Он ценит обыденную монотонность дней, скрупулезно описанных в отрывке «Распорядок дня»:

Во время каникул я встаю в семь утра, спускаюсь, открываю двери, завариваю чай, крошу хлеб ожидающим его в саду птицам, умываюсь, стираю пыль с письменного стола, выбрасываю пепел из пепельниц, срезаю в саду розу, в половине восьмого слушаю по радио новости. В восемь часов утра спускается и моя мать; я завтракаю вместе с нею, съедая два крутых яйца и ломтик поджаренного хлеба с черным кофе без сахара⁷⁹.

И так до самого вечера — мелкие, регулярные занятия, приносящие настоящее счастье. Во многих личных документах он возвращается к чувству полноты, даруемому уединенной сельской жизнью с матерью в регионе, с которым у Барта сложились глубокие, чувственные, неслучайные отношения. Это счастливое, продуктивное возвращение в детство. Оно наполняет чувственными ощущениями, звуками голосов, гулом насекомых, ароматами цветов, запахами дома. Поэтому он предпочитает деревенское захолустье побережью: в нем больше складок, в которых можно спрятать и сохранить это хрупкое чувственное существование, дающее такой важный стимул для письма. Барт кон-

78. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 34.

79. Там же, с. 93–94.

струирует эту местность, сознательно выбранную в качестве пейзажа памяти. Он внимательно следит за ее изгибами и рельефами, проецирует на них свои воспоминания и желания: «*Мне нравится... вид на излучину Адурра из окна доктора Л.*»⁸⁰. Он видит в этой местности нечто вроде тела. В ней нет ничего негативного: ни в ее рельефе, ни в климате. В «Свете Юго-Запада» Барт пишет: «Неужели на Юго-Западе не бывает и неприятной погоды? Да, конечно, только для меня это не частые вообще-то дожди и грозы и даже не пасмурные дни; перепады освещения как-то не вызывают здесь ни малейшего уныния, они воздействуют не на „душу“, а только на тело, порой пропитывая его сыростью. Опьяняя хлорофиллом или же расслабляя и изнуряя ветром из Испании»⁸¹. В дневниковом наброске он пишет: «Утром рассвет не торопится и, даже когда рассветает, темно, идет дождь (но всегда, когда открываю окно, метонимическая сила запаха деревни: все прошлое, вся литература и т. д.). Ранний подъем, если он мне удастся, доставляет столько же радости, сколько тихий вечер в Париже (но это немного похоже на Марию-Антуанетту, изображающую молочницу). Оттого я счастлив здесь и в общем получаю столько же удовольствия, сколько в Париже». С надлежащей дистанцированностью (ироничное и не очень лестное замечание в скобках) Барт выражает природу этой полноты: она замещает удовлетворение, приносимое отношениями с другими телами. Наполняет чувства.

Деревенское общество не мешает, потому что тоже возвращает в детство. Они быстро со всеми перезнакомились в Юрте, но чаще это поверхностные отношения, теплые и полные условностей. Почти как в Бедусе, Барт ходит музицировать к соседям, его мать иногда принимает гостей. Тетя Алис регулярно приезжает на несколько дней. Есть также доктор Мишель Лепуавр («доктор Л.»), местный терапевт, к которому Барту особенно нравится ходить: он любит его радостный дом, наполненный криками и смехом трех его дочерей. Хороший скрипач, Лепуавр играет с Бартом дуэтом сонаты Моцарта, сонатины Шуберта... Врач вспоминает своего соседа, летом в синем, чтобы было прохладнее, зимой в красном кашне, связанном подругой: «Думаю, что ему здесь было хорошо, здесь царила совсем иная атмосфера, чем в парижских литературных кругах. Здесь он вдыхал аромат провинциальной буржуазии, которую в глубине души любил: отец семейства, мать, три дочери, все, чего

80. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 192–193.

81. «Свет Юго-Запада», с. 232–233.

у него не было...»⁸² Барту нравится уютная простота этой буржуазии, он прощает ей шаблонный и порой пустой характер: «Разговоры у Лепуавров: о музыке, жизни, медицине, серьезные и прочувствованные банальности. Можно сказать, что они стараются быть поверхностными из чувства приличия, как если бы глубина была непристойностью»⁸³.

Вначале у семьи Бартов также была собака, Люкс (еще один «свет Юго-Запада»), по мере сил тоже создававшая чувство защищенности и покоя. Когда пес умер 15 апреля 1964 года во время пасхальных каникул, которые они проводили в Юрте, Барт, любивший играть с ним или держать при себе во время чтения, был потрясен и опечален. Фрагмент с рассуждениями об отваге животного, не вошедший в книгу «Ролан Барт о Ролане Барте», косвенно демонстрирует эту привязанность: Барт говорил, что не любит героических жестов, «и тем не менее я испытываю своего рода восхищение нашей собакой, которая умерла. Эта голая смерть (она даже не могла выбрать молчание, собаки же не говорят) меня тронула, в связи с собакой мне вспомнились все стойки из моей латыни; очищенные, наконец, от какой бы то ни было эмфазы и, так сказать, от какого бы то ни было языка, они стали *правдоподобными*». Опыт животного становится философским опытом. Он хорошо подходит к своеобразному счастью деревенской жизни (хотя собака жила с ними и в Париже, где Мишель ее подобрал), покою, тишине и неизменности. Это тоже ответ на насилие языка, пусть и радикально иной. В деревне можно отдохнуть от общественного мнения и дискурса, как отдыхает собака.

Эти годы укоренения на земле его детства, двойного обустройства в двух противопоставленных друг другу местах (квартира в Париже и дом в деревне) также парадоксальным образом становятся кочевым периодом из-за многочисленных поездок за границу. Впрочем, возможно, это и не такой уж парадокс: без труда перемещаться можно, только если знаешь, что у тебя есть родное место. Начиная с 1958 года, когда он впервые побывал в Соединенных Штатах, Барт принимает многочисленные приглашения, а также путешествует ради удовольствия. Можно различить три модуса этих путешествий: командировка для участия в конференции, поездка с лекционным туром или строго по приглашению того или иного института; увеселительная поездка во время каникул, чтобы посмотреть какое-то место и навестить друзей (например, он регулярно ездил в Ис-

82. Emmanuel Planes, «Les beaux étés de Barthes à Urt», *Sud-Ouest*, 21 juillet 2011.

83. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 6 août 1978.

панию к Жану-Пьеру Ришару и его жене Люси, а также в Италию, в Специю на Лигурийское побережье, где был дом у Моренов, в Неаполь к Шарлю Сенжвену); наконец, сексуальный туризм, который Барт практикует с 1963 года в Марокко и который войдет у него в привычку на протяжении всех 1960-х годов.

Интересно дать некоторое представление об этом разнообразии, восстановив хронологию поездок в течение нескольких лет. 1961 год начинается с трехнедельного пребывания в Северной Америке. Сначала Барт в Монреале читает лекцию о происшествии и работает с режиссером Мишелем Бро над фильмом о борьбе, затем отправляется в Квебек. Оттуда он едет в Нью-Йорк, потом возвращается в Монреаль, чтобы продолжить работу над фильмом. В феврале он едет в Лондон выступить во Французском институте. В июле вместе с Виолеттой Морен отправляется в Италию на конгресс о визуальной информации, проходящий в Милане, затем на конгресс о цензуре в Венеции, а оттуда они едут в Неаполь, Флоренцию и Специю: деловая поездка превращается в увеселительную. В октябре Барт совершает турне по Скандинавии, в ходе которого посещает Гамбург, Копенгаген, Гетеборг, Осло, Уппсалу, Стокгольм. В январе 1962 года он снова едет в Италию к Моренам, а также участвует в симпозиуме об этнографическом кино. В марте он в Брюсселе по приглашению Мишеля Винавера, выступает на тему театра и значения. Летние каникулы начинаются с поездки в июне в Италию, в Специю, Неаполь и на Сицилию, после чего остаток лета Барт проводит в Юрте. В октябре он снова едет в Гамбург для участия в конференции. В январе 1963 года Барт отправляется в Цюрих на заседание редколлегии «Международного журнала»; в феврале — в Италию, чтобы выступить в Риме, Палермо и Милане. В апреле он выступает во Французском институте в Мадриде, едет в Барселону и, наконец, в Лиссабон и Коимбру, где снова читает лекцию о литературе и значении. В июне он возвращается в Мадрид и Лиссабон на каникулы, там снова встречается с Жозе, с которым познакомился во время предыдущей поездки, и едет с ним в Синтру и Эшторил. Затем Барт проводит три недели в Юрте, после чего уезжает с Мишелем Фуко и Робером Мози в Марракеш (где живет в знаменитом отеле *Matounia*) и в Танжер. В октябре Барт находится в Гамбурге, приехав по профессиональным делам, а в декабре — в Италии по личным причинам. В 1964 году он едет в Голландию с матерью и братом, затем во Франкфурт. Он возвращается к Яну Буну в Амстердам в мае, затем едет в Брюссель на конференцию, посвященную Люсьену Гольдману. В конце того же месяца он отправляется в Алжир, а потом почти на весь июль в Марок-

ко, Танжер, Касабланку и Марракеш, где присоединяется к Роберу Мози. В августе он едет в Италию (на каникулы), в сентябре туда же (читать лекции). В начале 1965 года он объехал с лекционным туром Италию; на Пасху едет развлечься в Базель и Мюнхен. 21 мая он уезжает на конференцию по социологии в Кельн. В июне — на каникулы во Флоренцию. 27 августа Барт летит вместе с Якобсоном в Варшаву, чтобы принять участие в конференции по семиологии. В ноябре возвращается в Марракеш и проводит неделю в Рабате; в декабре он снова в Италии, в Болонье и Флоренции. В 1966 году состоялась первая поездка Барта в Японию, со 2 мая по 2 июня, после двух поездок в Голландию и Италию и перед пребыванием в Марокко в августе и знаменитой конференцией в Балтиморе в октябре. В 1967 году он снова едет в Японию и Марокко, после чего отправляется на три месяца в Америку по приглашению Университета Джонса Хопкинса, и в ноябре к нему приезжают мать и брат. 1967 год Барт заканчивает в Японии, куда летит напрямую из США.

Каким бы утомительным ни казалось это перечисление, оно показывает, что Барт в среднем пять раз в год ездит за границу, почти всегда по приглашению, хотя первоначальные цели по ходу дела могут меняться. Так, поездка в Японию оказывается очень богатой на дружеские встречи и даже плотские удовольствия, хотя первоначально планировалась как серия научных и академических выступлений. И наоборот, Барта могли пригласить в Рабат с выступлениями, тогда как его самостоятельные поездки в Марокко связаны главным образом с желанием знакомиться с молодыми людьми. Его искусство путешествия сочетает в себе несколько характерных черт. Прежде всего бросается в глаза легкость, с которой Барт переезжает с места на место и переносит длинные перелеты или поездки на машине. Ему случается на пару дней вырваться из Юрта в Париж на самолете. Иногда он ездит в Танжер на машине через Мадрид, затем Малагу, где садится на паром. Во время первой поездки в Японию в 1966 году он останавливается в Афинах, затем проводит три дня в Бангкоке, прежде чем отправиться через Гонконг в Токио. Когда он едет туда на месяц в следующем году, его самолет летит через полюс и перелет занимает всего день. Иногда он совершает две-три поездки за месяц. Эта типичная мобильность современного *homo academicus* способствует распространению его влияния за границей, что, в свою очередь, обеспечивает новые приглашения. Порой он устает из-за постоянных отъездов, но в целом легкость передвижения объясняется свободой, которую он испытывает за границей.

Барт целиком отдается увиденному, у него возникает чувство, что все возможно. Интенсивное переживание свободы в путешествиях прежде всего дают отели, эти зачастую безликие места, в которых жизнь словно приостанавливается, кажется лишенной обязательств и открытой. В них никто не обременен самим собой. Это как временное заключение в скобки, позволяющее испытать различие и дисконтинуальность. Ощущение свободы может усиливаться из-за иностранного языка, незнание которого не помеха, а, наоборот, подарок судьбы. Подобно Элиасу Канетти, писавшему в «Голосе Марракеша» о зачарованности образами и звуками, смысл которых поначалу от него ускользает, и мечтавшему «о человеке, который бы разучился говорить на земных языках, да так, чтобы не понимать речь ни в одной стране»⁸⁴, Барт в «Империи знаков» говорит о притяжении, которую имеют для него незнакомые наречия: «Мечта: знать иностранный (странный) язык и вместе с тем не понимать его: замечать его отличие, которое не возмещалось бы никакой поверхностной социальностью языка, его общеупотребительностью»⁸⁵. Этот опыт напоминает переживания из-за смерти Люкса, заставляя задуматься о пределах языка: родной язык, его эмфаза и законы отступают перед непереводаемостью, реальное смещается, и можно получить доступ к иному представлению о знаке. Поэтому любовь у Барта очень часто связана с иностранным языком: если он любит влюбляться за границей и в иностранцев, то не только из-за свободы, которую дает пребывание вдали от дома, но и потому, что несовпадение и вызванные им открытия помогают избавляться от груза предрассудков, стереотипов, самого своего тела. Размышления о «гуле языка» берут начало именно в этом опыте: отправной точкой для них становится фильм Антониони о Китае, в котором дети на деревенской улице громко читают вслух, все вместе и не обращая внимания друг на друга, каждый свою книгу: то, что слышится в этот момент, — это напряжение, усердие, дыхание, ритмы, словно в галлюцинации, звуковая сцена, «проникнутая наслаждением»⁸⁶.

В путешествии Барта привлекают (и эта черта была заметна, еще когда он впервые поехал в Грецию подростком) не столько культурные богатства места и туристические достопримечательности, сколько образ жизни его обитателей, бытовые предметы, манера тел перемещаться в пространстве, окраинные и на-

84. Elias Canetti, *Les Voix de Marrakech*, Biblio Poche, 1978, p. 27.

85. Ролан Барт, *Империя знаков*, Праксис, 2004, с. 13.

86. «Гул языка», *Избранные работы*, с. 544.

родные кварталы. Его взгляд этнографа притягивают мелкие различия, а не осколки былого величия или характерные черты существующего общества. Именно это поразило его товарищей по путешествию в Китай. Он остался в автобусе, когда их повели по священному пути к погребальному комплексу Мин, но зато живо интересуется прическами, одеждой, процедурами ухода за детьми. У него сразу же появляется идея заказать себе френч, как у Мао. Барт редко ездит в одиночку. Конференции — место для активного академического общения, которое его утомляет. Когда его приглашают выступить с лекциями, им занимается Министерство иностранных дел, посольство или Французский институт, его зовут на коктейли, ужины. Ему еще случается путешествовать с семьей (в этот период он ездил в Амстердам и Нью-Йорк с матерью и братом); то, что в зрелом возрасте сохранилась эта практика путешествий втроем, очень характерно для нерушимого союза, который удерживает их вместе. Для Барта важно иметь возможность сбежать, найти себе особое пространство, способное дать ему свободу, которую он ищет и получает в путешествиях. Он находит ее в анонимных местах, которые с большей легкостью будоражат его воображение и желание.

И тем не менее Барту довелось пережить своего рода конец путешествий. В конце 1960-х и в конце 1970-х годов два события замедляют их ритм. Первое событие, произошедшее в конце 1960-х, — это долгое пребывание за границей, в частности полтора года, проведенные в Марокко в 1969–1971 годах в должности профессора университета в Рабате. Второе событие — смерть матери. В 1978 году, несколько раз отложив поездку в Тунис, где он собирался повидать Филиппа Ребероля, назначенного туда послом, Барт пишет, что оправданием ей могла служить только дружба (в итоге он так никуда и не поехал): «Я хотел приехать повидать тебя, однако главная загадка сейчас в том, что после смерти мамы у меня нет желания отправляться в путешествие „как таковое“»⁸⁷. Это и прочие замечания подтверждают, что мобильность Барта связана со структурой. У него есть привязка к дому, полностью структурированному материнской любовью, и потому весь мир принадлежит ему, он может легко по нему перемещаться. После смерти матери жизнь везде становится невыносимой — в квартире на улице Сервандони, в доме в Юрте, в целом мире. Эта утрата его в буквальном смысле обездвижила. В предпоследнем фрагменте авто-

87. Письмо Филиппу Реберолю, 25 марта 1979 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

портрета приведен телефонный разговор, в котором знакомый, вернувшись из отпуска, рассказывает ему, куда ездил, не спрашивая о его собственных поездках: «Не вижу в этом никакого безразличия — скорее демонстрацию самозащиты: *там, где меня не было, все осталось по-прежнему* — немалое облегчение»⁸⁸. Он испытывал это облегчение почти всю свою жизнь.

88. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 200.

Глава 11

Литература

ЗНАМЕНИТОЕ различие между «писателями и пишущими», проведенное Бартом в статье 1960 года в журнале *Arguments*, задает рамку размышлений о языке, которые развиваются в двух главных направлениях: публичный язык, несущий в себе мысль о мире, язык университета, политики и науки, и тавтологический язык, в котором «вопрос „почему мир таков?“ полностью поглощается вопросом „как о нем писать?“». Но отстаиваемая Бартом точка зрения задается гибридной фигурой, в которой смешаны обе роли: «Ныне каждый из нас более или менее откровенно колеблется между ролью писателя и ролью пишущего; должно быть, так судила история; по ее воле мы родились слишком поздно, чтобы быть писателями, которые со спокойной совестью гордятся своим званием, — и слишком рано (?), чтобы быть пишущими, к которым прислушиваются»¹. Это определение интеллектуала, каким он себя ощущает на рубеже 1960-х годов, определение, которым он показывает, как он видит свое место в истории, также свидетельствует: сосредоточившись на академических исследованиях, Барт, несмотря ни на что, не бросает литературу как корпус, производство и проект: она остается горизонтом его социологической и семиологической работы. Хотя его траектория ведет от науки к литературе, главное в ней — осмысление языка во всех его формах.

Энергичные и продуктивные поиски метода, характеризующие период 1958–1966 годов, можно рассматривать как упражнения в объяснении, в частности в объяснении текста, рецепт которого Барт испытывает на самых разных видах языка: реклама, журнал мод, кино, литература. Для этого необходимо трансформировать классическое объяснение и придать ему новый характер. Статья под названием «Произведения массовой культуры

1. Ролан Барт, «Писатели и пишущие», *Нулевая степень письма*, Академический проект, 2008, с. 124.

и объяснение текста», которую он публикует во втором номере журнала *Communications* в марте 1963 года, демонстрирует интерес к методу как критике языка, но также вносит определенные поправки, позволяющие осмыслить ряд современных объектов (коммерческий кинематограф, песенные хиты, фотороман), которые можно упустить, если строго применять к ним обычные правила объяснения: «Так, следовало бы пересмотреть критические понятия, например такие, как оригинальность. Кроме того, нужно принять понятие эстетической „целесообразности“, то есть формальной логики, присущей большой коллективной структуре, пусть даже очень „коммерциализированной“»². Критика этого упражнения помогает не только анализировать предметы массового потребления (например, в опросах, которые он проводит для компании *Publicis*), как если бы они были языками, но и по-новому прочитывать литературу. Таким образом, именно в эти годы Барт создает свою влиятельную теорию осмысления текстов, о чем свидетельствуют «Критические эссе» и «О Расине», где намечаются основные линии будущих важных текстов начала 1970-х годов о чтении как модели свободы и творчества — «S/Z» и «Удовольствия от текста».

Встречи

Тщательное изучение хронологии всех текстов Барта позволяет увидеть, что нельзя слишком поспешно разделять его творчество на четко отграниченные друг от друга периоды. В 1960-е, как мы видели, он активно занимается дешифровкой повседневности — от продуктов питания до автомобилей, туристических деревень или соперничества «Шанель» и «Курреж», продолжает читать и изучать литературу, печатать книжные рецензии в газетах и журналах в соответствии с программой «рекламной критики» и в то же время занимается поисками нового метода глубокого прочтения текстов, который можно было бы встроить в университетский структурализм.

Этому движению благоприятствуют новые знакомства и дружеские связи. Жан-Пьер Ришар, с которым он познакомился в Лондоне через Шарля Сенжвена, опубликовал в 1954 году работу «Литература и ощущение»: вслед за критиками женевской школы — Жоржем Пуле, Жаном Старобинским и Альбером Бегеном, с которыми он познакомился в самом начале 1950-х годов,

2. «Œuvres de masse et explication de texte», in *Communications*, № 2, mars 1963 (OC II, p. 201).

он занимается тематической критикой, сосредоточенной на материях и ощущениях, в которой чувствуется влияние Башляра — Барту близка эта критика со времен книги о Мишле. В начале 1960-х годов Жан-Пьер Ришар пишет свою большую работу о Малларме, и вполне возможно, что они с Бартом обсуждали созданный Малларме журнал «Последняя мода», посвященный всему преходящему, пустому, мелочам, безделушкам: Барт в «Системе моды» говорит, что хотел бы его повторить. Отсылка к Малларме позволяет Барту выделить третий, после функции и произвольности, уровень — тот, на котором мода становится абстрактной и поэтической: это важная идея, поскольку она помогает увидеть, как «человек производит смысл из ничего» и раскрывает историческую страсть к означиванию³. Именно благодаря Жану-Пьеру Ришару Барт знакомится в 1956 году с Жераром Женеттом, который станет для него в 1960-е годы очень значимым собеседником и другом, как по *Tel Quel* (где Женетт напечатает семь важных статей, среди которых «Счастье Малларме», «Пруст-палимпсест» и «Фиксация головокружения» о Роб-Грийе), так и по Практической школе высших исследований, в которую Барт поможет ему устроиться в 1967 году. Женетт, как и Барт, убежден в том, что критика тоже может быть литературой, и у них встречается общая мысль о неразделимости двух этих дискурсов. В опросе *Tel Quel* 1963 года, инициатором которого он был и в котором пригласил поучаствовать Барта, Женетт предсказывает наступление эпохи, когда критика станет по-настоящему литературной: «Литература интересуется критикой еще больше, чем критика литературой, и можно будет без особого риска ошибиться, объявить, что наступит момент, когда литература перестанет быть предметом критики, потому что сама критика станет предметом литературы»⁴. Барт не идет так далеко, но тоже пишет в этом номере, что «язык стал для нас одновременно и проблемой и образцом, и, быть может, близок час, когда эти две его „роли“ начнут сообщаться друг с другом»⁵. Общность взглядов очевидна. Еще одна важная встреча — с Мартой Робер: он читает ее книгу о Кафке в начале 1960 года и тут же пишет на нее рецензию во *France Observateur*⁶; очень быстро она становится его близким

3. См.: «Entretien autour d'un poème scientifique», in *Sept jours*, 8 juillet 1967 (OC II, p. 1321).

4. Gérard Genette, «Enquête sur la critique», *Tel Quel*, № 14, 1963, p. 70.

5. Ролан Барт, «Литература и значение», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 293–294.

6. «La réponse de Kafka», in *France Observateur*, 1960; перепечатано в: *Essais critiques*, OC II, p. 395–399.

другом. Барт регулярно встречается с ней и с ее мужем, психоаналитиком Мишелем де М'Юзаном (который сыграл важную роль в появлении психоаналитической терминологии в работах Барта), они ездят отдыхать друг к другу — в Андай, позднее в Юрт, на Антибы. Дружба с ними не такая близкая, как с Виолеттой Морен, но их переписка демонстрирует доверие и живую привязанность, а также постоянные споры о литературе. Барт, в частности, обязан Марте Робер скрупулезным прочтением Кафки, в особенности его «Дневников», повлиявших на его собственные практики ведения дневника.

В Практической школе высших исследований Барт знакомится с Люсьеном Гольдманом, который тоже сыграет важную роль в развитии его идей о литературе. Барт выступает на семинаре Гольдмана в декабре 1960 года с докладом о Ларошфуко, а его книга о Паскале и Расине «Сокровенный бог», вышедшая в 1955 году, сыграла определяющую роль в написании текста «О Расине». На тот момент Гольдман, несомненно, самый влиятельный представитель того, что Барт называет «критикой интерпретации», противопоставляемой позитивистской университетской критике. На его семинаре не протолкнуться, и его немеханистический марксизм, многим обязанный «Истории и классовому сознанию» Дьёрдя Лукача, сделал его наставником для целого поколения, которое нередко хочет заполнить его в научные руководители: Тодоров, Кристева, Жак Линар и многие другие. О его критике Барт говорит, что «среди всех критических подходов, отправляющихся от социально-политической истории, его подход — один из самых гибких и виртуозных»⁷. В мае 1964 года он участвует в проходящем в Брюсселе коллоквиуме, посвященном творчеству Гольдмана, с докладом о риторике. Их пути расходятся в 1968 году, однако на протяжении целого периода Гольдмана и Барта объединял один и тот же теоретический марксизм, и для некоторых студентов они оба могли играть роль наставников (таков случай Юлии Кристевой).

Эти годы высокой интеллектуальной продуктивности также оказались богаты на дружеские и социальные связи, особенно в литературной сфере. Можно отметить множество кругов общения, которые не смешиваются друг с другом и дают место самым разным практикам. Прежде всего это круг, связанный с издательской средой и редакционными комитетами, в которые Барт входит или к которым близок. В *Seuil*, помимо знакомства

7. Ролан Барт, «Что такое критика?», *Нулевая степень письма*, с. 245.

с Жаном Кейролем, происходит вторая судьбоносная встреча — с Франсуа Валем, который, перейдя в издательство на улице Жакоб в 1957 году, отвечает за литературу (в особенности итальянскую), прежде чем заняться социальными науками в середине 1960-х годов. Он на десять лет моложе Барта, и у него совершенно иная биография. Будучи подростком во время войны, он сумел избежать нацистских преследований (тогда как его отец погиб в Аушвице в 1943 году) и вступил в Сопротивление. После войны он изучает философию, особенно интересуется психоанализом и в период 1954–1960 годов проходит анализ у Лакана, с которым они стали друзьями. Барт и Валь быстро сближаются и останутся близки на всю жизнь. Их индивидуальности хорошо сочетаются друг с другом, они оба склонны к рефлексии и в то же время отважны. Франсуа Валь не скрывает своей гомосексуальности и открыто живет с Северо Сардуем, кубинским писателем, с 1961 года находящимся во Франции в изгнании. Это тоже способствует легким, доверительным отношениям, они охотно посвящают друг друга в свою жизнь.

Его друзья по журналу *Arguments* — Морены, Костас Акселос, а также Франко Фортини, друг Эдгара Морена, параллельно основавший журнал *Ragionamenti*⁸, и все тот же Жан Дювиньо. В *Critique* Барт знакомится с Мишелем Деги, Жаном Пьелем, к которому он регулярно ходит на ужины, Пьером Клоссовски, Поль Тевенен, Клодом Симоном, Жаком Деррида. В рамках проекта *Revue internationale* он поддерживает тесные контакты с Бланшо, Масколо, Дюрас. Наконец, в *Tel Quel* у него завязываются отношения с Жаном Тибодо, Жаном-Пьером Файем, а в особенности с Филиппом Соллерсом, с которым он довольно быстро сближается. Кроме того, есть круг студентов: Жорж Перек посещает его курс в 1964 году, как Абделькебир Хатиби; Барт подружился с Тодоровым, затем с Кристевой, когда те посещали его семинар. Второй круг образуют друзья детства или друзья по санаторию, с которыми он продолжает постоянно встречаться, знает их семьи: Робер Давид, Филипп Ребероль, Жан Жиродон; отношения с ними крепкие, стабильные до самого конца. Есть также друзья за границей, временно работающие там французы, такие как Жан-Пьер Ришар в Лондоне и позднее в Неаполе, Морис Пенге в Токио, Жорж Райар в Барселоне, Жозетт Пака-

8. Отношения с Фортини не выдержали проверки войной в Алжире: после репрессий 17 октября 1961 года Фортини упрекает Барта в том, что он не высказался, как подобает интеллектуалу. Барт отшучивается, и их отношения сходят на нет. См.: Roland Barthes, Franco Fortini, «Lettere scelte 1956–1961», in *Ospite ingrato*, 1999, p. 243–266. Однако Фортини отдаст дань памяти Барта в Италии в момент его смерти, сравнив его с Пазолини.

ли или Жан-Клод Бонне в Рабате и т. д., или многочисленные иностранные друзья в Марокко и в Италии.

Социальные и дружеские практики Барта связаны с крайне ритуализированным распорядком его дня. Есть друзья, с которыми он видится наедине или в тесной компании, за выпивкой или за ужином: Франсуа Валь и Северо Сардуй, Филипп Соллерс, с 1966 года Юлия Кристева, Жерар Женетт и его жена Раймонда Дебре-Женетт. Есть те, к кому он ходит на званые ужины и кто открывает путь к более светскому общению: Поль Тевенен, у которой он встречается со множеством знакомых (в частности, с Жаном Жене и Жаком Деррида), чета Дюмайе, Пьер Клоссовски и его жена Дениз Морен, с которой Барт играет на фортепиано в четыре руки. Он снова встречает там Мишеля Бютора и иногда своего друга Жоржа Перро⁹, который тоже играет на фортепиано с Дениз. Если Барт и жалуется порой, что скучает на такого рода светских раутах, он в то же время погружен в творческую и нонконформистскую среду. Есть те, с кем он ездит на конференции: Тодоров, Деррида, Мишель Деги, и те, с кем он может отправиться в семейный отпуск: Бютор, Марта Робер, Виолетта Морен, у которой он также регулярно встречается с Пьером Навилем (она вышла за него замуж в 1970 году) и Раймоном Кено. Наконец, есть те, с кем Барт проводит целые вечера, в том числе после ужина, в столичных гей-клубах, в Сен-Жермене или в квартале Монмартр: так, с Мишелем Фуко, Робером Мози и Луи Лепажем, а также с Франсуа Броншвейгом и Брюно Версье Барт иногда посещает *Fiacre* на улице Шерш-Миди, *Apollinaire*, *Speakeasy* на улице Канетт, позднее *Pimm's* и *Sept*, открытые Фабрисом Эмаером в 1964 и 1968 годах на улице Сент-Анн. Время от времени Барт бывает там и один.

Главная встреча этих лет — это, бесспорно, знакомство с Франсуа Броншвейгом, которому он в 1964 году посвятил «Критические эссе». Если Барт часто оказывается жертвой безответной любви — к гетеросексуальным мужчинам или тем, кто его не любит, — то с Броншвейгом у него складываются крепкие любовные и дружеские отношения, которым суждено сохраниться до самой смерти. Хотя Барт в некоторой степени скрывает свою сексуальную жизнь, ограничивая ее специ-

9. Барт познакомился с Жоржем Перро в 1952 году. Перро незадолго до этого отказался от того, чтобы стать пайщиком «Комеди Франсез», и делил свое время между работой заведующим литературной частью в Народном театре Вилара и хроникой в *Nouvelle NRF*. Когда он обосновался в Дуаррене в 1959 году, их дружба продолжалась по переписке, и они старались видеться в каждый из приездов Перро в Париж.

альными местами, с Броншвейгом у него складываются достаточно открытые отношения. Он знакомится с ним в ноябре 1963 года в среде группы *Tel Quel*. Франсуа Броншвейг, который моложе Барта на тридцать лет (он родился в 1946 году), изучает право и стремится попасть в литературные круги, поскольку начал писать. В декабре они вместе уезжают в Италию, в Венецию, затем в Неаполь, на Капри, в Помпеи и Рим, где проводят сочельник. В течение 1964 года они видятся почти каждый вечер, вместе проводят каникулы, и Барту даже иногда удается поработать в присутствии своего друга в послеобеденное время. Они вместе отправляются на знаменитую «импровизированную конференцию» Франсиса Понжа, организованную *Tel Quel* 13 марта 1964 года в помещении бывшего Коллежа социологии Жоржа Батая. Их принимают общие друзья — Поль Тевенен, чета Женетт, чета Клоссовски. Они регулярно встречаются вчетвером с Валем и Сардуем. Хотя в конце 1964 года Барт и Броншвейг решают видаться реже, они все еще регулярно проводят время вместе на протяжении всего 1965 года. Едут в Германию в апреле и в Италию в июле. Это достаточно значимая история, чтобы 8 ноября 1965 года в ежедневнике появилась следующая запись: «У Ф. Вторая годовщина знакомства». В 1966 году их отношения принимают более дружеский, нежели любовный характер: довольно регулярно они еще ходят куда-то вместе или ужинают, а летом Франсуа приезжает в Юрт на несколько дней со своими родителями. Едва ли Анриетта Барт была настолько наивна, что не замечала привязанности сына к этому молодому человеку, хотя Барт, верный своему обету молчания в отношениях с матерью, ведет себя с ней очень осмотрительно. Промолчать — для них обоих это всегда лучший способ выразить любовь и уважение друг к другу. Но в остальном Барт не скрывает этих отношений. Многие из его друзей в курсе, и посвящение в «Критических эссе» — сильный жест публичного признания.

В том же 1964 году Барт пишет статью о текстах Франсуа, которые тот дал ему почитать, хотя они еще не опубликованы (и никогда не будут). Впервые представленное в сборнике «Гул языка» в 1984 году эссе, строго и загадочно озаглавленное «Ф. Б.», выходит с осторожным предупреждением Франсуа Валя: «Этот не издававшийся ранее текст был написан на полях фрагментов, созданных молодым автором, который в дальнейшем, по-видимому, не пошел по этому пути, то есть по пути литературы, и ничего не опубликовал». Подобная оговорка со стороны человека, который прекрасно знает, кто такой Франсуа Броншвейг, говорит о желании утаить это обстоятельство. Сегодня это может по-

казаться странным, учитывая, что сам Барт не скрывал эту историю. Но Валь, прекрасно зная причину, добавляет:

Текст, таким образом, написан на полях и адресован тому, чей демарш он берет в свидетели. Отсюда, очевидно, тон и обращение, как в игре. Что не мешает, а, наоборот, помогает выстроить систему пронципальных замечаний о романическом (не о романе, заметьте), в которых нельзя не увидеть *in nucleo*¹⁰ уже в 1964 году некоторые черты более поздней практики, последних и новейших проявлений Барта-писателя¹¹.

Барт действительно очень много говорит о себе в этом тексте, написанном в пылу любовного увлечения, не боясь зеркальных эффектов, наоборот, возможно, даже сознательно желая их. Он настаивает на том, что фрагментарное письмо находит свою завершенность в текстах, которые не являются ни эскизами, ни заметками, ни записями в дневнике, а представляют собой «осколки языка». Он дает им имя, которым уже назвал свою практику письма: «происшествия», «вещи, *выпадающие*, легко, но в движении, которое не бесконечно: прерывистая непрерывность снежинки»; ибо «в них царит фундаментальное время свободных литератур, последнее завоевание языка (если верить его предыстории): *индикатив*»¹². Некоторые замечания о скорости, о романическом, присутствующем во фрагменте, предвосхищают последний его курс в Коллеж де Франс о хайку. Но, самое главное, этот текст говорит о желании: не только «желании к мальчикам», которое, как пишет Барт, никогда не окультурируется в этих текстах, но о желании, конвоируемом письмом: «В текстах Ф. Б. нет ни одного *не-желанного* объекта. Автор создает обширную метонимию желания: *заразительное* письмо, которое обращает на своего читателя само желание, из которого оно образовало вещи»¹³. Это прекрасные слова — с их эмоциональностью встречи, удовольствием писать о другом и для другого, чувством сообщничества, которое дает чтение себя через другого. Вплоть до смерти Барта они с Франсуа Броншвейгом будут часто видеться, ужинать вдвоем или втроем с Югом Отексье, компаньоном Франсуа, с которым он открыл галерею французской фотографии и книг по искусству *Texbraun* на улице Мазарини. До этого у них был маленький ма-

10. В зародыше (лат.). — Прим. пер.

11. «F. В.», «Notes de l'éditeur» [François Wahl], *OC* II, p. 601.

12. Ibid., p. 602–603. Очень похожее определение «происшествия» повторяется в предисловии к «Азияде» (в «Новых критических эссе») и в «Империи знаков».

13. Ibid., p. 608.

газинчик на блошином рынке Клиньянкур, быстро снискавший популярность у любителей фотографии благодаря хорошо подобранному ассортименту¹⁴. Можно предположить, что именно им Барт частично обязан своими знаниями в области истории фотографии.

Литературная критика

В течение 1960-х годов Барт не довольствуется дружескими посещениями литературной среды. Он продолжает свою работу, анализируя и открывая литературу в трех темпоральностях, представленных изучением классики (прошлое), современной литературы (настоящее) и авангарда (будущее). В то же время он ведет исследование методов чтения и объяснения, благодаря которым сыграет важную роль в становлении литературного структурализма или того, что иногда называют литературной семиологией.

Первая сфера его деятельности — это современная литература, на которую он продолжает публиковать рецензии в журналах. Он разбирает несколько важных произведений литературной критики или эссе, которые могут способствовать формированию новой концепции литературы, например «Кафку» Марты Робер, «Историю безумия» Фуко, биографию Пруста, написанную Пейнтером, первый том «Проблем общего языкознания» Бенвениста и т. д. Барт остается верен авторам, которые были ему близки на протяжении предшествующего десятилетия: Раймону Кено — он посвящает ему важную статью в *Critique* в момент выхода «Зази в метро» в 1959 году, представив это произведение памятником антилитературы, разрушением мифа о литературе; Кейролю — к переизданию «Чужеродных тел» в карманном издании он в 1964 году написал послесловие; Батаю — его «Историю глаза» он рецензирует в 1963 году. Эти прочтения объединяет пристальное внимание к эффектам поверхности, к мимолетным касаниям голосов, как он пишет в связи с Кейролем: «Подобно ласке, слово остается здесь на поверхности вещей, поверхность — вот его вотчина»¹⁵. Хотя он различает искусство исчерпывающего описания поверхно-

14. См. историю этой галереи и некоторую биографическую информацию в: Harry Lunn, «François Braunschweig & Hugues Autexier. (Photography's Lost Generation)», in *American Photo*, vol. 4, № 2, mars-avril 1993, p. 71. Франсуа Броншвейг умер от СПИДа в 1986 году, Юг Отексье покончил с собой через полтора месяца после его смерти.

15. «La rature», postface aux *Corps étrangers*, OC II, p. 593.

стей у Роб-Грийе и стремление держаться ближе к земле у Кей-роля, ему важно включить творчество последнего в контекст теоретических споров об авангарде. То же самое он делает с Батаем. Все, пишет он по поводу «Истории глаза», дается на поверхности и без иерархии. Это развертывание мира, лишённого изнанки или глубины, подталкивает скорее к экспликации, чем к интерпретации, экспликации как постепенному развертыванию поверхности, текстуальной ткани.

Чтобы понять отношение Барта к современной литературе, по-видимому, важно вернуться к его отношениям с Морисом Бланшо. Мы видели, что эти отношения были реальными, одновременно активными и политическими. Они касаются определенного понимания и определения литературного пространства и письма, и так дело обстоит с самого начала, когда Барт читал первые статьи Бланшо в *Temps modernes* и *Critique* еще в санатории. Возможно, что еще раньше, с 1942 года, он читал литературную хронику, которую Бланшо вел в *Journal des débats*, например определение эссе, данное Бланшо в связи с Жаном Гренье, в котором Барт мог с легкостью узнать себя или свой воображаемый образ в будущем:

Опыт, в ходе которого писатель, порой косвенно, не только ангажируется, но сам себя оспаривает, ставит себя в качестве проблемы, доводит свои идеи до той точки, в которой они его отвергают, извлекает из своих личных тягот смысл, понятный всем, одним словом, делает себя героем приключения, смысл которого от него ускользает¹⁶.

Морис Бланшо прежде всего подталкивает к размышлениям о пределах письма и его невозможности. После выписки из санатория, где он постоянно сталкивался со смертью в самых разных ее проявлениях, понимание литературы как исчезновения и испытания безмолвием отвечает его личному опыту, ему хорошо знакома тревога и ощущение ничто. Таким образом, «Нулевая степень письма» ведет диалог не только с Сартром, но и с Бланшо, который, в свою очередь, обращается к Барту в «Грядущей книге»¹⁷. Для Барта имя Бланшо стоит в списке писателей, от Флобера до Камю, которые своим письмом ставят под вопрос литературу. В тексте под названием «Письмо и молчание» он заимствует у Бланшо фигуру Орфея как указание на невозможность литературы, которая может писаться, только если будет сама

16. Maurice Blanchot, «Inspirations méditerranéennes», in *Journal des débats*, 30 septembre 1941, p. 3. Цит. по: Marielle Macé in *Le Temps de l'essai*, Berlin, 2006, p. 212.

17. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. «Folio», 1959, p. 279–282.

себя разрушать в процессе письма: «Это Орфей, который может спасти то, что любит, лишь отказавшись от него, и который все равно слегка оглядывается; это Литература, приведенная к воротам Земли Обетованной, то есть к воротам мира без литературы, свидетельствовать о котором все равно предназначено писателям»¹⁸. Оглянуться на язык — это одновременно и обязанность (Моисей), и трансгрессия (Орфей): это действие подразумевает и сохранение, и разрушение. Барт признает невозможность литературы, лишенной способности к вопрошанию и риску, с того момента, как она начинает жить в социальном поле в качестве именно литературы, но он также видит опасность замыкания в этой невозможности. Пламенному отказу Бланшо он будет постоянно противопоставлять «и все же», «несмотря ни на что», вписывать возможное в невозможное, в чем, вероятно, проявляется влияние Жида. Отдавая Бланшо дань уважения за важный и неоспоримый разговор о литературе, он тем не менее стремится любыми средствами освободиться от его нигилизма. Решение поддержать Роб-Грийе может быть истолковано как способ представить себе счастливого Орфея, который не оглядывается. То же самое очаровало Барта в Соллерсе.

Первый способ отделить себя от Бланшо — включить его в список имен, который подчеркнул бы радикальный характер его проекта, но в то же время дистанцировал бы его в силу его неприсваиваемости. Например, в статье «Школы Роб-Грийе не существует» Барт противопоставляет абсолютную негативность Бланшо и Малларме, чьи произведения «намеренно являлись или являются блистательным осадком невозможного», отрицанию, которое у Роб-Грийе остается на чисто техническом уровне. В «Критике и истине» он возвращается к связке Малларме и Бланшо, когда говорит о произведениях, рассказывающих об условиях своего отсутствия, которым он противопоставляет прустовский роман, повествующий об условиях своего рождения. В ответе на анкету *Tel Quel* о критике в 1963 году Барт открыто подчеркивает свое несогласие с проектом Бланшо, продолжая при этом им восхищаться.

«Уничтожать» же смысл, — говорит он о Бланшо, — затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что все «вне-смысленное» (*hors-sens*) непременно поглощается (в произведении можно разве что оттянуть этот момент) «не-смыслом», имеющим совершенно определенный смысл (известный как *абсурд*)¹⁹.

18. *Нулевая степень письма*, с. 104.

19. «Литература и значение», с. 288.

Поэтому неудобная способность Бланшо, его уникальность в том, чтобы всегда оставаться в «до-смысленном», там, где он первым начинает говорить. В этом причина его изоляции, из-за которой его можно описывать только в привативных категориях. В большом интервью, данном Раймону Беллуру после публикации «Системы моды», Барт может сказать: «Бланшо — в несравнимом, неподражаемом и неприменимом. Он в письме, в трансгрессии науки, которая образует литературу»²⁰. Впрочем, Барт систематически помещает его в ряды писателей, а не критиков или мыслителей. Из него нельзя черпать фразы или инструменты. Несмотря на активное участие Бланшо в общественной жизни 1960-х годов, Барт всегда рассматривал его не как интеллектуала, а как писателя, хотя и выдающегося, даже великого. Впрочем, за исключением курса о «Нейтральном», где он много цитирует Бланшо, Барт почти не дает на него прямых ссылок, за исключением ссылки на анализ Улисса и сирен в «Грядущей книге», который упоминается два раза, в «Слушании», статье, написанной в соавторстве с Роланом Гавасом в 1977 году, и в *Camera lucida*²¹. На несколько лет Барт, кажется, вообще о нем забыл, как о том свидетельствует странное запирательство в телевизионном интервью Жану Тибодо, где он говорит, что не читал Бланшо в момент написания «Нулевой степени письма», при том что Бланшо упоминается там два раза²². Эрик Марти в важной статье, описывающей различные этапы их отношений, выдвигает гипотезу, что в 1968–1977 годах Бланшо перестает быть для Барта современником: он помещен в незапамятное прошлое, к великим покойникам. «Ослабляя живую связь с Бланшо, Барт отводит ему место, видимо, ужасное, и при этом, может быть, единственно возможное, место покойника, того, кто существует только между Прустом и Кафкой, покойника, который из этой безмолвной и отдаленной области становится для желания писать настоящим скупщиком краденого»²³. Конечно, это вычеркивание (имя Бланшо не появляется ни в «Удовольствии от текста», ни в «Ролане Барте о Ролане Барте») можно понимать по-разному, прежде всего в контексте борьбы с нигилизмом, включавшей в себя конструирование торжествующей фигуры Сада, противопоставленной фигуре Сада-отрицателя, которую проповедует Блан-

20. «Sur le *Système de la mode* et l'analyse structurale des récits», entretien avec Raymond Bellour, in *Les Lettres françaises*, mars 1967 (OC II, p. 1302).

21. OC V, p. 349, 873.

22. OC III, p. 1028.

23. Eric Marty, «Maurice Blanchot, Roland Barthes, le neutre en question», in *Cahiers de l'Herne «Maurice Blanchot»*, L'Herne, 2014, p. 346.

шо. Но гипотеза о невозможной дружбе, основанной на расхождении во времени, согласно которой Бланшо, подобно Прусту, — стимул и сила памяти, а не собеседник или современник, приближает нас к истине этих столь своеобразных отношений: быть может, Бланшо является еще одним важным современником, ибо заставляет Барта взяться за работу, подводит к письму. На смену дружескому разговору, диалогу, в котором они обмениваются самыми разными вещами, в том числе письмами (но главными элементами становятся две статьи Бланшо, одна о «Нулевой степени письма» (частично воспроизведенная в «Грядущей книге»), вторая — о «Мифологиях»²⁴), приходит бесконечный разговор, начатый письмом (*écriture*). Барт дважды повторяет слова Роже Лапорта, как если бы они были его собственными: «Чтение Пруста, Бланшо, Кафки, Арто не вызвало у меня желания писать об этих авторах (или, добавлю, писать, как они), оно вызвало у меня просто желание писать»²⁵.

Еще одно объяснение того, почему Барт отдалился от Бланшо, тоже некоторым образом связанное с борьбой против отрицания, состоит в том, что в 1960-е годы его страх смерти отступает. Это позволяет понять, почему Камю и Кейроль, чьи произведения активно «присваивались» им в 1945–1955 годах, отставлены в сторону, а на их место приходят Роб-Грийе и Бютор; почему достаточно откровенному спиритуализму и разного рода конфронтациям со смертью он теперь предпочитает анализ поверхностей, все эти игры с дистанцированием смысла. Так, можно предположить, что выбор авангарда, как и практика подробных ежедневных записей, начатая в 1960 году, и ритуальный распорядок дня также являются стратегиями уклонения, в которых активная деятельность и жизнь *противостоят* безмолвию и смерти. Интересно, что статья 1964 года о Кейроле называется «Вычеркивание», тогда как в ней речь идет скорее о царапинах, насечках на поверхности вещей, чем о собственно вычеркиваниях (это слово в тексте появляется только в эпиграфе). Как лучше сказать о форме вычеркивания? Она, вероятно, вызвана силой семиологического сдвига, произошедшего в эти годы, который знаменует конец солидарности человека с объектами. Отношения означающего и означаемого отныне вычеркивают присутствие референта.

24. Maurice Blanchot, «La recherche de degré zéro», in *NRF*, septembre 1953; перепечатано в: *Le Livre à venir*, p. 279–282. «La grande tromperie (à propos de Mythologies)», in *La Nouvelle NRF*, juin 1957 [не перепечатывалась].

25. Ролан Барт, «О чтении», *Система моды. Статьи по семиотике культуры*, Издательство им. Сабашниковых, 2003, с. 496. «Rapport entre fiction et critique selon Roger Raporte», *OC V*, p. 758.

Тот факт, что имя Бланшо упоминается все чаще, начиная с 1977 года (девятнадцать ссылок в курсе «Нейтральное»), в период, когда начала болеть мать Барта, подтверждает эту гипотезу. В траектории Барта есть колебание между пониманием нейтрального как устранения связи между знаком и референтом и пониманием его как молчания (включающего в себя некоторую долю негативности, как у Бланшо, и вступающего в конфронтацию со смертью). Во «Фрагментах речи влюбленного» в 1975 году аллюзия на молчание связывает его с темой усталости: «Пришлось дожидаться Бланшо, чтобы кто-то заговорил со мной об Усталости», и в примечании к этому указано: «Бланшо: давнишний разговор»²⁶. В курсе Коллеж де Франс 1977–1978 годов, к которому Барт приступил после смерти Анриетты, он подолгу останавливается на этой теме. С самого первого занятия речь заходит об усталости как месте, не поддающемся классификации, месте без места, на котором невозможно удерживаться социально: «Отсюда возглас (усталый!) Бланшо: Я не требую отмены усталости. Я требую, чтобы меня отвели туда, где возможно быть усталым»²⁷. Барт снова цитирует Бланшо на следующем занятии, когда делает из усталости как формы отсутствия социальности, а значит, формы нейтральности, условие работы. При этом он вспоминает Жида в старости, за год до смерти чувствовавшего себя, как сдутая шина и желавшего «„разыграть свою усталость“, высказав ее»²⁸. Эта четкая линия, по всей видимости, показывает, до какой степени Бланшо, как и Жид, располагается в области незапамятного, напластований прошлого.

На рубеже 1950-х и 1960-х годов авангард, таким образом, является стратегией борьбы с потенциально катастрофическим характером, который приобретает современная литература, вступая в конфронтацию со смертью. Он также являет собой средство примирить демистификацию, которую он производит в работах по социологии, и литературу; средство, позволяющее предложить метод совместного чтения текстов и объектов. Творчество Алена Роб-Грийе — главное экспериментальное поле этих исследований, и именно в посвященных ему статьях можно прочесть о связи между литературой и объектом. Первая статья, «Объективная литература», по времени совпадающая

26. Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 404. Как отмечает Эрик Марти в процитированной статье, выражение «давнишний разговор» подчеркивает темпоральное удаление, в которое вписана эта отсылка.

27. *Le Neutre*, p. 44. Отсылка к: Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. XXI.

28. *Ibid.*, p. 48.

с открытием Брехта, может быть истолкована как манифест литературы поверхности, литературы мифолога, которая сама становится этнографией повседневности. Барт подчеркивает в ней присутствие элементов городского декора и предметов массового производства («очки, выключатели, ластик, кофейники, манекены, готовые сэндвичи»²⁹), исчерпывающихся описанием. Не имеющие ни функции, ни сущности, они обнажают свой мистифицирующий характер и одновременно погружают читателя в чувственное переживание материи. Изъятые из своего традиционного пространства, они являют себя в чисто временном измерении. В следующем году «Буквальная литература» усиливает эффект первой статьи. В ней говорится о романе «Соглядатай», который идет еще дальше по пути ликвидации, избавившись от самой фабулы: «Фабула отступает, истончается, самоуничтожается под грузом объектов»³⁰. Отказываясь от души, от роли писателя-исповедника, врачевателя или демиурга, Роб-Грийе убирает из романа любой эссенциализм и выводит его на путь радикального формализма, которым в какой-то степени будет задаваться методичный формализм самого Барта в последующие годы. Современные «Мифологиям», эти первые, хорошо известные статьи о Роб-Грийе отражают и текущую озабоченность Барта объектами и метаязыком, и структуралистский и формальный горизонт, заданный лингвистикой. Кроме того, речь идет о том, чтобы помыслить саму литературу как мифологию и следить за всеми произведениями, которые проблематизируют литературу или, по крайней мере, считают, что ее главная ценность — в вопрошании.

Резкий поворот происходит в 1962 году, когда Барт в предисловии к книге Брюса Морисетта о Роб-Грийе, по всей видимости, начинает слегка склоняться к более гуманистическому, обращенному в глубину взгляду на его творчество, который предлагает Морисетт, помня при этом, что его собственная концепция несла в себе целительное освобождение от кодов реалистической литературы ради «более рефлексивного подхода к реальности»³¹. Даже если он остается верен тому, кого называет «первым Роб-Грийе», от второго Роб-Грийе, автора «Прошлым летом в Мариенбаде» и «В лабиринте», он дистанцируется. Это удивительный жест: Барту редко случается писать предисловие

29. «Littérature objective», in *Critique*, 1954; перепечатано в: *Essais critiques*, OC 11, p. 293.

30. «Littérature littérale», in *Critique*, 1955; *ibid.*, p. 327.

31. «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet», in *Arguments*, № 6, 1958; перепечатано в: *Essais critiques*, OC 11, p. 362.

к книгам, с которыми он столь демонстративно не согласен; кроме того, он словно бы спешит отречься от автора, успеху которого так поспособствовал. Это частичное отдаление заметно в «Критических эссе» — частичное потому, что отношения между ними остаются важными. Предисловие к «Колдунье» сыграло определяющую роль в написании сценария для фильма «Постепенное соскальзывание удовольствия», который отдаленно был навеян книгой Мишле. На коллоквиуме в Серизи в 1977 году в своем докладе «Почему я люблю Барта», который будет издан отдельной брошюрой, Роб-Грийе отдает ему дань в глубоко прочувствованных словах. Но это все равно отдаление, у которого есть как личные, так и политические причины. В дружеском плане Барт более близок с Мишелем Бютором, чем с Роб-Грийе. Бютор, с которым он познакомился в колледже Мидлбери, очень быстро становится близким другом. Их переписка свидетельствует о почти семейных отношениях. Они оба расспрашивают друг друга о здоровье близких: Бютор спрашивает у Барта о его матери и брате и сообщает о рождении своих трех дочерей и здоровье жены Мари-Жо Бютор. Барт играет для него ту же роль, которую раньше играл для Винавера, — роль литературного советчика, того, с кем в первую очередь обсуждаются текущие замыслы³². Когда в 1962 году Барт пишет о «Мобиле» Бютора, эта книга-коллаж, посвященная Америке, больше последних произведений Роб-Грийе подходит для обвинений, которые он выдвигает против принимаемых за данность литературных форм. Он хвалит «Мобиль» за то, что тот наносит удар по идее книги как связанности, развития, плавности, предвосхищая пассажи об «альбоме» в «Подготовке романа». Он сравнивает демарш Бютора с демаршем Леви-Стросса в «Неприрученной мысли», говоря о том, что это свидетельство насущной потребности в исследовании: «Смысл рождается не иначе как через *опробование* различных фрагментов событий, а выстраивание структуры идет через неустанную трансформацию этих событий»³³.

32. Барт сохранил очень много писем из тех, что Мишель Бютор посылал ему, когда в 1960 году устроился работать в Брин-Мор в Пенсильвании. Бютор говорит в них о вполне материальных проблемах, о своем преподавании, трудностях в работе. Переписка также содержит множество рисунков и пастелей. Возможно, художественная практика Бютора вдохновила самого Барта на занятия рисованием, которые становятся регулярными с начала 1970-х годов.

33. «Littérature et discontinu», in *Critique*, № 185, 1962; перепечатано в *Essais critiques*, OC II, p. 440. Несколько лет спустя Мишель Бютор опубликует очень хорошую статью о Барте: «La fascinatrice», in *Cahiers du Chemin*, № 4, 1968, перепечатанную в *Répertoire IV* (in *Œuvres complètes de Michel Butor*, Mireille Calle-Gruber (dir.), La Différance, 2006, p. 391–413).

Итак, дружба может отражаться на том, чье творчество попадает в фокус внимания, а чье нет. Но Барт также выражает политические сомнения в отношении ярлыков, которые устанавливают жесткие рамки и объединяют проекты, мягко говоря, противоположные друг другу. Не нападая напрямую на манифест Роб-Грийе «За новый роман», он сомневается в правомерности объединения разных произведений под одним лозунгом, в котором видит все признаки стратегического маневра. Так, в интервью Рено Матиньону во *France Observateur* в 1964 году он уточняет, что никогда не поддерживал «Новый роман». Он сделал из него скорее социологическую, чем доктринальную «сборку» — камешек в огород Роб-Грийе. Последний все правильно понимает, когда пишет Соллерсу, раскритиковавшему «За новый роман» в *Tel Quel* в 1964 году, несмотря на то, что посвятил его творчеству важную статью в одном из предыдущих номеров: «Я случайно прочел вашу заметку о „За новый роман“. Ну надо же! Оказывается, вы меня бросили! Вы теперь заодно с добрейшим Роланом Бартом! Забыли о том, что писали о „Лабиринте“ и „Бессмертной“ (оба романа Барт тогда разругал), о том, что говорили о главных статьях этого сборника! Тем хуже для вас. Мы вместе прошли часть дороги. Мне только и остается, что пожелать вам счастливого пути»³⁴. В интервью, данном Ги Лекле в *Le Figaro littéraire* по случаю выхода «Критических эссе», Барт напрямую высказывает свои сомнения:

Я не оказал влияния на его творчество. Возможно, я подсказал ему некоторые элементы, которые позволили ему сформулировать свои теоретические взгляды. Но с момента публикации книги Брюса Морисетта о романах Роб-Грийе его творчество меньше меня касается. Заметно, как он пытается заменить простое описание объектов чувствами, фрагментами символов³⁵.

Структура вышедших в 1964 году «Критических эссе» определяется тем, что сначала в них выводятся два представителя авангарда, открытые в 1950-х годах, — Брехт и Роб-Грийе, затем в книге обрисовывается путь, ведущий от «Мифологий» к «Структурному анализу повествования»: прочитывается, как примат означающего над означаемым и объяснение поверхности ведут к критической мысли, в которой конструирование

34. Письмо Алена Роб-Грийе Филиппу Соллерсу, 10 января 1965 года (архив Соллерса), цит. по: Phillipe Forest, *Histoire de Tel Quel*, 1960–1982, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1995, p. 176.

35. «Entretien sur les *Essais critiques*», avec Guy Le Clec'h, *Le Figaro Littéraire*, 16–22 avril 1964 (OC II, p. 620).

смысла в значительной мере оставляется на долю самого читателя. От реального освобождаются, чтобы вывести наружу непомысленное в языке. В этом смысле «Критические эссе» — главная книга, и именно в таком качестве ее будут рассматривать многие поколения студентов и читателей. Знакомые авторы благодарят Барта за то, что он говорит о письме, например Клод Симон, отправивший ему из Салса 9 марта 1964 года письмо, в котором приветствует анализ огромной важности. В книге нет ни одного текста, который бы не издавался ранее, за исключением предисловия, но хронологический принцип сборника наделяет его силой и сложностью, указывая на определенный путь — об этом свидетельствуют и некоторые из принятых решений: так, например, тексты о Кейроле не перепечатаны (согласно логике колебания, о которой говорилось выше). В сборнике прочитывается форма темы с вариациями — в том, как некоторые произведения возвращаются снова и снова. В нем можно также почувствовать силу предпочтений и разочарований. Наконец, в книге видно, как на деле работает живая операция противоречия, приписываемая Бартом в предисловии самой критической речи, которая обязана быть утверждающей, но в то же время не хочет быть слишком прямолинейной. Отсюда своего рода непоследовательность и расхождение во времени, проявляющиеся на творческом пути, которые препятствуют тому, чтобы в нем прочитывалась телеология, как на то указывает предисловие 1971 года. Настоящее время письма — уже прошедшее, причем давно прошедшее время, но приходится заставлять проживать его в настоящем.

В предисловии 1964 года главная двусмысленность касается слов «писатель» и «письмо», а также глагола «писать»: невозможно понять, использует ли их Барт применительно к авторам, о которых пишет, или говорит о себе. Когда он отмечает, что «письмо — это всегда только язык», или упоминает «предательство писателя», сомнение позволительно. Однако оно снимается в конце, где впервые открыто обрисовывается его отношение к Прусту: писатель — тот, для кого письмо всегда в будущем, тот, кто только собирается писать, а значит, и критик, добровольно берущий отсрочку. «Напоминающий рассказчика у Пруста», критик (Ролан Барт) — тот, кто ищет свое «я», кто «вдобавок заполняет это ожидание созданием произведения, которое производится за счет самого его поиска и чья функция — осуществление проекта писать посредством уклонения от него»³⁶. Он постулирует роман в качестве горизонта.

36. «Préface», in *Essais critiques*, OC II, p. 282.

В совокупности жестов у литературного критика, таким образом, есть собственная роль там, где автор становится писателем, находящимся в ожидании. Когда он перечитывает свои тексты в 1974 году в ходе подготовки «Ролана Барта о Ролане Барте», сказанное о письме кажется ему слишком запутанным, туманным: «пустая болтовня, немного обсессивная: часто глупее всего остального — и тем не менее это я и люблю, это „моя“ вотчина, мой фирменный образ! И в самом деле: разве не сама область моего наслаждения делает из меня глупца?»³⁷ Он еще узнает здесь пространство, которое является его собственным, излюбленную территорию, но в то же время видит неделимое ядро глупости, «первичный»³⁸ элемент, который в «Ролане Барте о Ролане Барте» также отнесен к порядку фантазма. Эта двойная темпоральность, направленная в будущее и вписанная в самое далекое прошлое, придает настоящему монотонный ритм вариации и повторения одного и того же.

Публикация «Критических эссе» в новой серии издаательства *Seuil* под названием «*Tel Quel*», а не в «Живых камнях», где выходили его предыдущие тексты, — еще один важный знак, указывающий в сторону авангарда. Поначалу Барт был очень скептически настроен в отношении журнала Соллерса. Он считал, что «Декларация», помещенная в начале первого номера, делала из литературы догму и ту самую мифологию, разоблачением которой он занимался в своей работе. И когда Жан-Эддерн Алье посылает ему анкету для журнала: «Считаете ли вы, что у вас есть писательский дар?», Барт резко отвечает, что ему лучше задать этот вопрос де Голлю³⁹. Однако он соглашается в следующем году ответить на вопросы анкеты о «Литературе сегодня» и постепенно сближается с Соллерсом и его группой. Помимо дружбы, о которой мы будем говорить в одной из следующих глав, это решение выгодно всем: известность и успех Барта в 1964 году придают вес журналу, который в тот момент погряз в нескончаемой полемике и сменах курса. Постоянная поддержка со стороны Барта способствует переориентации *Tel Quel* в направлении открытого формализма, и взаимодействие между семинаром и публикациями усиливается. Подготовленная Годоровым антология русских формалистов выходит в серии «*Tel Quel*» под заглавием «Теория литературы» после того,

37. BNF, NAF 28630, «Fichier vert 1: Livres, morceaux choisis».

38. «О глупости я в праве», *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 60. По этой теме см.: Claude Coste, *Bêtise de Barthes*, Hourvari, 2011.

39. Письмо Барта Жану-Эддеру Алье (архив Алье), цит. по: Philippe Rorest, *Histoire de Tel Quel*, op. cit., p. 195.

как тот выступил с соответствующим докладом на занятиях у Барта. И наоборот, динамизм группы придает блеск некоторым идеям Барта, в частности его позициям в отношении литературы, и некоторым его исследованиям, которые в противном случае не вышли бы за рамки академических публикаций, а так сумели привлечь к себе внимание, став частью полемики. *Tel Quel* также обеспечивает Барту шумную публичную поддержку и ободряет его во время конфликта с Пикаром.

Барт объясняется

Между сложными отношениями с современностью и своевольными отношениями с авангардом Барту удается встроить третий термин через объяснение классики. Так, в «Критические эссе» включено несколько текстов о его любимых канонических авторах — Вольтере, Бодлере, Мишле, Лабрюйере. Некоторые из них связаны с давними обычновениями в чтении, другие указывают на верность классической эпохе вообще. Как ему кажется, именно в них лежит ключ к идее литературы и языка, от которой в дальнейшем откажутся, ясный жест, предьявляющий знаки, который для него также очерчивает горизонт письма. Барт никогда не забывает произведения, чтение которых сопровождает его всю жизнь. Он посвящает ключевые статьи творчеству даже таких писателей, которые, как Стендаль, Золя, Мопассан, противоположны ему по взглядам. Начиная с «Удовольствия от классиков», статьи в журнале *Existances*, Барт также делает произведения эпохи, называемой «классической», будущим литературы: на самом деле в них сочетаются ясность и неполнота, что делает их открытыми и объясняет, почему они до сих пор вызывают интерес. «Сила классики зиждется на этом отличии; классики были ясны ужасной ясностью, ясны настолько, что в этой прозрачности чувствуются пугающие пустоты, о которых в силу гладкости классики не известно, были ли они там случайно пропущены или нарочно оставлены»⁴⁰. Сокровенные и необходимые отношения Барта с фрагментарностью находят здесь самое полное выражение: в открытости формы (Лабрюйер) и порой в ее нетоталитарной завершенности в форме пунта, например, у Ларошфуко; в отношении к заметкам, проявляющемся уже в предисловии к «Характерам» Лабрюйера и сохранившемся вплоть до последнего семинара: «То, что из-

40. «Plaisir aux classiques», in *Existances*, 1944 (OC I, p. 59).

менилось в нашем мире по сравнению с миром Лабрюйера, — это *замечаемое*: мы уже не *замечаем* мир так, как это делал Лабрюйер»⁴¹. Это происходит потому, что реальность настолько расширилась, что литература не в состоянии целиком ее охватить, и потому задача по разметке этой реальности и разговора о ней отныне возлагается на специализированные науки. Написанные в один и тот же период тексты — «О Расине», предисловие к «Характерам» и предисловие к «Максимумам и сентенциям» Ларошфуко — позволяют выявить двоякое отношение Барта к классике. Употребление терминов «классический» и «классицизм» в его творчестве носит неопределенный и амбивалентный характер. Они употребляются в уничижительном смысле, когда относятся к «классическим институтам», виновным в том, что они исковеркали язык, или к «классической критике», которую Барт разругал в «Критике и истине», отвечая Раймону Пикару, и когда классицизм становится институтом. Но они оцениваются положительно, когда характеризуют открытые произведения, дающие свободу любым предположениям и предлагающие читателю прекрасное поле для исследования. Расин объединяет оба этих полюса: он «самый школярский из авторов», «соединяющий в себе целый ряд табу, которые мне очень хотелось бы снять»⁴², но в то же время он оказывается великим писателем, если «литература, как мне кажется, по сути своей есть одновременно и утверждение, и отрицание смысла»⁴³. Точно так же классическая максима может привести к эссенциалистскому взгляду на природу человека или отличаться террористическим высокомерием и в то же время являться образцом демистифицирующего письма. Эта первая лобовая атака из длинного ряда атак на школярскую доксу будет иметь свои последствия.

Мы видим, что в случае Барта бессмысленно противопоставлять классику и современность, потому что классицизм становится носителем позитивных ценностей, только когда приобретает характер современности (молчание, неполнота, неопределенность и открытость) или когда его приспособливают для своих целей современные авторы. Даже если Лабрюйер совершенно не годится для «большого пробуждения», чтение его в 1963 году позволяет разглядеть дистанцию, отде-

41. «La Bruyère», préface aux Caractères, 1963; перепечатано в: Essais critiques, OC II, p. 477.

42. «Au nom de la “nouvelle critique”, Roland Barthes répond à Raymond Picard», OC II, p. 750.

43. «О Расине», Нулевая степень письма, с. 129.

ляющую его мир от нашего, воспринять «современный смысл его творчества»⁴⁴. Точно так же Расина следует понимать в свете его наивысшей актуальности: «Испытаем на Расине, именно в силу его молчания, все языки, которые нам предлагает наш век»⁴⁵. Речь идет о том, чтобы одновременно объяснить и вызывать беспокойство: на классиков и современников возлагается одна и та же задача. Эта современность классики, конечно, унаследована от Жида, который еще в санатории вызывал желание «читать классику», поскольку «Боссюэ, Фенелон, Монтескьё никогда не бывают так хороши, как когда их цитирует Жид»⁴⁶. Но она также является частью последующего критического проекта, который исходит не из анахронизма как такового, а из признания конститутивной роли анахронизма в любом великом произведении, как об этом пишет Барт в своем блистательном тексте 1965 года о «Жизни Рансе» Шатобриана («читаемое произведение *анахронично*, и этот анахронизм представляет собой капитальный вопрос, который оно ставит перед критиком»⁴⁷), указывая на тщетность любой исторической реконструкции.

Этот проект также стремится занять свое место в новейшем движении за обновление критики. Предисловие к книге «О Расине» недвусмысленно подчеркивает этот последний пункт:

Творчество Расина было вовлечено во все сколько-нибудь существенные литературно-критические начинания, имевшие место во Франции за последние лет десять: к Расину обращалась социологическая критика в лице Люсьена Гольдмана, психоаналитическая — в лице Шарля Морона, биографическая — в лице Жана Помье и Раймона Пикара, глубинная психология — в лице Жоржа Пуле и Жана Старобинского⁴⁸.

Эта открытость творчества Расина для современной критики является истинным признаком литературы, по его мнению, именно потому, что не может быть сведена к институту, который никогда не ставит перед собой вопрос «что такое литература?», потому что занят тем, что заверяет ее существование. В последнем эссе книги «О Расине», названном «История или литература?», Барт, явно стремясь отделить автора от школьной и универ-

44. «La Bruyère», préface aux *Caractères*, 1963; перепечатано в: «Essais critiques», OC II, p. 473, 475.

45. «О Расине», с. 130.

46. «Note sur André Gide et son Journal», OC I, p. 36.

47. «Chateaubriand: Vie de Rancé», préface de 1965; перепечатано в: «Nouveaux essais critiques», OC IV, p. 55.

48. «О Расине», с. 128.

ситетской культуры, выступает с прямыми обвинениями в адрес некоторых историков литературы (и в частности, Раймона Пикара), продвигая идею о том, что произведение чаще всего ускользает от своего времени. Он противопоставляет этой фактической, филологической и хронологической истории программу Люсьена Февра (текст Барта выходит в *Annales*, как и в своей первой статье о Мишле, он явно позиционирует себя в качестве наследника Февра), подчеркивавшего в своей книге о Рабле важность изучения среды, в которой зарождалось произведение, его публики, ее интеллектуального формирования. Барт идет даже дальше Февра, мирясь с анахронизмом, который Февр отвергает, так как всегда постулирует некоторое подстраивание произведения под его время. Как Рансе у Шатобриана, литературное произведение, особенно если оно сохраняет в себе возможность актуализации, всегда «больше своего времени».

Если последнее эссе сборника могло вызывать вполне законное возмущение академических ученых, объектом наиболее ожесточенных нападков со стороны противников Барта стало первое эссе — «Расиновский человек», написанное в качестве предисловия к сборнику «Театр» Расина, опубликованному Французским книжным клубом в 1960 году. Альтюссер заметил его подрывной характер при первом же прочтении: «Наконец хоть кто-то сказал, что знаменитая расиновская „психология“, знаменитые расиновские бушующие страсти, такие чистые и необузданные, *не существуют!* Хоть кто-то сказал, что это прежде всего литература...»⁴⁹ Драматургия полемики с Раймоном Пикаром заслуживает тщательной реконструкции, поскольку обычно рассказывается только о выпадах, следующих друг за другом. Считается, что Пикар нападает на книгу «О Расине» в «Новой критике и новом обмане», а Барт отвечает ему «Критикой и истиной». Но при этом мы забываем о том, что «О Расине» выходит в апреле 1963 года, а текст Пикара — осенью 1965-го, то есть через два с половиной года. Если книга о Расине и вызвала недовольство некоторого числа специалистов, в силу традиционной сдержанности они не подали вида. Последней каплей, переполнившей чашу терпения, стал выход в 1964 году «Критических эссе». Статья «Две критики», в которой противопоставляются университетская критика с ее позитивистским методом, унаследованным от Лансона, и новая критика (Башляр, Гольдман, Пуле, Старобинский, Вебер, Ришар, Жирар), вызвала первую реакцию Пикара в *Le Monde* от 14 марта 1964 года:

49. Louis Althusser, *Lettres à Franca (1961–1973)*, Stock/IMEC, 1998, p. 412.

Университет никогда не отвечает, но, возможно, если университетский ученый от своего собственного имени отреагирует на нападки, которые делает опасными само их повторение, призванное компенсировать узкий радиус их действия или нерелевантность, это будет встречено с пониманием⁵⁰.

Статья носит довольно общий характер и выражает сожаление по поводу биполярной концепции критики, несправедливой к Университету; Пикар пока еще остерегается вступать в полемику, даже если бартовское объяснение Расина кажется ему малоубедительным. Затем он публикует длинную статью в *Revue des sciences humaines*, в которой уточняются причины критики «О Расине», но эта статья, учитывая аудиторию журнала, адресована только академическим ученым⁵¹. Доработав статью и сделав из нее небольшую брошюру для широкой публики, он переводит дебаты в интеллектуальную сферу. Раймон Пикар прежде всего возражает против сведения персонажей к функциям, которыми движет преимущественно дух трансгрессии. Самое главное — он обвиняет Барта в том, что тот пропускает текст через анахронические психоаналитические категории, ведущие к символическим характеристикам и не учитывающие буквальный смысл и принадлежность пьес к определенной исторической эпохе. Некоторые возражения, сводящие критику к благопристойности и хорошему вкусу и обвиняющие Барта в заикливости на сексуальности, смешны; другие вполне точны, как, например, указание на опасность релятивизма, подстерегающую любую функционистскую критику, или плавающий характер его психоаналитических категорий. Барт, впрочем, это признает: «Язык этого очерка включает определенные элементы психоаналитической терминологии, но сам подход к теме не имеет ничего общего с психоанализом»⁵².

Запоздалая атака застаёт Барта врасплох. Именно то, что он почти подряд публикует «О Расине» и «Критические эссе», вызывает раздражение в эпоху, когда раскол между Сорбонной и более маргинальными институтами ощущается все сильнее, а влияние Барта на студентов растет. Цветан Тодоров, например, рассказывает, как, приехав в Париж весной 1963 года с ре-

50. «M. Barthes et la "critique universitaire"», in *Le Monde*, 14 mars 1964. В статье, в частности, автор «Мифологий» упрекается в том, что он создал «мифологию» Университета, в котором якобы господствует «биографическая критика», единообразная и лишенная нюансов.

51. Raymond Picard, «Racine et la nouvelle critique», in *Revue des sciences humaines*, № 117, janvier—mars 1965, p. 29–49.

52. «О Расине», с. 127.

комендательным письмом от ректора Софийского университета, он явился к декану филологического факультета и спросил, какие у них есть программы по теории литературы: «Он посмотрел на меня как на инопланетянина и сказал: такого не существует, литература должна изучаться в исторической и национальной перспективе»⁵³. Элизабет Рудинеско тоже рассказывает, что была не удовлетворена преподаванием, когда начала учиться в 1964 году: «Если вы учились на филологическом факультете, водоразделом было: Барта читали? Было два лагеря»⁵⁴. Следовало как-то ответить на присутствие имени Барта в разговорах студентов. Пока он выступал на поле современной литературы, его эксперименты не могли причинить никакого вреда, потому что в Сорбонне не преподавался ни один из ныне живущих авторов. Но когда он взялся за классическое наследие, которое с давних пор было в центре университетских исследований (Расин как заповедник и как памятник), более того, поставил под сомнение позитивистскую концепцию истории литературы, существующую с XIX века («Тот, кто хочет заниматься историей литературы, должен отказаться от Расина-индивида»), университетские ученые были обязаны реагировать и отстаивать свои позиции.

Нужно понимать, что, хотя Ролан Барт и Раймон Пикар лично включаются в полемику, каждый из них представляет свой лагерь скрепя сердце. Они вынуждены отстаивать более жесткие позиции, чем те, что занимают на самом деле, чтобы представлять две группы, из которых они вышли, и в конечном счете воплощать два противоположных полюса интеллектуального и академического поля, что превращает этот конфликт в образцовый для многих историков и социологов — в частности, для Пьера Бурдьё в *Homo academicus*⁵⁵, — тогда как в действительности раскол между ними был не настолько однозначным. С одной стороны, они оба могут считаться университетскими учеными, даже если Барт принадлежит к более маргинальной институции, чем Пикар. С другой стороны, Пикар далеко не образец замшелой позитивистской критики, целиком посвятившей себя научным исследованиям. В 1947 году он опубликовал в издательстве *Gallimard* роман («Престиж»). В «Карьере Жана Расина», книге, написанной на основе диссертации, он приме-

53. Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices. Une vie de passeur, entretiens avec Catherine Portevin*, Seuil, coll. «Points», 2002, p. 72.

54. Цит. по: François Dosse, *Histoire du structuralisme*, t. I: Le champ du signe, 1945–1966, op. cit., p. 232.

55. Пьер Бурдьё, *Homo academicus*, Издательство Института Гайдара, 2018, с. 225–232.

няет к Расину критический метод, многое позаимствовавший из социологии, а в его предисловии к изданию Расина в серии «Плеяда» даже есть нападки на университетскую критику, которая связывает каждую строчку произведения с жизнью человека. То есть это не биографическая критика в том смысле, в котором ее понимает и разоблачает Барт. Это и не совсем спор классиков и современников, даже если есть искушение задним числом прочитать ситуацию именно так, учитывая, в какой кризис ввергнет Сорбонну май 1968 года, и увидеть в этой интеллектуальной битве некоторые предзнаменования этого события. Свести текст Пикара «Новая критика или новый обман», вышедший в сентябре 1965 года в *Pauvert*, в серии «Свобода», которую ведет Жан-Фрасуа Ревель, к простому памфлету (в котором слышится отголосок термина «пасквиль», систематически используемого Бартом) — часть стратегии, направленной на ужесточение оппозиций. Кое-какая критика в адрес Барта вполне справедлива, в особенности та, что направлена на силу его утверждений. «Один из самых раздражающих аспектов этой книги, — пишет Пикар, — то, что ее автор чувствует себя в полной интеллектуальной безопасности: он решает, рубит сплеча, невозмутимо утверждает. Самая тайна не является для него тайной»⁵⁶. Верно, что Барт порой склонен увлекаться броскими формулировками и обобщениями («все персонажи», например). Но, как мы уже говорили, он не использует одно только утверждение. Оно всегда сопровождается у него легким сдвигом или повторением, призванными добавить нюанс или даже противоречие, чего не видит Пикар. Другие критические замечания, наоборот, являются образчиками филологической косности, в частности те, что касаются значения глагола *respire* — «дышать», и становятся самой настоящей театральной сценой, на которой разыгрывается противостояние «старой» и «новой» критики. Пикар упрекает Барта в том, что тот понимает этот глагол в физиологическом смысле, тогда как в XVII веке он чаще всего означал «вздыхнуть, расслабиться после испытания». На совет почитать словари Барт напоминает, что это первое значение существовало и в классическую эпоху, и подчеркивает, что красота языка Расина в том, что, проходя через эпохи, он приобретает новые смыслы и наполняется новой мыслью. На первых страницах «Критики и истины» Барт призывает на подмогу Пруста, чтобы показать весь идиотизм этого обвинения:

56. Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, 1965, p. 36.

В данном, как и в ряде других случаев... я попрошу ответить за меня Пруста и напомню, что он писал Полю Судэ, обвинившему его в грамматических ошибках: «Моя книга, может быть, свидетельствует о полном отсутствии таланта; однако она предполагает, она требует такого уровня культуры, который исключает моральную вероятность совершения столь грубых ошибок, о которых Вы говорите»⁵⁷.

Барт любит игру, но очень тяжело переносит конфликты и не понимает ни истинных причин нападок Пикара, ни того, почему они получили такую поддержку в прессе, которая увидела в них долгожданный повод не столько поддержать Университет, сколько продемонстрировать собственный антиинтеллектуализм. Вот так, через порой неожиданные союзы, и складываются лагеря. Газеты, некогда превозносившие талант Барта, почти поголовно встают на сторону Пикара (даже Дювиньо и *Le Nouvel Observateur*) и бросаются разоблачать его «интеллектуальное жульничество», «жаргон» и «словесный бред». Барт не отказывает себе в удовольствии напомнить в «Критике и истине», как *Le Monde*, *Pariscope*, *L'Orient*, *La Croix*, *Carrefour*, *La Revue parlementaire* поздравляли Пикара с «разносом», «метко нанесенным ударом», «зарядом смертоносных стрел». Только Жан-Жак Брошье в *Les Temps modernes* и Пьер Лепап в *Paris-Normandie* приняли сторону Барта. Он по-настоящему задет. Особенно его ранило слово «мошенничество», ударившее в самое больное место: он постоянно боится, что его сочтут самозванцем — это еще встретится нам в эпизоде с выборами в Коллеж де Франс. Тогда Барт тоже ищет поддержки в собственном лагере. Он дает несколько интервью, в частности Ги Лекле, который предоставляет ему слово в *Le Figaro littéraire* в начале октября, а 22 октября участвует вместе с Соллерсом, Валем, Женеттом и Кейролем в редакционном заседании в *Seuil*, на котором они решают, в какой форме ответить Пикару. В *Tel Quel* № 24 Соллерс разбирает идеологический характер книги: «Мало сказать об этом дискурсе, что он реакционный. Он, кажется, само воплощение морального порядка»⁵⁸. Чтобы уравновесить статью Дювиньо, *Le Nouvel Observateur* предоставляет свои страницы Барту для ответа, который публикуется 10 ноября 1965 года под заголовком «Если не ты...».

57. Ролан Барт, «Критика и истина», *Избранные работы*, с. 326.

58. Philippe Sollers, «Picard, cheval de bataille», in *Tel Quel*, № 24, 1965, p. 92. Жан-Франсуа Ревель отвечает на статью Соллерса статьей: «J'ai cherché à ouvrir une discussion», in *Quinzaine littéraire*, 15 avril 1966.

В нем Барт указывает на гигантские масштабы почти «фельетонной критики», начало которой два года назад положила статья в *Monde*: «Сегодня перед нами пасквиль, в котором я занимаю 60%. Завтра это будет книга...»⁵⁹ 18 ноября Женетт передает ему текст ответа Пикару, который не будет опубликован, однако подскажет Барту идею написать книгу, где он не будет довольствоваться объяснением со своим противником, но попытается доказать обоснованность своей концепции критики. Он сразу же взялся за работу над тем, что в дальнейшем станет «Критикой и истиной», но в процессе написания носит рабочее название «Как говорить о книге». Барт работает над этой книгой, полный тревоги и с большими трудностями, на протяжении всех рождественских каникул в Юрте, затем весь январь. 3 января он записывает: «Едва не бросил, потом взялся снова. Полностью этим захвачен. Боюсь заканчивать». 8 февраля: «Закончил „КГОК“ [Как говорить о книге], кроме самого начала, которое, видимо, придется править (о глупости)»⁶⁰. Эта работа вышла в марте, едва ли не через полгода после книги Пикара, с надписью на бандероли: «Нужно ли сжигать Барта?» Он догадался, что не следует обращаться к одному только Пикару, но необходимо противопоставить друг другу традиционную критику, цепляющуюся за смутные идеи «правдоподобия» или «хорошего вкуса» и ограничивающую вмешательство других наук в объяснение текста, и новую критику, которая выполняет двойную программу. Во-первых, следует сделать литературу ключевым элементом общей антропологии (имея в виду в качестве смежных дисциплин историю, социологию, лингвистику, психоанализ), в этом случае открытость и сила произведения будут измеряться его способностью участвовать в инновационном развитии науки. Во-вторых, необходимо утвердить независимость критика, которого этот ход сближает с писателем, предлагая иной способ разметки поля литературоведческих исследований, устраняющий разделение разных модусов письма. Таким образом, «Критика и истина» носит не только оборонительный характер: это программный текст, имеющий и коллективное измерение, создаваемое общей работой всей критики, и личное — связанное с поисками собственного места, отмеченного неразделимостью разных видов письма:

59. «Si ce n'est toi...», in *Le Nouvel Observateur*, 10–16 novembre 1965 (OC II, p. 720). Барт даже не подозревал, насколько он окажется прав. Рене Помье посвятит диссертацию и всю свою жизнь тому, чтобы уничтожить книгу «О Расине» и ее автора, и напишет более тысячи страниц! (René Pommier, *Le «SurRacine» de Roland Barthes*, CDU et SEDES, 1988).

60. Ежедневник 1966 года. BNF, NAF 28630.

Если новая критика и впрямь существует, то реальность этого существования — не в единстве ее методов... но в самом одиночестве критического акта, который — отменяя алиби, предоставляемые наукой или социальными институтами, — утверждает себя именно как акт письма во всей его полноте. Если старый истрепанный миф противопоставлял писателя критику «как величавого творца его смиренному служителю, каждый из которых необходим на своем месте» и т. п., то ныне они воссоединяются, разделяя общую нелегкую судьбу перед лицом общего для них объекта — языка⁶¹.

Уже в сборнике «О Расине» проявилось желание соединить личное письмо с критическим, выражение замысла — с выражением субъективности. Как пишет Клод Кост, прочитывающий заглавие книги «О Расине» как «О Барте», «выделяя и сцепляя друг с другом фрагменты мысли, Барт предлагает личное размышление о понятии субъекта, раскрывающее в нем субъективность, которую текст „О Расине“ воплощает в своей несводимой (неподатливой) единичности»⁶². По всей видимости, сам Барт задумал эту книгу именно так, что подтверждается его личными заметками, показывающими, что присутствие темы Любви-Отчуждения связано с его собственным опытом.

«О Расине»: книга об *Отношениях с властью* (а не о любовных отношениях, описываемых как подчиненные); на самом деле вся часть о Любви-Отчуждении исходит от меня (меня и О⁶³); это происхождение (биографическое) столкнулось с Любовью-Страстью не в Расине, а в расиновской *Доксе*. Более того, эта Любовь-Страсть появилась у меня из моего культурного знания о Расине (а не из чтения и перечитывания Расина, мало читаемого). Я был влюблен именно так, потому что мне был знаком образ этой любви по образу Расина (а не по Расину)⁶⁴.

Литература уже не только программа, она — объяснение самой жизни.

После выхода «Критики и истины» Барт получает ряд заверений в дружбе и поддержке, которые помогают немного зале-

61. «Критика и истина», с. 346.

62. Claude Coste, *Bêtise de Barthes*, Hourvari, 2011, p. 132.

63. Речь идет об Оливье де Мелоне, в которого Барт был сильно влюблен в 1956–1961 годах. Неизвестно, сохранились ли письма Барта. Известно только, что, судя по ежедневнику 1961 года, Барт потратил два дня в декабре этого года на то, чтобы написать ему длинное прощальное письмо, после того как де Мелон принял решение с ним расстаться. В письме Жану Кейролю в апреле 1957 года Барт объясняет, что он ездил на два дня в Бордо «с другом, Оливье де Мелонем, которого вы однажды видели на террасе „Маго“ и который родом из этого региона» (фонд Жана Кейроля, IMES).

64. BNF, NAF 28630, «Fichier vert 1: Livres, morceaux choisis».

чить рану, нанесенную полемикой, и справиться с чувством уязвимости. Бютор пишет ему 17 марта 1966 года: «Когда отвечаешь на нападки, очень трудно не опуститься до уровня своего оппонента; вам превосходно удалось сделать из Пикара лишь повод, показать, что он один микроб из многих, которыми кишит капля парижского бульона. [...] Пусть теперь люди пожалеют, что не встали на вашу защиту. Они увидят, какая это была красивая партия, сколько в ней было благородства и ума! Тем хуже для них». В тот же день Луи-Рене Де Форэ поздравляет Барта с тем, что он проявил мужественное стремление к истине, противопоставив самой что ни на есть легкомысленной полемике высочайшую серьезность. Жак Лакан пишет ему 12 апреля, «что нужно было ответить и ответить именно так». 19 апреля Леклеззио хвалит книгу за тонкость и нюансировку и добавляет, что «сегодня невозможно игнорировать глубину литературы, больше невозможно пребывать в изнеженном и легко удовлетворимом комфорте, когда есть Рембо, Малларме и Лотреамон». 6 мая Жиль Делёз приветствует книгу как образец строгости. 16 мая Старобинский адресует Барту длинное письмо, в котором сообщает, что полностью разделяет его отказ от «критики-кляпа», но выражает обеспокоенность рассуждениями о «пустоте субъекта» во второй части. Субъект, который всегда оказывается в речи вне себя самого, по его ощущению, и есть нейтральное — не объективное, не субъективное, — что сближает Барта с Бланшо⁶⁵. Успокоенный всеми этими свидетельствами солидарности, испытывая облегчение от того, что сумел должным образом ответить, Барт наконец может оставить этот эпизод позади, хотя он и обострил в нем ощущение самозванства.

1966 год

1966 год, когда Барт пишет и публикует «Критику и истину», становится для него решающим. Это, конечно, сильный жест самоутверждения, показывающий, что, занимаясь социологией объектов, Барт не покинул сферу литературы. Курс о риторике, который он читает с начала 1964/65 учебного года, продолжается и дает ему возможность разрабатывать систему языка как «техне». Он видит в риторике «огромные многовековые уси-

65. Письмо Мишеля Бютора, 17 марта 1966 года; письмо Луи-Рене Де Форэ, 17 марта 1966 года; письмо Жака Лакана, 12 апреля 1966 года; письмо Ж. М. Ж. Леклеззио, 19 апреля 1966 года; письмо Жили Делёза, 6 мая 1966 года; письмо Жана Старобинского, 16 мая 1966 года. Фонд Ролана Барта, VNF, NAF 28630.

лия по борьбе с афазией, основанные на идее, что язык не является „природным“, легким»⁶⁶. Горизонт курса, как он уточняет с самого первого занятия, — антропология одновременно и слова, и «того, кто хочет говорить, собирается писать». В течение первого года изучается дискурс риториков от Горгия до классической риторики с привлечением Платона, Аристотеля, софистики и средневекового тривиума. Готовясь к курсу, он читает аббата Баттё и «Трактат о тропах» Дюмарсе, опирается на «Риторику, или Искусство говорить» Бернара Лами (1675), которую уже цитировал в сборнике «О Расине». Вдохновляется чтением книги Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье», которую перевели на французский в 1956 году. Референции, которые Барт представляет в начале длинной статьи «Античная риторика» в *Communications* в 1970 году (целиком написанной на основе его курса), носят главным образом классический характер: помимо Курциуса и фундаментальных работ Чарльза Болдуина «Античная риторика и поэтика» и «Средневековая риторика и поэтика», опубликованных в 1959 году, которые он читает по-английски, там можно найти «Формирование классической доктрины во Франции» Рене Брэ, «Историю французского языка» Фердинанда Брюно, «Словарь поэтики и риторики» Анри Морье⁶⁷. В этот год он также обсуждает риторику с Марком Фумароли, с которым его познакомил Робер Мози: будучи еще пансионером Фонда Тьера, тот начал писать диссертацию о риторике у Корнеля. Ирония заключается в том, что, когда Марк Фумароли займет место преподавателя в Сорбонне в 1976 году, он сменит на этом посту Раймона Пикара.

Барта завораживает не столько история или риторика того или иного автора, сколько проблемы классификации — настолько от этого зависит его собственная интеллектуальная и личная организация. Он также пытается проверить гипотезу о том, что с точки зрения структуры возможно существование одной-единственной *формы* риторики, общей, например, для литературы и для изображений. В 1965–1966 годах его интересует исчезновение системы Ренессанса в XIX веке и вопрос о том, что пришло ей на смену. «Как столетие спустя современность осознает знаки литературы? На каком уровне литературного опыта отныне располагаются эти знаки?» Он занимается корпусом современной литературы от Флобера до Бютора. Осенью

66. Фонд Ролана Барта, VNF, NAF 28630, «Séminaire sur la rhétorique». Он добавляет, подчеркивая свою мысль: «Риторика: факт человека, *того, кто хочет говорить, хочет писать, и меня это всегда трогало*».

67. «L'ancienne rhétorique», in *Communications*, № 16, 1970 (OC III, p. 528).

Соллерс делает доклад о Малларме: «Создать тотальный, новый, странный мир в языке», вариант которого он опубликует в книге «Письмо и опыт пределов». Освальд Дюкро рассказывает о Ельмслева, Марта Робер — о Кафке, Жан Дюбуа — о дистрибутивной грамматике, а Никола Рюве — о Хомском. Наряду с выступлениями студентов участники семинара также слушают Женетта, Тодорова и Андре Глюксмана.

В феврале 1966 года на занятиях у Барта впервые присутствует Юлия Кристева. Она рассказывает: «Через несколько дней после моего приезда во Францию в декабре 1965 года (генерал де Голль предоставлял стипендии молодежи, говорившей по-французски, и, хотя болгары обычно отдавали их старикам, не владевшим языком, мне все же удалось получить такую стипендию) я встретила с Тодоровым, пославшим меня к Люсьену Гольдману, но не к Барту. Я пошла к Гольдману в Коллеж де Франс, он говорил о Лукаче, но кроме этого сходила послушать Барта. На первом занятии, которое я посетила, была Марта Робер, рассказывавшая о Кафке»⁶⁸. В «Воспоминаниях» (опубликованных в первом номере *L'Infini*) и в романе «Самураи» Кристева говорит о чувстве переполненности, которое она испытала в Париже, посещая курс Гольдмана. Под его влиянием она решает отказаться от диссертации о «новом романе», за развитием которого следила из Болгарии, и писать диссертацию о происхождении романной формы на примере текста XV века «Маленький Жан из Сентре» Антуана де ла Саля, на который ей указал Арагон. На основе этой работы она разработает различие между фенотекстом (текстом, как он сам себя предлагает читателю) и генотекстом (совокупностью элементов, принимаемых во внимание в письме и при порождении текста). В редакцию *Tel Quel* Кристеву привел Жерар Женетт, с которым она познакомилась на семинаре у Барта. В редакции и произошла ее встреча с Филиппом Соллерсом, интенсивная и магнетическая. Эта история любви, продолжающаяся и по сей день, будет играть важную роль в дружеской и интеллектуальной жизни Ролана Барта.

3 марта 1966 года Барт записывает в своем ежедневнике: «Снова видел болгарскую студентку». 4 марта: «Анкета болгарской студентки о критике». Юлия Кристева пока еще не отказалась от идеи писать о «новом романе» и хочет, чтобы несколько писателей и критиков заполнили ее анкету. С первой встречи

68. Юлия Кристева, интервью с автором, 25 сентября 2013 года. Это выступление Марты Робер запомнилось многим. Жерар Женетт рассказывает в «Бардадраке» с шутливой отстраненностью, что ходили слухи о любовной связи между ней и Бартом.

Барт очарован не только умом этой молодой двадцатичетырехлетней женщины, но и ее энергией, сдвигающей горы (в дальнейшем он регулярно будет называть ее «бульдозером»), и всем тем, что ее знания в двух областях — лингвистике и марксизме могут дать структуралистскому методу. Главное, что это она открыла Барту Бахтина, имевшего огромное значение для развития его мысли. Юлия Кристева в конце 1966 года выступает на семинаре с сообщением о Бахтине; уровень и важность этого доклада подчеркивали многие слушатели, начиная с самого Барта. Это новое слово: она — женщина, иностранка, ее интересуют не столько структуры, сколько движения, она вводит новые понятия («интертекстуальность», «параграмма»), увлекается политикой. Преодоление формализма, произведенное Бахтиным в своем творчестве, очень скоро начинает казаться Барту возможностью для перезапуска его собственной системы. Идея Бахтина о том, что текст никогда не замкнут в самом себе, но содержит множество языков и дискурсов, позволяет по-иному взглянуть на литературный текст, прочесть связи между ним и другими дискурсами, которые он трансформирует и оспаривает, с большой критической и политической эффективностью. У Соссюра Кристева ориентируется не столько на «Курс общей лингвистики», сколько на «Анаграммы», которые Жан Старобинский впервые опубликовал в *Mercure de France* в 1964 году, затем в *Tel Quel* несколько лет спустя⁶⁹. Опираясь на эту работу, она разрабатывает свое понятие параграммы, обозначающее отношения непрерывной трансформации единиц текста, которая, по ее мнению, и является единственным способом текстуального производства. Она также разрушает понятие знака как двойной единицы, чтобы предложить понятие «граммы», рассматриваемой как место любого смысла, который может приобрести та или иная группа звуков.

Эта новая концепция текста, само слово «текст», взятое в такой динамике, имеют важные последствия для Барта, измеримые по дистанции между «Введением в структурный анализ повествований» (1966) и «S/Z» (1970), где речь идет уже не о том, чтобы останавливаться на больших структурах, но о том, чтобы наблюдать «движение смыслов, обнажение кодов и перетекающие цитации»⁷⁰. Юлия Кристева также несет с собой силу сдвига. Барт говорит об этом в замечательной рецензии на «Семиотику», которую публикует в *La Quinzaine littéraire* в мае 1970 года

69. Jean Starobinski, «Le texte dans le texte», Ferdinand de Saussure, «Extraits inédits des cahiers d'anagrammes», in *Tel Quel*, № 37, printemps 1969.

70. *S/Z*, с. 40.

под заглавием «Иностранка»: в ней он говорит обо всем том, чем был с самого начала ей обязан — ее подрывной силе, способности привести в движение все застывшее. Он демонстрирует полное понимание истинных ставок ее книги, отдавая ей дань уважения: «Юлия Кристева сдвигает вещи с их места»⁷¹. То, что она — женщина и иностранка, несомненно, играет важную роль в этом процессе: как женщина, она очень сильно связана с законом отца, что позволяет ей совершать любые трансгрессии. Барт об этом не говорит, но вполне вероятно, что нехватка отца в его собственной личной истории, мешающая ему отважиться на прямую трансгрессию, — причина того, почему он по-настоящему зачарован ее отношением. О том, почему важно, что она иностранка, он говорит открыто: ее работы «подрывают мелкий национализм французской интеллигенции», открывая его другому языку:

Другой язык — тот, на котором говорят из политически и идеологически необитаемого места: места в промежутке, на краю, с фланга: *лихого* места, которое проходит насквозь, накладывается внахлест, панорамирует и оскорбляет. Та, которой мы обязаны новым знанием, пришедшим из Восточной Европы и с Дальнего Востока... учит нас работать в различии, то есть поверх различий, во имя которых нам запрещено соединять письмо и науку, Историю и форму, науку о знаках и разрушение знака⁷².

Эта речь в защиту иностранки, редкая, но регулярно повторяемая, — способ описать сдвиг в своем собственном творчестве в тот самый год, когда он почти одновременно публикует «S/Z» и «Империю знаков».

В кругу группы *Tel Quel*, а также, после 1964 года, в редакционном комитете журнала *Critique* Барт знакомится с Жаком Деррида, с его статьями о письме в работе «О грамматологии» и проблематизацией идеологических предпосылок, лежащих в основе всей теории знаков. Деррида играет, возможно, более косвенную, но не менее важную роль, чем Кристева, в осмыслении различия. В конце 1966 года они вместе едут на конференцию в Университете Джонса Хопкинса в Балтиморе (летят одним самолетом в обществе Тодорова и Николая Рюве), на которой Барт выступает с докладом о риторике, обобщающим некоторые моменты его курса. В нем он показывает, как окончательное исчезновение риторики в XIX веке привело к разделению литературы и осмысления языка. Этот способ исторического

71. «L'étrangère», in *La Quinzaine littéraire*, 1 mai 1970 (OC III, p. 477).

72. Ibid., p. 479.

объяснения интереса к методу, который бы попытался снова соединить две эти вещи. Конференция под названием «Языки критики и гуманитарные науки» была организована Ричардом Макси, который недавно создал при этом университете Центр гуманитарных наук, и Эудженио Донато, который за год до этого защитил диссертацию под руководством Рене Жирана, и финансировалась Фондом Форда. Она была призвана объединить критическую мысль и гуманитарные науки или скорее вписать литературоведение в ряд гуманитарных наук⁷³. Хотя выступление Барта, как и Лакана⁷⁴, было одним из наиболее ожидаемых и запомнилось произошедшим дистанцированием от понятия структур, главным событием, по свидетельству очевидцев, бесспорно, стало выступление Жака Деррида. Хотя в Америке это была первая конференция, непосредственно посвященная структурализму, Деррида излагает причины, по которым следует пойти дальше него. Деконструируя некоторые предпосылки работы Леви-Стросса, западноцентричный эссенциализм лингвистики (в частности, глубоко телеологический характер термина «знак»), некритически воспринятый структурализмом, он предстает критиком структурализма перед американскими академиками: Полем де Маном, Хиллисом Миллером, которые вскоре еще больше радикализуют этот процесс, назвав его собственно «деконструкцией». Пьетро Пуччи, профессор-классик из Корнелльского университета, который был оппонентом Жана-Пьера Вернана на этой конференции, вспоминает, каким шоком было для всех услышать на мероприятии, призванном заложить основы критического структурализма в американском университете, о том, что должен зазвучать совсем иной интерпретативный голос, продолжающий линию уже не Соссюра и Леви-Стросса, а Ницше, Фрейда и Хайдеггера⁷⁵.

Необходимо, по-видимому, сказать о дисциплинарных ставках, которые всегда приводят к тому, что в такого рода контекстах позиции становятся жестче, чем на самом деле. Дерри-

73. Материалы конференции будут опубликованы несколько лет спустя под названием, хорошо передающим потрясение, которым было отмечено это мероприятие, — «Спор о структурализме: языки критики и гуманитарные науки»: Richard Macksey et Eugenio Donato (dir.), *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1970 et 1972. Фонд Форда также финансировал «Дом наук о человеке», приютивший Высшую школу социальных наук, к созданию которой, как мы увидим, Барт тоже был причастен в 1970-е годы.

74. См. рассказ об этой конференции Элизбет Рудинеско в: Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, Seuil, 1986, t. II, p. 414–421. Она пишет, что Лакан нашел выступление Барта блистательным (p. 417).

75. Интервью с автором, 9 июля 2012 года.

да с дальним прицелом стремится утвердить права философии, противопоставив ее так называемым гуманитарным наукам. Он ясно говорит: «Грамматология... не должна быть одной среди многих гуманитарных наук, поскольку ее главный вопрос — вопрос имени человека»⁷⁶. Точно так же Барт, не выносивший ярлыков и не желавший выступать в качестве рупора какого-то движения или группы, путает следы, провозглашая идею текстуальной продуктивности, противопоставляемой неподвижности структуры. Первая общая черта Барта и Деррида — стремление бороться со всем, что стабилизирует и замыкает в себе смысл, даже если Барт скорее идет по пути плюрализации, а Деррида отстаивает непрерывное скольжение, что не совсем одно и то же. Хотя они и опираются на совершенно разные предпосылки и корпус текстов, оба обгоняют собственную мысль, всегда забегают вперед по отношению к тому, что сами в данный момент говорят. И хотя по причинам преимущественно институционального порядка они еще не утверждают этого в открытую, в 1966 году их объединяет идея, что игра идет за пределами понимания книги как замкнутой системы аргументации или тотальности. Так, например, Барт не любит фиксировать свои тексты, делая из них книги. Почти все его книги — результат заказа или стечения обстоятельств. Он предпочитает временный и актуальный формат журнальной статьи, который заставляет мысль вступать в диалог с другими, побуждает возвращаться к ней и не делает из речи мертвую букву. Умберто Эко рассказывает, что Барт не планировал публиковать отдельным изданием «Основы семиологии», вышедшие в четвертом выпуске *Communications*. «Он считал их черновиком, заметками, которые можно использовать на семинаре». Эко просит дать их для перевода (Андреа Бономи) и публикации в журнале *Marcatre*, Барт соглашается, потому что текст можно опубликовать без изменений, то есть в качестве рабочих материалов. Когда умер Витторини, сотрудники издательства *Einaudi* сообщили Эко о желании покойного издать «Основы семиологии» в серии «Новый политехникум». «Эта просьба подействовала и на меня, и на Барта как своего рода сентиментальный шантаж: я отдал им перевод, сделанный Бономи, а Барт согласился на публикацию»⁷⁷. Для удобства Барта

76. Жак Деррида, *О грамматологии*, Ad Marginem. 2000, с. 218.

77. Umberto Eco, «Lamaîtrise de Barthes», речь на конференции, посвященной Ролану Барту (Реджо Эмилия, 13–14 апреля 1984 года), перевод с итальянского: *Magazine littéraire*, № 314, «Roland Barthes», 1993, р. 43. Напомним, что к тому времени (1966) Барт уступил уговорам Мориса Надó и опубликовал эту статью в сборнике (в сопровождении «Нулевой степени письма») в издательстве *Denoël* в 1965 году.

часто рассматривают через его книги, что может исказить перспективу. Если восстановить настоящую хронологию его мысли, проследив процесс ее производства в журнальных публикациях, и рассматривать книги скорее как случайные, чем как запланированные, перед нами предстанет гораздо менее самоуверенная или окончательная фигура, чем та, какой он порой может показаться. Это позволяет по-иному прочитывать время мысли: моменты соединения, поисков, проб и ошибок, «окончательно временные», по словам Кено, постоянно находящиеся в процессе работы.

Первая поездка в Японию со 2 мая по 2 июня — еще один яркий момент 1966 года. Как и знакомство с Кристевой, это открытие, по его словам, приводит к радикальному сдвигу. Он столкнулся с языком и культурой, ни один из кодов которых ему не известен. Но тем свободнее идет работа означивания, и Барт наконец находит здесь тот язык, существующий на краю, в промежутке, необитаемый язык, в котором возможны любые игры. Его принимает Морис Пенге, в то время директор франко-японского института в Токио, живущий в Японии с 1958 года. Он не просто классический дипломат. Он выучил язык и разбирается в тонкостях восточной культуры. Книга, которую он опубликует по возвращении, — «Добровольная смерть в Японии»⁷⁸, посвященная одновременно и традиции сэппуку, и жизни в Японии в целом, демонстрирует очень тонкое, не западноцентричное понимание страны изнутри. У Барта сразу же завязывается с ним дружба, и Пенге играет роль настоящего проводника, в чем-то как Вергилий для Данте в «Божественной комедии»: в 1970 году Барт посвятит ему «Империю знаков». Сравнение с Данте уместно, поскольку в Японии Барт переживает настоящий шок в полном смысле этого слова. Эта культура, утверждающая непрозрачность, безмолвие, отказ от смысла, предстает перед ним как основание для его собственной работы над означиванием. Кроме того, он находит в ней нечто неподатливое, возбуждающее стремление понять. Барт привез два доклада: один о литературной критике, другой — о мифологиях, которые читает попеременно в университетах, куда он приглашен, — Тодаи в Токио, Нагоя, Киото, Осака. По выходным он иногда отдыхает в загородном доме Пенге в Хамае, в который тот приглашает и других друзей. Они без усталости говорят о стране и обо всем остальном, что их сближает. Михаэль Ферье опубликовал редкие или неизданные тексты, написанные Мо-

78. Вышла в издательстве *Gallimard* в 1984 году.

рисом Пенге о своем опыте. Его портрет Барта (а также Фуко и Лакана, которых он тоже принимал во Французском институте) содержит несколько замечаний, указывающих на то, как верно Барт сумел понять страну, в которой отношения не всегда легки. «В Японии Барт сразу обратил внимание на сдержанность людей: это хорошо согласовывалось с его собственной сдержанностью и неприязнью к любого рода рисовке»⁷⁹. Барт испытывает здесь эстетическое удовольствие и этическое удовлетворение. Формализм приводит не к обеднению, а к очищению. Проецируемый на эту страну фантазм, который он впоследствии превосходно выразит в «Империи знаков», в своей практике рисования, — это фантазм примитивности, возведенной в ранг большой культуры.

Позднее Барт постоянно возвращается в эту страну, в которой чувствует себя счастливым. Он признается Морису Пенге, что ему очень грустно с тех пор, как он вернулся. Просит поискать ему место в университете на два-три года, чтобы он мог по-настоящему пожить в стране. Уже тогда у Барта появляется идея книги о Японии. В четверг 9 июня он записывает: «Да, как и ожидалось, я испытываю тоску по Японии, это чувство разлуки с тем, что любишь, столь близкое к чистой экзистенциальности, что в некоторых языках, например в румынском и португальском, в одном слове (*fado*) смешиваются идеи ностальгической разлуки и судьбы (*fatum*)». Он добавляет, что привезенные вещи очень помогают: «Некоторые из них доставляют большое удовольствие, украшая обстановку; другие мало-помалу встраиваются в мою комнату; передо мной стоит фотография прекрасного актера Кацуо Фунаки в роли самурая (подумайте, как ее увеличить, в маленьком магазинчике в Юракушо), и я постепенно возвращаюсь к идее текста о японском лице, то есть фактически о Японии»⁸⁰. Он тоскует не просто по чувству свободы и приостановки всего, позволяющей свободно жить с его сексуальностью и привносящей глоток свежего воздуха в строго размеренную жизнь, облегающую, как футляр, чувству, какое часто бывает у него за границей, он тоскует по всей культуре в целом, ином способе организации и дезорганизации жизни. Несколько дней спустя он снова пишет Морису Пенге и признается, что в Париже его охватила скука, бремя его обязательств неподъемно. «Япония и в этом отношении только помогла кристаллизироваться этой потребности в дру-

79. Maurice Pinguet, *Le Texte Japon, introuvables et inédits présentés par Michaël Ferrier*, Seuil, coll. «Réflexion», 2009, p. 39.

80. Письмо Морису Пенге, 9 июня 1966 года. Фонд Мориса Пенге, IMES.

гом измерении повседневной работы, необходимости уравновесить интеллектуальную гипертрофированность подлинным искусством жить»⁸¹. В знак абсолютной серьезности своих намерений он начинает после возвращения учить язык. В архиве сохранились аккуратно исписанные тетради с длинными списками слов, показывающие, что он не довольствуется одним только разговорным методом обучения. Он также занимается каллиграфией под руководством одного студента. В двух последующих поездках, с 4 марта по 5 апреля 1967 года и с 17 декабря 1967 года по 10 января 1968 года углубляются его знания и укрепляется связь. Они дадут возможность уточнить материал для одной из немногих в его жизни книг, которые отвечают на внутренний импульс, а не на запрос извне (хотя формально это была просьба Альберта Скиры), — «Империи знаков».

В остальном год состоит из совершенно повседневных событий, складывающихся в полную и активную жизнь. Барт участвует в создании *Le Quinzaine littéraire* Мориса Надó, в честь запуска которого в библиотеке Ла Юн в Сен-Жермене 14 марта был устроен фуршет. Он пишет для этого журнала статью о Бенвенисте. О значении этого лингвиста ему рассказала Кристева, она же организовала встречу двух своих учителей в декабре того же года. Барт погружается в первый том «Проблем общей лингвистики», который только что вышел в *Gallimard*, и подчеркивает не только «безупречные знания», ясность и насыщенность важной для науки о культуре книги, «которая учреждает лингвистически, то есть научно, идентичность субъекта и языка»⁸², но и ее исключительную красоту, стиль мысли, который придает ей «неисчерпаемую ясность, присущую великим литературным произведениям». В 1966 году также еще больше укрепляются его отношения с итальянскими интеллектуалами и писателями. Это не просто личные связи, а ключевые моменты интеллектуальной истории. Приехав в Италию в апреле 1966 года в момент публикации перевода «Критических эссе», он ужинает с Сангвинети (о котором он напишет в следующем году в каталоге *Feltrinelli*) в Турине, с Умберто Эко, который представляет книгу в Милане, с писательницей Лаллой Романо. В Риме он встречается с Кальвино, Моравиа, Манганелли. Все эти встречи показывают, что Барт — центральная фигура не только французской, но и итальянской интеллектуальной жизни. В последующие годы Кальвино на два года приедет в Париж, чтобы посещать его семинар о «Сарразине»: для создания его комбинаторного

81. Письмо Морису Пенге, 20 июня 1966 года. Фонд Мориса Пенге, IMES.

82. «Situation du linguiste», in *Le Quinzaine littéraire*, 15 mai 1966 (OC II, p. 815, 816).

письма вклад Барта важен не менее, чем вклад Перека или Кено. Кальвино рассказывает об этом в тексте, посвященном памяти Барта⁸³. В свою очередь, Умберто Эко — по-настоящему близкий друг. Его привлекает в Барте связь между научным проектом и литературным талантом. «Мифологии» представляются ему не просто упражнениями в развенчании мифов, а небольшими научными работами, соответствующими амбициозному проекту общей эпистемологии⁸⁴. Эко играет важную роль в становлении семиологии и структурализма в Италии, которые с самого начала включены в университетский контекст и потому лишены той протестной силы, которой они обладают во Франции. Значение Барта для Италии измеряется по силе недовольства, которое он вызывает. Так, Чезаре Сегре и Мария Корти пытаются выделить итальянскую семиологию, не отказываясь от филологического и исторического подходов, которыми так сильна итальянская традиция интерпретации текстов. Несогласие касается главным образом функции критики, которая, по их мнению, должна сохранять свою специфику комментария, не становясь литературой. По их мнению, стирание границ и двусмысленность роли критика и писателя противоречат стремлению предать критике статус науки и утвердить ее автономию от других видов письма⁸⁵.

В этом же году Барт завершает свое большое исследование об автомобиле для агентства *Publicis* по заказу компании *Renault*. Это кульминация обмена между социальным и интеллектуальными мирами. Статьи, которые Барт посвящает звездам, автомобилю (помимо мифологии модели *Citroën DS*, он так же пишет о его общей мифологии), рекламному сообщению (его участие в *Cahiers de la publicité*) в начале 1960-х годов, работа над темой массовой коммуникации вместе с Жоржем Фридманом и Виолеттой Морен наряду с успехом «Мифологий» привлекают на его семинар и представителей технической среды, а не только студентов и академических ученых. Так, Жорж Пенину, с 1961 года директор исследовательского отдела *Publicis*, записывается на семинар Барта в 1963 году и начинает работать под его руководством над диссертацией о «семиологии рекламы» (он издаст ее в 1972 году в издательстве *Robert Laffont*

83. Italo Calvino, «In memoria di Roland Barthes», in *Saggi 1945–1985*, Milan, Mondadori, 1995, vol. 1, p. 481.

84. См.: Umberto Eco et Isabella Pezzini, «La sémiologie des Mythologies», in *Communications*, № 36, 1982, p. 19–42.

85. Cesare Segre, compte rendue de «Roland Barthes: Saggi critici (Turin, Einaudi, 1966)», in *Strumenti critici*, № 1, octobre 1966, p. 89–91. См. также: Cesare Segre et Maria Corti (dir.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Turin, Edizioni RAI, 1970.

под названием «Ум рекламы»). Он приглашает Барта выступить 12 июня 1964 года на тему взаимодействия семиологии и рекламы перед начальниками отделов в штаб-квартире *Publicis* на площади Звезды и предлагает ему заняться анализом рекламных сообщений с прагматической целью улучшения продаж продуктов. Преимущество такой аналитики в том, что за нее хорошо платят и она обеспечивает исследованиям широкий резонанс. Но подобные опросы съедают много времени. В августе 1966 года Барт уточняет в ежедневнике, что на текст об автомобиле для Пенину ушло полных 19 дней работы. В архиве компании *Renault* сохранилась эта неизданная работа. 7 сентября 1966 года Барт посылает Пенину свой окончательный вариант отчета. В сопроводительном письме он, однако, не скрывает некоторого скепсиса в отношении обоснованности подобных исследований:

Я сделал все что мог, но результат оказался коротким. Я предпочел не лить воду и ограничиться тем, что есть, а это зависело от самой рекламы автомобилей. Ибо — таков, по крайней мере, урок, который я извлек из этой работы, — эта реклама скудна, даже очень. [...] В свою очередь, я убежден, что другие продукты лучше поддаются более «случайному» семантическому анализу; с автомобилем шансов у нас было немного (но мы и не могли этого знать в самом начале): нам попался семантически «тусклый» объект⁸⁶.

Хотя Барт больше не занимается подобными консультациями, он продолжает пунктуально выступать в Институте исследования и изучения рекламы (IREP), когда в нем возникает потребность как в эксперте по визуальности.

Мыслить изображение

Барт живет с образами. Поместить фантазм у истоков любого чтения, любого выбора объекта — это способ выразить высшую силу образа. «Критические эссе» открываются одним из самых важных текстов в его творчестве: речь в нем идет не о литературе, а о голландской живописи. Это своего рода программный текст, в котором представлены и сплетены воедино почти все его основные темы: буржуазия, каталог объектов, узус, некоторые конкретные качества (бархатистость, блеск), тело,

86. «L'image publicitaire de l'automobile: Analyse sémiologique», 30 p., annexes, 1966, inédit. См.: Jacques Durand, «Georges Péninou (1926–2001), l'un des créateurs de la sémiologie publicitaire», *Hermès*, № 32–33, 2002/1, p. 581–588.

отсутствие стиля. Барт занимается всем спектром иконических репрезентаций, от рекламного изображения до кино, от предвыборной иконографии до фотографии. В 1960-е годы он ходит в кино по несколько раз в неделю: он любит Годара, Рене или Баратье, но смотрит также массовое французское кино и американские жанровые фильмы. Он может признаться в 1964 году в интервью журналу *Image et son*: «Я смотрел подряд „Человека из Рио“ и „Молчание“ Бергмана»⁸⁷. Он потрясен «Выстрелом из милосердия» Жана Кейроля и пишет очень теплые слова своему другу⁸⁸. У Барта даже есть единичный опыт съемок фильма — в Монреале в 1961 году, когда он работал над документальным фильмом о борьбе с Мишелем Бро. Последний рассказывает, что комментарии Барта имели решающее значение для идеи фильма. Сначала Барт поехал с ним в Центр Поль-Сове на борцовский поединок. Он выразил активное несогласие с намерением режиссера раскритиковать постановочный аспект зрелища. «Вы с ума сошли! Это как демонтировать механизмы театра», — сказал он⁸⁹. Помочь увидеть реальное, вместо того чтобы пытаться разрушить иллюзорный аспект, — такая линия поведения показывает, что озабоченность образами носит не только идеологический, но и эротический характер: даже когда он разоблачает некоторые характеристики, некоторые коды (челки актеров в фильмах в жанре пеплум, жесты актеров в детективных лентах, позы кандидатов на выборах...), он всегда вступает с ними в отношения желания. То же самое относится к фотографии. От «мифологий», посвященных «актеру студии Аркур», и до «Фото-шоков», «Предвыборной фотогении» и эссе под названием «Цивилизация образов», вышедшего во втором номере журнала *Communications*, во всем чувствуется страсть к «буквальной реальности», к чистой денотации фотографии. В то же время, поскольку возможность видеть сопровождается возможностью читать, знаки прочитываются и переводятся в слова, становятся предметом семиологического исследования.

87. «Sémiologie et cinema», entretien avec Philippe Pilard et Michel Tardy, in *Image et son*, juillet 1964 (OC II, p. 625).

88. «Мой дорогой Жан, через минуту у меня поезд, но не могу не сказать вам, что мы (Франсуа Б. и я) были потрясены вашим фильмом: какая сила, какая красота, загадочность и одновременно ясность; это было душераздирающе, но при этом я вышел с мужеством жить; неоднозначно и тем не менее бескомпромиссно; с огромной радостью мы говорим свое да...» (письмо Барта Жану Кейролю, 1965 год. Фонд Жана Кейроля, IMES).

89. Michel Brault, dans «Le Cinéma et ce qu'on veut en faire», réal. Pina Sherman, 1993.

Обостренное чувство «притока» образов, которое мы сегодня испытываем, заставляет забыть о том, что в этой цивилизации образа собственно образ, так сказать, никогда не лишен дара речи (подписи под фотографиями, рекламные объявления, звуковое кино, *fumetti*⁹⁰); отсюда мысль о том, что изучение этой современной вселенной образов — которое пока еще даже не начато — рискует заведомо быть ошибочным, если не будет работать напрямую с оригинальным объектом, который представляет собой не образ и не язык, а тот образ, дублируемый языком, который можно назвать логико-иконической коммуникацией⁹¹.

Это дублирование зрения чтением объясняет, почему рекламный образ образует особенно интересную для анализа область. В «Пеномоющих средствах» и в «Глубинной рекламе», в эссе «Риторика образа» и опубликованном на итальянском языке тексте «Общество, воображение, реклама» Барт различает два регистра языка (визуальный и вербальный) и указывает на функцию «крепления», которую выполняет слово: именно оно позволяет рекламе образовать мир символов, который Барт называет «образностью».

Приобретенная компетенция в области изображений вдобавок к удовольствию, испытываемому при их анализе, приводит к тому, что Барту все чаще заказывают тексты для каталогов выставок или о творчестве отдельных художников. Он пишет комментарий к фильму Жана-Марка Левена «Микрокосмос» (1964, 20 мин.), представляющий собой настоящую мифологию почтовых марок, где описываются их рисунки, цвета, изображенные на них пейзажи⁹². Это характерный текст, напоминающий тот, что он написал для фотоальбома Андре Мартена с фотографиями Эйфелевой башни. Изображения подчеркивают ее физическую легкость и ажурность, гармоничную композицию и переплетение балок, опор, заклепок, колонн, болтов и арабесок, в которых множатся перспективы. Мощь памятника как бы возникает из того, что он с таким трудом поддается кадрированию: приходится увеличивать число ракурсов, чтобы хотя бы что-то уловить из его архитектуры, при этом чувства овладения так и не возникает. Текст Барта отталкивается от рассматривания фотографий, но далек от того, чтобы быть простым комментарием. Речь идет о том, чтобы расшифровать Эйфеле-

90. Комиксы (*ит.*). — *Прим. пер.*

91. «La civilization de l'image», in *Communications*, № 2, 1964 (OC II, p. 565).

92. Jean-Marc Leuwen, *Le Microcosmos* (1964, 20 мин.). Этот фильм, считавшийся утраченным, был найден Марко Консолини в 2015 году. Текст Барта о почтовых марках был впервые опубликован Эриком Марти в: *Roland Barthes Album*, Seuil, «Fiction&Cie», 2015, p. 255–256.

ву башню как образ и символ. Английское издание, включившее его в «Мифологии», сохранило прежде всего демистифицирующий характер этого текста. Эйфелева башня — тотальный знак, в который любой может вкладывать какое угодно значение; как чистый знак, она — то, что Человек пожелает в нее вложить. Таким образом, она — основа всех стереотипов: говорить о ней — значит потеряться в метафорах, в банальностях. Чтобы обойти этот поверхностный дискурс, на который наталкивает само это сооружение, Барт последовательно применяет все виды знания — литературное, лингвистическое, архитектурное, научное, — которые, подобно фотографиям Мартена, увеличивают число ракурсов, в итоге делая Эйфелеву башню ускользающей.

Текст Барта — это еще и глубокое размышление об образе. Башня, устремленная вверх, заостренная, лишена закругленности, представленной только в связанных с ней фигурах: кольцо (ее видят, и она смотрит) и обратимость или полнота (внутри и снаружи, ни пустая, ни полная). Самое главное — Эйфелева башня — образ, и она вызывает личные образы, то самое «для-меня», на котором строится любой дискурс, даже дискурс знания. Барт соединяет башню с тем, что его удерживает на ней его взгляд: панорамой, приподнятостью, превращающей ее в современную версию Нотр-Дама⁹³, и податливостью, позволяющая присваивать ее самыми разными способами. «Когда, написав эти строки, я начал о ней говорить, вот она передо мной, в рамке моего окна»⁹⁴. Эйфелева башня действительно видна из окна квартиры на улице Сервандони, и дружеский знак, который она посылает каждый день, позволяет зрителю сориентироваться в городе. Чтобы лучше объяснить своеобразие этого сооружения, Барт придумывает очень сильный, хотя и несколько пугающий образ: в отличие от других сооружений, в которые погружаются или в которых прячутся (во всех них есть что-то от пещеры), по Эйфелевой башне скользят сквозь ее пустоты, становятся в некотором роде ее паразитами. Городской суете, над которой она нависает, и копошению посетителей, которых она принимает, она противопоставляет одиночество и уникаль-

93. См.: «La Tour Eiffel», *OC II*, p. 549; см. также «Семиологию и урбанизм», где Барт хвалит Виктора Гюго за идею памятника как письма в «Соборе Парижской богородицы» (*OC II*, p. 1278); в особенности см. большой текст о романе Гюго «Романский собор», в котором развиваются идеи о высоте и панораме, сходные с теми, что были предложены в «Эйфелевой башне» (*OC I*, p. 873–876). Выражение «образец умной географии», похвала, данная Бартом описанию башен собора у Гюго, может быть применено и к нему самому.

94. *La Tour Eiffel, avec les photographies d'André Martin*, Delpire, 1964 (*OC II*, p. 533).

ность, вертикальность и неподвижность. Ответить на это различие — значит умножить число репрезентаций объекта. Отсюда любовь Барта к миниатюрным фигуркам Эйфелевой башни: «Располагая *уменьшенной копией* этого памятника, покупатель безделушки снова испытывает удивление, ему дали *подержать* Башню в руке, у себя на столе; ее главная ценность — чудесные размеры каким-то образом оказывается в его полном распоряжении, и он может встраивать этот странный, недоступный, неприсваиваемый предмет в свою повседневную обстановку»⁹⁵. По возвращении из одной из своих поездок Барт не находит ничего лучше, как подарить одному японскому другу латунную фигурку Эйфелевой башни.

Значение 1960-х годов, подготавливающих 1968 год, прочитывается в том, как литература и изображения заставляют выйти за рамки структуралистской программы, расширяя число изучаемых объектов. Очарованный бесконечным открытым горизонтом письма и силой образов, Барт постепенно переносит свою критику в другие области, отдаляя ее от непосредственного повода и превращая в личное интеллектуальное приключение и поиски автономного письма. В этих поисках беспрецедентные и небывалые возможности приписываются чтению.

95. La Tour Eiffel, *OC* 11, p. 548.

Глава 12

События

В 1967 ГОДУ Барт очень мало времени проводит во Франции. В начале весны он на месяц возвращается в Японию. Дважды ездит в Италию, один раз в Марокко, а время с сентября по декабрь проводит в Соединенных Штатах. После конференции в Университете Джонса Хопкинса его приглашают поработать семестр в Балтиморе. На неделе Барт живет неподалеку от университета, в отеле *Broadview*, но почти каждые выходные отправляется в Нью-Йорк, где у него есть друзья, в частности Ричард Ховард. Он повторяет свой семинар по риторике и использует его, чтобы объездить с выступлениями почти всю Америку: Филадельфию, Бостон, Сан-Франциско, Санта-Барбару, Индианаполис, Чикаго... В этот год в свет вышла «Система моды», но теперь его занимают совсем другие тексты и вопросы. Барт по-прежнему видит в структурализме решение, направленное против герменевтики, но его интерес к диссеминации и множественности смысла уводит его исследования в другом направлении.

Барт занимается Японией, продолжает изучать язык и осваивает много важной литературы — о дзене в искусстве стрельбы из лука, книгу Алана Уоттса о дзен-буддизме и работы Дайсэцу Тэйтаро Судзуки, на которого он, вероятно, обратил внимание в ходе чтения книги «О Ницше» Жоржа Батая, где приводятся длинные цитаты из Судзуки¹. Его также интересуют форма хайку, и он читает переводы Басё и Иссы, а также четыре тома Блайса о хайку. В то же время он заинтересовывается новеллой Бальзака «Сарразин»: идею подсказала статья психоаналитика Жана Ребуля, опубликованная в 1967 году в *Cahiers pour l'analyse*, «Сар-

1. Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'art*, préface de D. T. Suzuki, Lyon, Paul Derain, 1955. Georges Braque, *Le Tir à l'arc*, Louis Broder, 1960. Alan Watts, *Le Bouddhisme zen*, trad. Pierre Berlot, Payot, coll. «Bibliothèque scientifique», 1960. Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le bouddhisme zen*, trad. Jean Herbert, Albin Michel, 1958.

разин, или Персонифицированная кастрация». Посвятив новелле свой семинар в Высшей школе практических исследований, Барт подумывает написать о «Сарразине» Бальзака текст, посвятив его Леви-Строссу². Кроме того, он пишет о Лойоле, пользуясь множеством накопленных карточек. Интересно прочитать вместе эти три книги («S/Z», «Империю знаков» и «Сада, Фурье, Лойолу»), создававшиеся одновременно. Хотя на первый взгляд они могут показаться довольно далекими друг от друга («S/Z» выполняет научную программу, а «Империя знаков» отражает литературные и личные амбиции), выявляется большое количество взаимодействий и завязывающихся между ними диалогов: преимущество такого подхода в том, что он позволяет смягчить противопоставление одного Барта другому и увидеть единство его проекта независимо от того, какую форму письма он выбирает. Так, в семинаре 1968 года о «Сарразине» можно найти карточки о «Японии», ссылки на мастеров дзен при характеристике преподавания, а воображаемая механография, используемая для описания фабрики по производству письма у Игнация Лойолы, то, как все у него разбивается на отдельные единицы, напоминает метод, при помощи которого Барт читает Бальзака³. Важный революционный поворот этого периода связан также с переносом внимания с письма на чтение, что в итоге позволяет расширять коды школьного объяснения классики и до бесконечности множить направления, в которых распространяется смысл.

Отсутствия

Барту часто ставили в вину относительное равнодушие к событиям мая 1968 года. Он действительно не был в первых рядах протестующих, хотя протест занимал и беспокоил его. Он следовал той же самой линии поведения, которую принял с момента прихода к власти генерала де Голля: никаких истерических жестов, никакого словесного шантажа («сама речь — шантаж»,

-
2. «Masculin, feminine, neuter», in *Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Mouton, 1970 (OC V, p. 1027–1043). Текст писался с 1967 года и представляет собой первый подступ к «S/Z».
 3. «„Упражнения“ слегка напоминают машину — в кибернетическом смысле термина: мы вводим туда необработанный „случай“, служащий материей для избрания; и выйти из нее должен не автоматический ответ, но закодированный и тем самым „приемлемый“ (в смысле, который это слово может иметь в лингвистике) вопрос». Текст о Лойоле впервые вышел в 1969 году в выпуске №38 журнала *Tel Quel* под заголовком «Как говорить с Богом?» (Ролан Барт, *Сад, Фурье, Лойола*, Праксис, 2007, с. 77).

говорит он на первом занятии семинара, возобновленного после перерыва, вызванного майскими событиями⁴) и при этом никакой поддержки по умолчанию — в силу обостренного осознания роли и обязанностей критической мысли.

1967–1970 годы образуют важный период в биографии Барта: они соответствуют кризису, хотя само слово «кризис» им не вполне подходит. Вопреки устоявшемуся мнению вытекающий из них сдвиг не является ни откровением, ни поворотом, а представляет собой углубление темы отсутствия (которая одновременно и этос, и тревога). Произведения, которые он читает в этот период, образующие своего рода фон повседневной жизни, имеют капитальное значение — одновременно причины и следствия этого движения. Поскольку Барт не подчиняется приказаниям норм, насилию языка, смерти, его начинают преследовать фигуры фрагментации, нехватки и пустоты. Тексты, которые его привлекают («Сарразин», «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», «В поисках утраченного времени»), обеспечивают его смысловой сетью, фигурами, помогающими осмыслять эти «неблагодарные вопросы» рассеяния, остатка. Уникальное влияние «Сарразина» постоянно дает о себе знать — текст Бальзака, кажется, становится «лекалом» для всех текстов этого периода. Отсылка к Бальзаку порой неожиданным, но всегда любопытным образом пересекается с изучением дзен-буддизма, даосских практик или коанов. Тема кастрации, которая в новелле Бальзака ощущалась как болезненная нехватка, немного сглаживается через японскую идею пустоты. Фигура смерти присутствует в «Сарразине» повсюду. В классической китайской мысли Барт находит иную форму отсутствия — неполного субъекта. *Желанию-владеть* или *желанию-произвести-впечатление* полного субъекта, господина слова (того, кто берет слово или выхватывает микрофон на больших собраниях) мастер дзен, которому Барт все больше уподобляется, особенно в своих курсах, противопоставляет «не-желание-владеть», взятое у Лао-цзы: «Он не показывает себя и сияет. Он не самоутверждается и добивается своего»⁵. Начиная с 1968 года эта программа определяет поведение Барта в области политики.

Знаменитый текст «Смерть автора», написанный в 1967 году, открывается упоминанием «Сарразина»:

4. «Sarrasine» de Balzac, séance du 21 novembre 1968, p. 325.

5. Lao-tseu, *Tao-to king*, trad. Liou Kia-hway, Gallimard, 1969, p. 37. Один из текстов «Фрагментов речи влюбленного» под названием *Sobria ebrietas* весь посвящен этому не-желанию-владеть, НЖВ (Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 149–152).

Бальзак в новелле «Сарразин» пишет такую фразу, говоря о переодетом женщиной кастрате: «То была истинная женщина, со всеми ее внезапными страхами, необъяснимыми причудами, инстинктивными тревогами, беспричинными дерзостями, задорными выходками и пленительной тонкостью чувств». Кто так говорит? может быть, герой новеллы, старающийся не замечать кастрата под обликом женщины? или Бальзак-индивид, рассуждающий о женщине на основании своего личного опыта? Или Бальзак-писатель, исповедующий «литературные» представления о женской натуре? или же это общечеловеческая мудрость? А может быть, романтическая психология? Узнать это нам никогда не удастся по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. Письмо — та область неопределенности, неординарности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего⁶.

Начатый сразу после этого, 8 февраля 1968 года, курс по «Сарразину» с первого же занятия делает смерть автора условием работы над текстом: «Воскрешение текста предполагает смерть автора, связанную с повышением чтения в ранге»⁷. «Нарратив — предикативная ткань без субъекта, с субъектом мигрирующим, исчезающим. Говорит не автор, не персонаж (следовательно, это не субъект), говорит смысл»⁸. По этому изменению системы, когда к понятию структуры добавился первостепенный отныне вопрос о множественности голосов, можно измерить степень влияния Юлии Кристевой: понятие параграммы, делающее из литературного текста крайне подвижную сеть, упоминается с самого начала, как и имя Бахтина с его идеей полифонии и диалога голосов. Структурный анализ повествований, восьмой номер журнала *Communications* о повествованиях, который Барт собирал в 1966 году, Пропп, русские формалисты — все это, как считается, уже хорошо знакомо студентам, и профессор останавливается на них лишь вкратце. В свою очередь, привносятся новые понятия диссеминации и распада, ориентирующие теоретические размышления в сторону интертекстуальности (даже если пока это

6. Ролан Барт, «Смерть автора», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 384. Текст был сначала опубликован на английском языке под заголовком *Death of the Author* (*Aspen Magazine*, № 5–6, осень—весна 1967) рядом с произведениями минималистов. Этот единственный сдвоенный номер авангардистского журнала Филлис Джонсон, носивший название «Минималистский выпуск», включает тексты Сьюзен Зонтаг и записи Кейджа, Берроуза, Беккета. Текст был заказан Барту Брайаном О’Доэрти, художником и критиком, который познакомился с ним через Зонтаг.

7. «*Sarrasine*» de Balzac, p. 66.

8. Ibid., p. 138.

слово отсутствует): «Каждый текст строится как мозаика цитирования, каждый текст — это приспособление к другим текстам и их трансформация», согласно знаменитой формулировке, введенной в обиход Юлией Кристевой в 1969 году в «Семиотике»⁹. Уже в семинаре Барта 1968 года текст не отсылает ни к чему, кроме самого себя или других текстов (до бесконечности).

Идея «смерти автора» выражает следующую абстракцию: текст — расходящаяся во все стороны конфигурация, образованная фрагментами голосов, кодов, цитат, которые письмо сплетает воедино, не подводя, однако, под что-то одно. В интеллектуальном контексте, в котором под сомнение ставится сама идея субъекта и сразу несколько соображений объединяются для разоблачения авторитета инстанций речи¹⁰, эта формулировка может удивить: кажется, что она уничтожает реального автора, тогда как на самом деле она нападает на унифицирующую функцию. По Барту, автор в силу своей единичности и символической власти над текстом — неподходящая фигура для того, чтобы поддерживать множественность кодов и смыслов. Но его умерщвление — еще и символический акт, демонстрирующий парадоксальную власть по отношению к предположительному рассеянию функций. Здесь легко узнать силу утверждения и искусство эффектной формулировки, отчасти свойственные бартовскому письму, можно также разглядеть кивок в сторону Фуко и конца «Слов и вещей», но также нельзя не заметить, как текст заражается рефлексией, программирующей убийство Сарразина, главного героя новеллы¹¹. Смерть делает свое дело. Естественно, читатель или критик в значительной мере берут на себя роль, отринутую автором вопреки его собственной воле. Но их множественное по своей природе бытие, их анонимность уменьшают риск злоупотребления властью.

Переворачивание позиций хорошо вписывается в процесс институциональных изменений, к которым настойчиво призывали майские события 1968 года. По сути, они следовали протоколу, давно уже введенному Бартом в его курсах. Это прочитывается и в том, как приглушается сила утверждения в его текстах. Очень

9. Юлия Кристева, *Семиотика, Исследования по семанализу*, Академический проект, 2013, с. 74.

10. Мишель Фуко, «Что такое автор», *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*, Касталь, 1996.

11. В новелле Бальзака рассказывается следующая история: в Италии XVIII века скульптор Сарразин безумно влюбляется в певицу Замбинеллу. Когда после ряда перипетий, направленных на то, чтобы держать его в неведении, он все-таки узнает, что певица — кастрат, он хочет ее убить и погибает сам, убитый по приказу кардинала Чиконьяры, покровителя Замбинеллы.

многие в 1960-е годы экспериментировали с альтернативными пространствами преподавания, иным отношением к мастерству и знанию. На многое повлияли преподавание Луи Альтюссера в Высшей нормальной школе, когда он читал со студентами «Капитал» Маркса в 1964/65 учебном году, а также семинар Лакана, в котором речь идет об основах психоанализа (начиная с этого года он проходит на улице Ульм). Публикация в 1966 году по инициативе Франсуа Валя «Текстов» Лакана, которые открываются анализом «Украденного письма» Эдгара По, а также коллективный сборник «Читать „Капитал“», в котором помимо Альтюссера приняли участие Этьен Балибар, Роже Эстабле, Пьер Машре и Жак Рансьер, показывают, что внимание сместилось от автора к читателю и приоритет отдается анализу и расшифровке. Независимо от того, о чем идет речь — о структурах или о симптомах, цель в том, чтобы произвести на свет новые данные, не позитивистские и не референциальные. В этом смысле предложения поменять местами учителя и ученика или доселе невиданная фигура читателя-автора, которую пропагандирует Барт, выдвигаются еще до 1968 года. Само существование этих разных предложений способствует появлению потребности в трансформации.

Можно с уверенностью сказать, что Барт — один из провозвестников этого движения в контексте университета, и он дает понять, что возможны иные отношения со знанием и со словом. В ноябре 1968 года часть курса «Сарразин» посвящена археологии образовательных учреждений, где складывается иерархическая практика, основанная на власти, которую дает право брать слово. Вслед за этим Барт предлагает программу радикальной критики некоторых языковых практик. Противопоставление письма и речи сводится к различию между монологом речи и полифонией письменного текста или же просто к различию между устным и письменным. Чтобы пошатнуть авторитет речи, Барт призывает на помощь японскую культуру. Дзен, оставляя на долю ученика построение отношений с учителем, устанавливает два принципа: «учить нечему» и «учитель не помогает ученику». Мастерство — это прежде всего овладение теми формами, к которым ученик путем подражания и многочисленных проб и ошибок может сам постепенно получить доступ. Порой именно потому, что он ничего не понимает, ученик становится мастером¹². Сделать семинар пространством обучения форме — значит заменить речь письмом или, по крайней

12. Барт приводит пример шестого патриарха, который сменяет пятого, потому что не понимает буддизм, но понимает только путь, в курсе 1977–1978 годов «Нейтральное» (*Le Neutre*, p. 57).

мере, ответить на «залипание исследований на речи» посредством «призрака или фантазма письма»¹³.

Тогда как объяснить, почему Барт не почувствовал, что май 1968 года его касается, хотя он был среди тех, кто предуготовлял его, участвовал в митинге протеста против снятия Анри Ланглуа, собравшемся перед Синематекой в феврале¹⁴, а в своих рассуждениях о литературе, образах и медиа так резко порывал с университетской аргументацией, что сыграл в этот период роль настоящего властителя дум и косвенного зачинщика бунта? Можно привести несколько причин, объясняющих это расхождение и ощущение Барта, что он не попал в струю. Ему пятьдесят два года, и он уже утратил ту энергию, которой была наполнена большая часть его деятельности в 1950-е годы. Юный возраст протестующих его исключает. Его недоверие к революционной театральности не позволяет ему играть роль, изображать из себя даже того, кем он на самом деле является, — «невежественного учителя». Кроме того, именно в 1968 году снова возвращается болезнь. 27 апреля после вечера в компании Робера Мози он упал в обморок на улице. Барта отвезли в больницу Лэннек, где ему наложили швы между бровями и оставили под наблюдением на несколько часов. 6 мая, через три дня после начала студенческих волнений, он пошел делать электроэнцефалограмму на улицу Виктора Гюго. В это время трое студентов из Нантера, среди которых Кон-Бендит, вызваны на дисциплинарную комиссию, в качестве группы поддержки их сопровождают Анри Лефевр, Ален Турен, Ги Мишо и Поль Рикёр. 7 мая, в день многолюдных студенческих манифестаций и бурных протестов против сил правопорядка, у Барта началось кровохарканье, и он проходит осмотр у доктора Жангио. Темп его работы замедляется. 10 мая в Латинском квартале строятся

13. «*Sarrasine*» de Balzac, p. 334. Это интересная общая черта, которую можно найти у Барта и Лакана, хотя они и применяют на своих семинарах разные методы преподавания: на первой странице первого «Семинара» Лакана есть следующее указание: «Учитель прерывает молчание как угодно — саркастическим замечанием, пинком. Именно так ведет поиски смысла буддийский учитель в соответствии с дзенской техникой. Ученики сами должны искать ответы на свои вопросы. Мастер не преподает *ex cathedra* готовую науку, он дает ответ в тот момент, когда ученики сами вот-вот его найдут. Такое обучение — отказ от любой системы» (1953).

14. Усомнившись в административных качествах Анри Ланглуа, Мальро хочет снять его с должности административного директора Синематеки. С осуждением этого решения на Ассамблее выступают Даниэль Кон-Бендит и Франсуа Миттеран. Так началось «дело Ланглуа», в которое оказались втянуты многие видные представители французских и зарубежных художественных и интеллектуальных кругов.

баррикады. В тот же день Барт получает результаты исследования мозга, не очень хорошие, что его угнетает. 18 мая у него встреча с неврологом Питье-Сальпетриер: в ожидании визита к врачу он пытается хоть как-то ограничить поток текущей работы (почта, диссертации, которые нужно читать, проверка студенческих работ, текст о бурнаку, обещанный Соллерсу...), при этом не переставая следить за развитием событий. Он ходит по Сорбонне, снова открывшейся 14 мая и превращенной в огромную свободную трибуну, на которой выступают с предложениями и спорят круглые сутки. 16 мая Барт участвует в бурной дискуссии о только что произошедших событиях: он задевает за живое (не в этот ли день была произнесена знаменитая фраза «Структуры не выходят на улицу», которую, по мнению некоторых, он принял на свой счет?). Вечером вместе с Валем и Сардуем он отправляется в «Одеон» послушать дебаты, в которых участвуют студенты, профсоюзные деятели, лицеисты, жители квартала, любопытствующие. Хотя после большой объединенной демонстрации 13 мая началась всеобщая забастовка, постепенно парализовавшая город и страну, Барт, игнорируя ее, отправляется 18 мая к врачу. «Почти полное облегчение», — записывает он в своем ежедневнике, имея в виду то ли результаты обследования, то ли тот факт, что ему удалось беспрепятственно проехать по городу. Защиты диссертаций, в которых он должен участвовать в Сорбонне, отменены. 22 мая он проводит три часа в лаборатории на улице Соферино, где у него искусственно вызывают гипергликемию, чтобы взять анализы. 24 мая он смотрит по телевизору выступление де Голля на фоне шума демонстрации на бульваре Сен-Мишель, более ожесточенной, чем обычно, — она перерастает в настоящие волнения. Барт говорит уже не о «демонстрациях», а о «бунте». 25 мая он приглашен на расширенную ассамблею VI сектора Школы.

Цель этого стереографического рассказа о событиях коллективной истории и индивидуальной жизни не в том, чтобы снять с Барта обвинения в недостаточно активном участии в событиях. Скорее он призван напомнить о том, как обыденная жизнь может порой соприкоснуться с животрепещущей актуальностью, несмотря на разницу в масштабах. Барт постепенно возвращается к письму, полдня занимается текстом о бурнаку, другие полдня — текстом о Фурье. Спектакль театра японских марионеток он смотрел в театре «Одеон» 2 мая вместе с матерью и Мишелем Сальзедо. Рецензия на этот спектакль, которая в многочисленных вариантах будет повторена в «Империи знаков», содержит, как и «Фурье», неприкрытые аллюзии на текущую ситуацию. Восхищаясь нетеатральным характером этого спектак-

ля, он объявляет его достоинством ограничение власти голоса и подавление истерии. Философский вклад бурнаку, по его мнению, состоит в устранении антитезы между внутренним и внешним, одушевленным и неодушевленным, поскольку антитеза, излюбленная фигура западной культуры, «превращает любое имя в лозунг, направленный против его антонима (творчество против ума, спонтанность против рефлексии, истина против видимости и т. д.)»¹⁵. Более чем очевидно, что это выпад против лозунгов, под которые проходили майские события. Из ценностей, выдвинутых маем 1968 года — автономия, самореализация, сообщество, самоуправление, — единственная ценность, которая представляется ему важной и которую он может интериоризировать, — свержение власти учителя. Все остальные кажутся ему слишком показательными для того, чтобы утверждаться как-то иначе, чем через истерию. Критика Бартом подобного бунта появляется в текстах, написанных во время событий — о них говорится только уклончиво (например, в «Фурье»: «Фурье стремится расшифровать мир, чтобы переделать его»¹⁶), — и в переписке. В письмах Морису Пенге Барт рассказывает о своих проблемах со здоровьем, а 9 июня, узнав о том, что Пенге после возвращения из Японии будет назначен в Сорбонну, пишет: «После этой ужасной забастовки, которая к тому же плохо закончилась». Он продолжает письмо по-настоящему встревоженным анализом ситуации и предостерегает своего друга:

Вам, как и всем нам, понадобится немалое мужество, чтобы начать новый учебный год — если он начнется. Вы даже представить себе не можете переворот, произошедший в умах, в языке, и все это на фоне отсутствующего института. Думаю, сегодня никто не может предвидеть диалектику, которая могла бы объединить самопровозглашенный маоистский университет и голлистский институт, если его вернут на место. Что касается меня, то признаюсь: в данный момент я не представляю, где мое место во всем этом. Во время этого огромного кризиса наружу вышли мучительные вещи, недоброжелательность, вражда и сведение счетов, и на всех уровнях сохраняется большая тревога. — Естественно, мой план поездки в результате стал очень неопределенным¹⁷.

В июне этого года, когда работа университета и прочая деятельность потихоньку возобновляются, Барт постоянно боится, что на него накинутся и призовут к ответу, как это случилось с ним в Сорбонне. Он принимает участие в массовых ассамбле-

15. «Leçon d'écriture», *OC* III, p. 33–34.

16. *Сад, Фурье, Лойола*, с. 126.

17. Письмо Морису Пенге, 9 июня 1968 года. Фонд Мориса Пенге, IMES.

ях, но без особой убежденности. Поездки в Нантер, куда он должен ездить на защиты вместе с Греймасом и Лефевром, становятся источником беспокойства. Он уверен, что ему нагрубят и из-за его роли, и из-за недостаточно активного участия (знаменитые вопросы того времени: «Откуда ты говоришь?», «Какие у тебя концепции?»), тогда как он солидарен только с одним — с важностью изменения образовательной модели. Барт считает несправедливыми выдвинутые против него обвинения, особенно инициированные газетой *L'Express* в самом начале июня, на которые он чувствует себя обязанным ответить. Во втором экстренном выпуске газета посвятила длинную статью Университету и «провалу властителей дум»:

Месье Луи Альтюссер, занимавшийся новой интерпретацией Маркса с точки зрения структурализма, в больнице: депрессия. Месье Мишель Фуко, которого два года назад приветствовали как философа будущего, преспокойно продолжает читать свой курс в университете Туниса. [...] Месье Ролан Барт, руководитель исследований Практической школы высших исследований, имел нагрузку пятьдесят шесть учебных часов в год. Его ученики были передовыми студентами, фактически элитой, решившей посвятить себя научным исследованиям. С начала учебного года он использовал их для того, чтобы делать коллажи из брачных объявлений, взятых из *Chasseur français*, чтобы они могли поучаствовать в его лингвистических изысканиях. Он собирается подать в отставку и бросить преподавание¹⁸.

К счастью, продолжает автор статьи Жерар Бонно, Барт является исключением: большинство профессоров решили вступить в игру и фундаментальным образом реформировать свое преподавание. Барт немедленно посылает опровержение, которое публикуется в первом после возвращения к нормальной жизни выпуске газеты, 17 июня: «С одной стороны, у меня никогда не было семинара на тему, которую мне приписывает ваш сотрудник, и я никогда не „использовал своих студентов“, чтобы делать какие бы то ни было коллажи для моей собственной работы. С другой стороны, я никоим образом не собираюсь подавать в отставку и уходить с поста руководителя исследований»¹⁹. Слухи приписывают Барту уход из-за чувства вины, и он ощущает себя выбитым из колеи.

18. Gérard Bonnot, «Université», in *L'Express*, supplement exceptionnel II, «L'affrontement», 2 juin 1968, p. 12–13.

19. «Une lettre de M. Roland Barthes», in *L'Express*, 17–23 juin 1968, p. 32. За письмом Барта следует «письмо месье Люсьена Гольдмана», которого в статье хвалили как преподавателя, поддерживающего реформы; Гольдман тоже исправляет некоторое число ошибок.

В политическом отношении он больше не знает, какую позицию занять, или, точнее, не знает, куда его помещает его позиция. Он не слишком склонен к стратегической ставке на Французскую коммунистическую партию, которую делает группа *Tel Quel*, утверждающая, что революция может быть только марксистско-ленинистской. Точно так же ему не очень нравится основание Комитета революционных действий студентов и писателей (САЕЕ-Р) Жана-Пьера Файя с Бютором, Рубо, Дюрас, Надб, Бланшо и Саррот. Барт не подписывает манифест в выпуске № 34 *Tel Quel* под названием «Революция здесь и сейчас», и, хотя он время от времени посещает встречи группы по теоретическим исследованиям по средам на улице Ренн, выступает он там всего один раз. Все эти волнения его раздражают и утомляют, и, в отличие от многих коллег, ему не кажется, что История наконец ответила на призывы текстов. Он чувствует, что его роль критика и оппозиционера снова поставлена под сомнение. Возможно, это ситуация, с которой в тот или иной момент неизбежно сталкивается настоящий провозвестник: когда то, что он предсказывает или учреждает в начале, подхватывается другими и приобретает форму, сам он оказывается частью нормы, то есть превращается в прошлое. Барт уже давно дал именно такое описание авангарда в знаменитой метафоре «вакцины»: «Прививается немного прогресса... к традиции, и вот, пожалуйста, у традиции развивается иммунитет к прогрессу: нескольких *знаков* авангарда оказывается достаточно, чтобы кастрировать истинный авангард»²⁰. Так буржуазия делегирует нескольким людям задачи подрыва и оспаривания с целью социального очищения. Хотя эта схема прочитывается только в длительном историческом масштабе — творец может переживать авангард как настоящее освобождение, — нельзя игнорировать, что в один прекрасный день порядок присвоит этот опыт радикального творчества. Или же, говорит Барт, следует оспаривать фундаментальную, политическую, структуру общества, что это буржуазное общество исключает самим своим функционированием.

В какой-то степени в этом и заключена драма Барта, которого творческий дух толкает вперед, к вопросам, поставленным историческими авангардами (в особенности к вопросам связи между теорией, творчеством и революцией), но его исторический и критический интеллект убеждает его в бесполезности этого движения. Его притягивает *Tel Quel*, но при этом он убе-

20. «La vaccine de l'avant-garde», *OC* I, p. 565.

жден, что группа и журнал в итоге придут к тому же самому повороту вспять. Вероятно, особенно болезненно Барт переживает это присвоение в 1968 году. Его подрывная сила была признана, но институционализована (в большей степени, чем «Трактат» Ванейгема или «Общество спектакля» Дебора; это показывает, что такую силу дольше сохраняют некоторые маргиналии). Утверждают себя новые протестные и творческие авангарды, отодвигающие Барта в сторону. Это двусмысленное положение также проявляется в роли, которую его приглашают играть и которую он охотно принимает, — роли консультанта по реформам, и в частности по университетской реформе. Эдгар Фор пригласил Барта для создания образовательного центра Венсен — одного из главных завоеваний 1968 года, и он участвует в совещаниях по организации учебного процесса (вместе с Жераром Женеттом, Жаном-Пьером Ришаром и другими) и в привлечении людей, которые будут там преподавать (его брат нашел в Венсене место ассистента на отделении иврита). Заинтересованный экспериментальным и насыщенным характером нового начинания, Барт убежден в необходимости открыть университет для новых методов и других дисциплин, а также разрешить учиться тем, кто не сдавал выпускной экзамен. Он занимается всем этим вполне сознательно, но без энтузиазма, характерного для этого времени, когда многим кажется, что все пути открыты.

Таким образом, его отношение к маю 1968 года определяется не столько равнодушием, сколько тем, что под вопросом опять оказалось его место в мире, как во время первого кризиса, связанного с диагностированием его болезни. Барт чувствует себя отставшим, чувствует, что ему мешают даже находиться в стороне. В последовавших за этим текстах и поступках отголоски этой тревоги звучат на самых разных уровнях: прежде всего потому, что некоторые пытаются «пристроиться» к кризису и произвести приемлемый дискурс о нем. Барт принимает участие в знаменитом выпуске *Tel Quel* № 34 лета 1968 года со статьей о бунраку и в июле начинает писать текст о событиях, который выйдет в ноябрьском номере *Communications*, — «Письмо события». В нем он логически противопоставляет речь и письмо и настаивает на подходе, в соответствии с которым бунт может быть прочитан как «взятие языка», подобно тому, как говорят о «взятии Бастилии», но не говорит открыто о том, насколько, по его мнению, эта новая власть чрезмерна и регрессивна. На поверхности критика не считается (нужно знать другие тексты этого периода, чтобы ее заметить). Точно так же в момент возобновления занятий в Практической

школе высших исследований в ноябре 1968 года Барт предлагает свою интерпретацию событий, когда почти все преподаватели школы испытывают потребность сделать это, либо отвечая на запрос студентов, либо потому, что считают, что их метод способен дать объяснение. Эдгар Морен рассуждает о «Феноменологии Мая и объяснительных системах». Мишель де Серто анализирует «Проблемы интерпретации Мая». Барт тоже играет в эту игру, делая акцент на «децентрированной диссеминации, обойденном истоке»²¹. Его дискурс не лишен некоторой демагогичности: слушатели работают не под руководством Барта, а с ним, «подле [него]», он говорит о недоверии к любым институциональным нормам. Беспокойство прочитывается уже в самом этом заигрывании со студентами, в защите собственной программы чтения как программы, которая могла бы ответить на перемены. То же самое касается «дешифровки знаков»: «Это нелегко, она требует непрерывной работы, начатой, напомним, именно здесь несколько лет назад»²². В интервью Пьеру Дэ для *Les Lettres françaises*, которое он дает в Юрте в июле 1968 года, Барт несколько раз подчеркивает заслуги семиологии и преподавания в Практической школе, позволяющих ответить на вызовы майских событий. «Не нужно, — говорит он, — каждый раз начинать с нуля». Такого рода оправдания *pro domo*²³, редко встречающиеся у Барта, когда он уверенно себя чувствует на своем месте, указывают на то, что он ощущает неуверенность относительно своей роли.

Однако, если смотреть из сегодняшнего дня, в двух весьма существенных пунктах его анализ оказывается новаторским и политически прозорливым. Первый пункт касается непосредственности дискурса и события, которое дает доселе невиданную власть речи и взятию власти через речь. В этом смысле май 1968 года является историческим завершением процессов массовой коммуникации, в основании которой лежат медиа и непосредственность, месседж и эфемерность, неотрефлексированное воображение и потребность во включенности. Барт не перестает разоблачать антиинтеллектуализм, который он критикует еще со времен полемики вокруг книги «О Расине» и который, по сути, угрожает любой возможности критики культуры. «Существует интеллектуальный пужадизм, который всегда возможен: грубое недоверие к языку, отвержение

21. «Sarrasine» de Balzac, p. 320.

22. «L'écriture de l'événement», in *Communications*, №12, novembre 1968 (OC III, p. 51).

23. В свою защиту (лат.). — Прим. пер.

форм, которые всегда считаются чересчур изоощренными, обвинения в „жаргоне“, отказ от письма и т. д.: этот старый антиинтеллектуальный миф, крепко прижившийся во Франции, хорошо известен»²⁴. При этом он снова отстаивает позицию, направленную против высокомерия в речи, для которой Генеральная ассамблея становится театром: разочарование в театре в начале 1960-х годов уже продемонстрировало эти трудности в отношении речи, которая почти всегда, когда она навязана и жестока, оказывается на стороне закона. Он снова противопоставляет ей полисемию текста, в которой все всегда изобретается заново и которая является единственным местом настоящей революции: в этом лейтмотиве прочитывается одновременно и презрение Барта к стихийности событий, и его убежденность в том, что письменный текст, если он не транскрипция речи, а размышление над множественностью смысла, может объединить культуру и политику: «Подозрение падает на любое изгнание письма, любое систематическое главенство речи, потому что, каково бы ни было революционное алиби, и это изгнание, и это главенство стремятся *сохранить* старую символическую систему и отказываются связать свою революцию с революцией в обществе»²⁵. Учитывая, что с тех пор, как Барт написал эти строки, культурный капитализм обозначился только сильнее, остается лишь подчеркнуть, насколько прозорливым был его анализ, на несколько лет опередивший то, что напишет на эту тему его друг Мишель Деги²⁶.

Вторым пунктом, в котором Барт проявил настоящую прозорливость, — пришествие технократии как момент в развитии капитализма, больше инвестирующего в рентабельность науки, чем в человеческий труд.

24. «Structuralisme et sémiologie», entretien avec Pierre Daix, in *Les Lettres françaises*, 31 juillet 1968 (OC III, p. 82).

25. «L'écriture de l'événement», art. cit., p. 51. Еще один текст, написанный уже в 1969 году, очень четко обозначает проблему культурной критики, отрезанной от своей политической аргументации: речь идет об осмыслении движения хиппи, которое, справедливо критикуя общество безудержного потребления и цивилизацию богачей, спотыкается о реальную бедность, за которую не берет на себя ответственность в политическом смысле, лишь присваивая себе ее коды посредством «переодевания, низшей формы культурного нарциссизма». Это очень сильный анализ, и заканчивается он поисками другого пути, который, вероятно, непросто себе представить: «Можно ли помыслить политическую критику культуры, активную, а не только аналитическую, интеллектуальную, такую, которая бы выходила далеко за рамки идеологической дрессуры массовой коммуникации?... Политической критике и культурной критике не удастся совпасть» («Un cas de critique culturelle», in *Communications*, № 14, 1969; OC III, p. 104–107).

26. Michel Deguy, *Choses de la poésie et affaires culturelles*, Hachette, 1986.

Сегодня, — говорит он на занятии 21 ноября 1968 года, — наблюдается или по меньшей мере обозначается некоторый поворот. Как его определить? Соединение, слияние идеологии и политики: идеологии гуманитарных наук и технократической политики. Есть риск, что объективный союз этих наук и технократии проникнет в Школу, поскольку технократическое присвоение (научные исследования, специализация, квалификация) — то общее, что объединяет и официальные инстанции, и майские ассамблеи (документ комиссии по реформам: «Передовые или очень специализированные секторы» и т. д.)²⁷.

В другом месте он подчеркивает, что лозунги мая 1968 года, касающиеся Университета, если собрать их как фрагменты паззла, создадут образ, который будет «не чем иным, как образом американского Университета»²⁸. Это разоблачение всего, что приносит культуру в жертву эффективности, так точно предвосхищает модель нынешнего Университета, что позицию, занятую Бартом в 1968 году, нельзя считать реакционной. Он продолжает выстраивать свою линию поведения в соответствии с одними и теми же принципами. Хотя его отношение к письму включает в себя возможность противоречия ради множественности и расхождения смысла, его политическое поведение и причины отказа от политики или ее изобличения никак не меняются.

Майская книга: «Сад, Фурье, Лойола»

В тексте, посвященном культуре хиппи, Барт задается вопросом о том, можно ли найти по-настоящему политическую критику культуры, и только у Фурье он видит картину раскрепощенного искусства жить, которое может объединить политику и культуру. Поворот мая 1968 года определяет новые проекты, новые направления письма. В интервью этого периода Барт настаивает на необходимости не использовать пустую формулу «ничто уже не будет как прежде», не пытаться ею выразить, наоборот, желание, чтобы все стало как прежде²⁹. Необходимо, говорит Барт Пьеру Дэ, «воспользоваться любым событием, чтобы „сделать“ прошлое», «отбросить в прошлое то, что обдумывалось» и по-

27. «*Sarrasine*» de Balzac, p. 317.

28. «L'écriture de l'événement», OC III, p. 48.

29. «Настойчивость, с которой и с той и с другой стороны повторяли: что бы ни случилось, после уже не может быть как прежде, по-видимому, выражает в форме отрицания страх (или надежду), что после все снова будет как прежде: поскольку событие есть речь, оно мифическим образом может само себя отменить» («L'écriture de l'événement», OC III, p. 47).

пытаться начать заново, чтобы обдумать по-новому³⁰. Фурье, а также Сад образуют те новые пространства, в которых можно помыслить событие и сказать, чем оно могло бы быть в идеале. Если первый комментарий о Саде (который в книге станет «Садом I») уже публиковался в конце 1967 года в выпуске № 27 *Tel Quel*, то пространственный анализ Фурье, а также второй текст о Саде были написаны в разгар событий 1968 года и по их следам («Лойола» создан раньше, но тоже втянут в орбиту события). Фурье оказывается фигурой, многое проясняющей в плане политического осмысления форм неотчужденной жизни, которые, с точки зрения Барта, могли бы стать удачным исходом майских событий. Он также говорит об этом в интервью, данном *Les Lettres françaises*:

Я хотел бы описать (то есть выделить посредством письма) некоторые из этих домашних утопий, некоторые виды воображаемого искусства жить. Я думаю позаимствовать их у двух великих классификаторов, оба из которых были непримиримыми врагами «цивилизации»: Сада и Фурье. Я полагаю, что анализ утопии лишней раз позволит не только продолжить критику нашей культуры, но также описать своего рода изображение удовольствия, которое, как мне кажется, должно присутствовать в том, что сегодня пишется и пытается проложить себе путь³¹.

В утопическом плане «изменения жизни», а также в плане сексуального освобождения эти два автора, согласно Барту, реализуют то, чего безуспешно добиваются лозунги протеста. Ибо утопия лучше проецируется в повседневность, в слабые события, детали, чем в большие, яркие изменения. Размышления о «биографемах», таким образом, напрямую вытекают из политического вопроса. Если они вообще постулируются в этой книге, как будут постулироваться и позднее в воркшопе о «биографической театральности», проводившемся с Патриком Морье в 1973 году и с рабочей группой 1974 года, посвященной «коллективным биографемам», то делается это для того, чтобы компенсировать забывчивость большой Истории, реабилитировать второстепенные, не властные, фигуры, и здесь можно провести параллель с проектом Мишеля Фуко о жизнях «бесславных людей», который определялся им как «антология существований. Жизни длинной в несколько строк или несколько страниц, состоящие из бесчисленных несчастий или авантюры, собранные в горстке слов»³².

30. «Structuralisme et sémiologie», entretien avec Pierre Daix, in *Les Lettres françaises*, 31 juillet 1968 (OC III, p. 79).

31. Ibid., p. 82–83.

32. «La vie des hommes infâmes», in *Cahiers du chemin*, janvier 1977, p. 12.

Книгу 1971 года, таким образом, можно рассматривать как один из важных текстов о том, что произошло в 1968 году, с точки зрения Барта, конечно, но не только³³. Мало кто представлял в виде фантазма, утопии и желания истины то, что там тогда разыгрывалось и очень быстро застыло в доксе, мобилизованное идеологическими императивами. Если, например, сравнить «Май 1968 во Франции» Жана Тибодо, вышедший в серии «Tel Quel» издательства *Seuil* в 1970 году с предисловием Соллерса под названием «Красная весна», и книгу «Сад, Фурье, Лойола», изданную в той же серии годом позже, мы увидим дистанцию между книгой-зеркалом и книгой-размышлением. Хотя Жану Тибодо через переплетение множества голосов до некоторой степени удастся передать спонтанную креативность и возникновение речи в этот момент, он все равно слишком близко следует за событием, делает из него прошлое, по которому уже ностальгируют. Открывая текст революционному будущему, Соллерс лишь еще глубже топит его в идеологии. Наоборот, «Сад, Фурье, Лойола» дает бунту будущее. Как всегда, Барт критикует политический активизм — в этом смысле этот текст также является критикой мая 1968 года, — но в то же время раскрывает иное измерение революции. Например, в следующем пассаже из «Сада II»:

Следовательно, наиболее глубокий подрыв (контр-цензура) состоит не в том, чтобы обязательно говорить вещи, шокирующие общественное мнение, мораль, закон и полицию, но в том, чтобы изобретать парадоксальный (свободный от всякой *доксы*) дискурс: *изобретение* (а не провокация) является революционным актом: последний может свершиться лишь в основании нового языка. Величие Сада — не в прославлении преступления и перверсии и не в том, что для этого прославления он воспользовался радикальным языком; оно — в изобретении грандиозного дискурса, основанного на собственных повторах (а не на повторах других) и запечатленного в деталях, сюрпризах, путешествиях, меню, портретах, конфигурациях, именах собственных и т. д.: словом, контр-цензура — в том, чтобы, отпавляясь от запрета, творить романное³⁴.

В отличие от настоящей цензуры, которая стесняет, душит и заманивает в ловушку, изобретение языка предстает как способ обойти неправомерные ограничения, в том числе те, что остаются незамеченными, потому что кажутся аналогом трансгрессии.

33. Не надо забывать о Натали Саррот: Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?* (Gallimard, 1972).

34. *Сад, Фурье, Лойола*, с. 164–165.

Текст о Фурье принимает тот самый призыв 1968 года «переделать мир», но предлагает для этого способы, доселе совершенно невиданные и позволяющие не попасть в тиски как теологии, так и телеологии. На смену иерархическому порядку приходят комбинаторика и классификация. Когда Политическое заменяется Доместическим, Желание заменяет Потребность. Здесь четко устанавливается связь, одновременно сближающая с 1968 годом и противопоставляющая ему:

Может ли утопия когда-либо быть политической? Разве политика не такова: *все языки мира минус один*, язык Желания? В мае 1968 года в одной из групп, спонтанно складывавшихся в Сорбонне, предложили изучать *Домашнюю Утопию* — очевидно, имелся в виду Фурье; на что было отвечено, что это выражение слишком «изысканно», а следовательно, «буржуазно»; политическое есть то, что препятствует желанию, за исключением тех случаев, когда оно возвращается в желание в форме невроза: политический невроз или, точнее говоря, невроз политизации³⁵.

Слова Барта сильно дистанцируют господствующий дискурс 1968 года, позиционируя его как речь, лишенную субъекта («предложили» / «было отвечено»), как плавающий, чисто идеологический дискурс. Но разве утопия может существовать без желания? Барт адресует прямую критику революционному дискурсу, почти всегда парадоксальному в силу того, что, желая избавиться от своего утопического измерения, он в итоге подавляет желание. В таком случае Фурье позволяет предложить другие формы радикального изменения, которые могли бы послужить альтернативой (в этом тексте марксизм и фурьеризм регулярно отсылают друг к другу).

Три этих писателя — Сад, Фурье, Лойола — воздвигли репрессивное идеологическое сооружение, но в то же время разрушили его посредством эксцесса, который Барт называет письмом и который рассеивает их силу в деталях. Внимание к этим разреженным знакам позволяет автору подчинить их своему воображаемому — одежда, погода, поездки, болезни, цветы — и сделать так, чтобы язык уперся в молчание. Великие авторы играют на множественной вариации языков, что дает читателю свободу выбирать то, что ему нравится, находить в некоторых деталях интимные отголоски. Открытость аффекта и возможное растворение, которое ему сопутствует, предпочитают закрытым мирам и сжатым языкам, замыкающим мир в иллюзорном понимании.

35. Там же, с. 112–113.

Ибо если необходимо, чтобы благодаря окольной диалектике в Тексте, разрушающем всякий субъект, возникал субъект любви, — то субъект этот рассеян, что немного напоминает пепел, который разбрасывают по ветру после смерти (теме *урны и стелы*, предметов крепких, замкнутых, учреждающих судьбу, противостоят *проблески* воспоминания, эрозия, оставляющая из прошедших жизней лишь несколько складок)³⁶.

Биографема, деталь, обреченная на рассеяние, для биографии то же самое, что воспоминание для памятника или стелы: хрупкая, но открытая память, высвобождающая фантазм и будущие произведения.

Когда Барт берет за этих трех авторов, ему открывается смысл его пребывания в санатории. «Они разработали своеобразные протоколы уединения: для Сада это закрывание, для Фурье — фаланстер, для Лойолы — монастырский затвор. Всякий раз речь идет о том, чтобы путем материальной операции отрезать новый язык от мира, который мог бы внести помехи в новый смысл. Так они создают чистое, семантическое пространство»³⁷. Не получилось ли так, что то, что могло показаться задерживающим развитие опытом, налагающим ряд ограничений, в итоге оказалось в некотором смысле благотворным? По всей видимости, именно это чувствует Барт после мая 1968 года: отделение, отход в сторону, добровольное одиночество способны помочь освободиться от речи и доксы, привести к письму в том полном и бесконечно открытом смысле, который он ему придает. Интерес к альтернативным или изолированным формам жизни, как в случае трех авторов из «Сада, Фурье, Лойолы», позволяет задаться вопросами о своей жизни. Сила биографии как критического пространства, важная черта творчества Барта, формируется в тот самый момент, когда ему кажется, что предыдущие места полностью оттеснены в прошлое. Вплетая собственные биографемы — санаторий, своеобразное отношение к деньгам и тратам, квартал Сен-Сюльпис — в биографемы авторов, которых он разбирает, он отделяет «я» от социального мира, чтобы включить его в бесконечное движение текста, который прочитывается и без записи об Отцовстве³⁸ и потому предстает полной противоположностью политическо-

36. *Сад, Фурье, Лойола*, с. 17.

37. «Voyage autour de Roland Barthes», entretien avec Gilles Lapogge, in *La Quinzaine littéraire*, 1–15 décembre 1971 (OC III, p. 1046).

38. «Что же касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве» («От произведения к тексту», *Избранные работы*, с. 419), потому что жизнь производится «я», существующим только на бумаге.

го дискурса. В то же время Барт создает хрупкое искусство памяти, то самое, которое он будет стремиться применить к самому себе в последующие годы.

Изменения

Итак, кризис, вызванный 1968 годом, зовет в путешествие. Это один из основных мотивов текста о Саде, и с него начинается книга: «В некоторых романах Сада много путешествуют»³⁹. Барт жалуется Морису Пенге, что не сможет в ближайшее время приехать в Японию: Мишель Сальзедо на длительное время уехал в Израиль, и он не может надолго оставить мать одну. Он решает поехать 25 июля в Танжер, чтобы присоединиться там к Роберу Мози, Франсуа Валю и Северо Сардюю. Барт снова едет туда в ноябре и собирается провести там весь конец года. Помимо того что это место обеспечивает полное удовлетворение желаний без каких бы то ни было ограничений, помимо денежных, у Барта также складываются там крепкие связи с литературными и университетскими кругами: с Абделькебиром Хатиби, который приезжал на его семинар в 1964 году и с тех пор стал другом (в начале текста о Фурье он даже приводит длинное письмо об изготовлении прогорклого масла, иногда используемого для кускуса, которое ему написал Хатиби⁴⁰, а в 1979 году в прекрасном тексте-посвящении, послесловии к «Татуированной памяти», Барт скажет обо всем, что было у них общего, — изображениях, пристрастии к следам и буквам⁴¹); с поэтом Заглулом Морси, с которым он познакомился в Рабате в 1965 году через Хатиби и который стал товарищем по бесчисленным приключениям в Марокко. Барт, редко писавший о поэтических книгах, публикует в *Nouvel Observateur* рецензию на его поэтический сборник, изданный в 1969 году в издательстве *Grasset*, в которой возвращается к мотиву «второго языка», но на этот раз в буквальном смысле: «Стихотворение показывает нам, как *другой* язык (наш) понимается, функционирует с другой стороны: на этот раз это мы находимся к нему

39. *Сад, Фурье, Лойола*, с. 24.

40. Там же, с. 248–249.

41. «Нас с Хатиби интересуют одни и те же вещи: образы, знаки, следы, буквы, отметки. И в то же время, поскольку он смещает эти формы, как я их вижу, поскольку тянет меня все дальше от меня самого, затягивает на свою собственную территорию и словно бы на край меня, Хатиби учит меня чему-то новому, стимулирует мое знание» («Ce que je dois à Khatibi», 1979, *OC V*, p. 666).

анфас: *мы находимся анфас исходя из нашего собственного языка*⁴². Именно в обществе Морси в Танжере Барт встречает новый 1969 год, пообещав вскоре вернуться в страну и ответить на приглашение друга, который на протяжении десяти лет был директором факультета французской литературы и цивилизации в университете Рабата⁴³.

В первой половине 1969 года Барт занят подготовкой к отъезду, а также заканчивает редактуру текста о «Сарразине», который пока не получил названия «S/Z». Но его повседневная жизнь становится все более мрачной и трудной. Проблемы со здоровьем, возобновившиеся в 1968 году, вызывают настоящую физическую депрессию. Он часто чувствует утомление и даже подавленность. Вынужден отменить свою поездку в Бельгию в начале 1969 года, а также выступления в Бордо и Анже и, хотя он едет в Англию в феврале, делает это без особого удовольствия. Его немного развлекла покупка в Оксфорде множества книг о Востоке. 1969 — это год, в котором у Барта выходит меньше всего публикаций: конечно, он одновременно заканчивает «S/Z» и «Империю знаков», так что эту слабую продуктивность следует считать относительной. Но можно заметить, что он реже берется за сторонние заказы, откуда бы они ни исходили — от журналов, выставок или газет. Такое положение вещей тоже указывает на изменения.

Барт подписывает с Министерством образования трехгодичный контракт, по которому его направляют профессором «французской литературы» в университет Рабата начиная с 1 сентября 1970 года. После долгих колебаний он все-таки принимает участие в коллоквиуме в Серизи, посвященном преподаванию литературы. Он выступает там с докладом о классическом учебнике, известном как «Лагард и Мишар». В этом докладе он защищает альтернативную историю литературы, которая была бы в первую очередь историей цензуры⁴⁴. Вместо того чтобы пробыть там все десять дней коллоквиума, он приезжает 24 июля и уезжает в тот же день, а это нелегко, учитывая,

42. «D'un soleil reticent de Zaghoul Morsy», in *Nouvel Observateur*, 17 juin 1969 (OC III, p. 103).

43. С 1967 года Морси делает дипломатическую карьеру в Нью-Йорке, Париже, а с 1972 года — в ЮНЕСКО. Его поэтическое творчество дополняется обширным корпусом работ в области науки и образования. Он сыграл важную роль в создании журнала *Souffles* в 1966 году, которым затем занимались его ученики Абделятиф Лааби и Тахар Бен Йеллун, а также Мохаммед Хаир-Эддин, в 1969–1972 годах — в сугубо активистском ключе.

44. «Réflexions sur un manuel», in *L'Enseignement de la littérature*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juillet, Plon, 1971 (OC III, p. 945–951).

как трудно добраться до замка Серизи. Барт также предупреждает, что не хочет принимать участие в коллективных сессиях: в данный момент такого рода академическое общение для него тяжело. В середине августа он едет на великолепную Виллу Сербеллони в Белладжо на организованную Фондом Форда конференцию о стиле в литературе. Там в выступлении «Стиль и его образ» он представляет стиль как череду трансформаций, производимых на основе коллективных или идеологических формул. Он приводит в пример очень личную версию эффектов интертекстуальности в жизни самого читателя:

Довольно долго прорабатывая новеллу Бальзака, я с удивлением обнаружил, что неумышленно переношу в обстоятельства жизни фрагменты фраз, формулировки, взятые из бальзаковского текста. [...] Я пишу жизнь (у меня в голове она истинна) при помощи формул, унаследованных от предшествующего письма; или, точнее, жизнь и есть то, что *уже* конституировано как литературное письмо: *рождающееся* письмо — это *прошлое* письмо⁴⁵.

Принцип переписывания теперь касается не только литературы, но самой ткани существования. Это замечание подтверждает, насколько сильно захвачен «Сарразином» этот период, когда жизнь начинает смешиваться с текстом, так как ее главным мотивом становится письмо. Текст Бальзака также лежит в основе статьи «Последствия действия», в которой Барт представляет один из кодов, проанализированных в «S/Z», — «проаретический», заставляющий выбирать из двух альтернативных терминов: если повествование выбирает термин, обеспечивающий его продолжение, персонаж словно бы выбирает свое будущее или судьбу⁴⁶. Здесь текст и жизнь снова соединяются и действуют сообща.

Конкретное желание сделать письмо единственным смыслом жизни появляется с самого приезда Барта в Марокко, где он начинает вести дневник, оставив практику ведения записей в духе протестантской счетной книги и намереваясь с самого начала создавать на основе ежедневного письма единый текст. По привычке он не берет с собой в путешествие ежедневник, а записывает свои впечатления в отдельную тетрадь. Именно из этих более или менее подробных или пространственных записей позднее рождаются «Происшествия». Что бы об этом ни говорили, данный

45. «Le Style et son image», colloque de Bellagio, 1969, in *Literary Style: A Symposium*, Seymour Chatman (éd.), Oxford University Press, 1971 (OC III, p. 979).

46. «Les suites d'action» (1969), in Joseph Strelka (dir.), *Patternes of Literary Style*, The Pennsylvania State University Press, 1971 (OC III, p. 962–971).

текст не был результатом одного только длительного пребывания в Марокко в 1969–1970 годах. В многочисленных предшествующих поездках у Барта сложилась практика отмечать и описывать «сцену». Так, в июле 1969 года перед отъездом он начисто переписал свой блокнот «Происшествия»: проект с таким названием уже существует и оформился. Это доказывают многочисленные упоминания в ежедневнике, а в большую картотеку с 1968 года под этим названием заносятся впечатления и описания увиденного. Это также помогает установить непрерывную связь между длительным пребыванием в Марокко и короткими поездками в эту страну, которые он совершает в среднем два раза в год с начала 1960-х, продолжая регулярно туда ездить до 1973 года (он снова вернется к этой привычке в 1977 году). Часто противопоставляются друг другу (это делал сам Барт) короткие приезды, праздничные и светлые, полностью проходящие в погоне за удовольствиями, и долгие периоды жизни в Марокко, давящие и скучные. Но на самом деле такого четкого деления нет. В этот год у Барта действительно была большая преподавательская и административная нагрузка, из-за которой его жизнь на месте в каком-то смысле мало чем отличалась от жизни в Париже. Впрочем, до авторитарного поворота режима Хасана II, принявшего явно параноидальный оттенок после покушения Кенитры в 1972 году, 1970 год был моментом массовых волнений молодежи, парализовавших университетскую жизнь; Барт не мог их игнорировать. Когда волнения мешают ему вести занятия, он оказывается в точно такой же ситуации, что и два года назад в Париже. Желание уехать подальше от политической ажитации терпит неудачу. Тем не менее он не отказывается от приятной жизни, которую дарил эта страна, удовлетворяющая его страсть к наблюдению, соблазнению, к множющимся телам. В день приезда в Танжер он отмечает:

Суббота, 27 сентября 1969 года, приехал около 12:30. Солнце, теплый ветер. Отель, поспал, читал газету в *Socco*. Расслабление. Снова вернулся вкус к этому городу, выбранному городу. Погода испортилась, подул сильный ветер, стало грустно. Тоска здесь: абсолютное, неисправимое одиночество. Кафе на площади Франции. Пассажи. Мелкие покупки (мания делать здесь покупки). Пешком вернулся в отель. Поспал. Бар на террасе наверху в отеле: тематически привлекательный. У М., потрясающе (пять!). Короткая остановка в *Socco* (ничего), легкий ужин в *Café de Paris. Isba*, где Кики и вечный Абдула. *Blow up*. Кики, сбрендивший или пьяный, канючит и пугает меня: хочет быть моим «рабом». На празднике, сначала с Абдулой, затем меня подцепил Ахмед д'Уйда. Вернулся в два часа, немного почитал Жюль Верна.

Чередование эйфории и отчаяния проходит через все впечатления о путешествиях. Оно приводит письмо в движение. Подавленность, которая чувствуется в «Происшествиях», нельзя списать на одни только тяготы длительного пребывания в стране. Она также связана с фазой спада, следующего за возбуждением, с перипетиями желая и с тем, что письмо всегда следует за наслаждением, не совпадая с ним полностью.

В своей последней статье «Никогда не получается сказать о том, что любишь», посвященной Стендалю, Барт очень резко пишет об этих периодах пребывания в Марокко. Он уточняет, что по случаю этой ссылки хотел добиться настоящего разрыва с прошлым и найти свободу сердца.

Италия — страна, в которой Стендаль, не совсем путешественник (турист) и не совсем местный житель, оказывается блаженным образом избавлен от ответственности *гражданина*; если бы Стендаль был итальянским гражданином, он бы умер, «отравленный меланхолией»: будучи миланцем в душе, а не по гражданскому состоянию, он только и делает, что пожинает блестящие эффекты цивилизации, за которую не несет ответственности. Я и сам имел возможность испытать удобство этой хитроумной диалектики: я очень любил Марокко. Я часто ездил туда как турист, даже подолгу оставался там в полной праздности. Затем мне пришла в голову идея поработать там год профессором: феерия исчезла. Столкнувшись с административными и профессиональными проблемами, погружившись в неблагоприятный мир причин, детерминаций, я покинул Праздник, чтобы вернуться к Долгу⁴⁷.

В отличие от Стендаля Барт был не в состоянии избавиться от своих обязательств и найти приемную страну, в которой мог бы лишь предаваться наслаждениям, быть самим собой, не испытывая необходимости связывать себя с какой-либо коллективной сущностью. Он оказался в двусмысленной ситуации, содержащей в себе этическую дилемму, на которую он косвенно намекает в тексте, начатом в 1970 году в Марокко, — предисловии к итальянскому изданию «Азиаде» Пьера Лоти, которое Барту заказал его друг Франко Мария Риччи. В этот текст он переносит основные мотивы своей тогдашней жизни: сравнение Марракеша и Стамбула из романа, дрейф у Лоти и ощущение наследства без наследников, которое он, возможно, испытывает в Марокко, его собственное положение и положение путешественника («Сто лет спустя, то есть в наши дни, каким бы был ориентальный фантазм лейтенанта Лоти? Скорее всего, какая-

47. «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», *OC* V, p. 909.

нибудь арабская страна, Египет или Марокко»⁴⁸ — две страны, в которых Барт жил). Все это указывает на прямой перенос. Более уклончиво пассажи о гомосексуальности и разврате намекают на иное, но не менее поразительное сходство.

С эстетической точки зрения Барт также отождествляет Лоти со своим собственным подходом, а не наоборот: определение происшествия как легкой складки и нулевой степени фиксации, как и различие Лоти-персонажа и Лоти-Автора, Лоти I и Лоти II, предвосхищающее его собственный автопортрет, — способы подчеркнуть поэтическое искусство самого Барта. Отождествление заметно даже в ляпах или ошибках: он два раза упоминает знаменитый дом Лоти как «его дом в Андае», тогда как фотография Лоти среди его экзотических сувениров была сделана в доме в Рошфоре⁴⁹. Этот сдвиг важен, поскольку он показывает, что Барт связывает Лоти со своими отцовскими и материнскими корнями: морской офицер, как и его отец, Лоти воплотил в себе неосуществленные возможности его истории и рассказал о них; исследователь и авантюрист, как и его дедушка по материнской линии, он фотографируется в доме (для Бенже это дом в Виль-д'Авре, но Андай остается для Барта знаком, указывающим на материнские корни) в окружении своих трофеев. Но, самое главное, в этом тексте появляются первые размышления о понятиях проживания (*résidence*) и пребывания (*séjour*), более нюансированные, чем та формулировка, которую он даст в 1980 году. Барт пишет здесь о трех возможных стадиях *отчуждения от родины*: путешествие, пребывание в другой стране и натурализация. Лоти оказывается то туристом, то резидентом, то гражданином (в качестве офицера турецкой армии). Хотя третья стадия отчуждения ему не знакома, Барт переживает переход от первой стадии (путешествие) ко второй (проживание), как раз когда пишет это предисловие. Тогда он дает тонкое определение трудностей, связанных с «пребыванием», при котором субъект лишен как «этической безответственности туриста», так и ответственности гражданина. Этот промежуточный статус дает возможность стать парадоксальным существом, не поддающимся классификации. Это состояние, которое Барт в другом месте мог бы назвать нейтральным, состояние, кото-

48. «Aziyadé», préface à une édition italienne d'Aziyadé, Parme, Franco Maria Ricci, 1971; впервые опубликовано на французском языке в: *Critique*, № 297, février 1972, перепечатано в: *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972 (OC IV, p. 116).

49. Лоти купил дом в Андае, чтобы поселить там свою любовницу, — дом Башар-Этшеа на улице Пешер (который Барт видел, когда бывал там), но сам почти никогда там не жил, очень быстро устроив Хуану Крус-Гуэнзу в доме в пригороде Рошфора.

рое всегда повторяется и угрожает приостановкой. В пространстве проживания «субъект может *нырнуть на дно*: то есть скрыться, спрятаться, ускользнуть, одурманить себя, раствориться, исчезнуть, отлучиться, умереть для всего, что не является его желанием»⁵⁰.

Этому идеальному аспекту опыта длительного пребывания в чужой стране (представленному в статье о Лоти, которую счел «блистательной» Альтюссер, прочитавший ее в «Новых критических эссе» в 1972 году), вожделенному уходу в себя, развеивающему все страхи, противоречит гораздо более проблематичный аспект, связанный с неизбежными обязательствами. Перед отъездом Барт тщательно проработал три своих курса о Прусте, Жюле Верне и Эдгаре По, но вынужден подстраиваться к новой аудитории, сильно отличающейся от более подготовленной публики в Практической школе высших исследований. В Рабате это главным образом студенты, учащиеся на лиценциатов, или студенты второго цикла на семинарах. С февраля забастовки мешают проведению занятий. Ситуация еще больше обостряется в июле в момент неудачной попытки военного переворота в Схирате. Маоистские требования большинства студентов, которых поддерживают многие марокканские преподаватели и сочувствующие французские специалисты, снова приводят к триумфу речи, которая так мешала Барту в Париже в 1968 году. Присутствие в 1969/70 году на филологическом факультете дюжины китайских студентов создает условия для соперничества политических группировок, связанных с иностранными культурными центрами: советский центр и квартал возле апельсиновой рощи, в котором поселились китайские студенты, также оказываются главными местами сбора членов Союза марокканских студентов и центрами протестного движения. В синематках советского и французского культурных центров также разражаются политические и идеологические дебаты⁵¹.

То, что Барт не может, подобно Стендалю, свободно извлекать выгоду из избранной страны проживания, вызвано не столько личными решениями, сколько исторической трансформацией. Но его меланхолия — не только следствие зависимости и обилия обязанностей. Она также связана с тем, что он испытывает давление смерти; меланхолия превращает отказ от политической ангажированности из проявления эгоисти-

50. «Azizadé», OC IV, p. 117.

51. Письмо Луи Альтюссера Ролану Барту, 4 октября 1972 года. Частная коллекция.

ческого желания сохранить в неприкосновенности собственную индивидуальность в потерю интереса к внешнему миру, грусть, тоску. Поэтому в «Происшествиях», собранных из всего, что попало на глаза, повсюду фигурируют пятна, «пятно оранжевой грязи спереди», пятно на брюках «молочной белизны», «пятно, легкий след как будто от голубинового помета на капюшоне незапятнанной чистоты», «муха, начинающая смущать только спустя некоторое время», «грязь блошиного рынка», но кроме этого появляется цвет джедаб, «дикая роза в чашке чая с мятой» на базаре в Марракеше. Некоторые записи посвящены кратким поездкам, проведенным в обществе друзей — Робера Мози, Франсуа Валя, Северо Сардуя, — и, возможно, были сделаны до 1969 года, например вот эта: «В Ито, среди широкого и благородного пейзажа, один из нас в шутку (это подчеркивается) дает изображение голы женщины (из какого-нибудь *Play-Boy*) юному Мохе, продавцу камней: улыбка, сдержанность, серьезность, отстраненность мальчика»⁵². В других говорится о времени, когда он преподавал, о студентах, преподавателях-французах. Но чаще всего сценки эти ценны не столько описываемыми обстоятельствами, сколько тем, что можно назвать *пуантилизмом*: момент и четко определенная точка реального, как раз и являющаяся тем, что в *Camera lucida* Барт определяет как *punctum* в фотографии: «Ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез, а также бросок игральные костей. *Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)»⁵³. То, что пронзается взглядом и что пронзает сердце стрелой в ответ: грязь, бедность, невзгоды, интерес, то, что цепляет и удерживает (сексуальность). «Происшествия» походят на моментальные снимки в том смысле, что в них нечто продлевается, как в фотографии. Это нечто — полная противоположность наслаждения. Это остаток, момент, в который реальность, обобщаясь, дереализуется. В этом мире возможностей, который открылся в Марокко и может предложить много молодых людей (разумеется, за деньги), Барта охватила настоящая лихорадка физического контакта. Момент письма, «заметок», как выразился один мальчик («Вы делаете заметки?»⁵⁴), — это минута покоя, когда сохраняется лишь ясное, порой мучительное свидетельство о том, что было.

52. *Incidents*, OC V, p. 971.

53. Ролан Барт, *Camera lucida*, Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 54.

54. *Incidents*, OC V, p. 974.

В Рабате Барт живет в съемной квартире возле вокзала. Мать и брат приезжают к нему в январе 1970 года. Мишель Сальзедо хочет воспользоваться случаем, чтобы дополнить знание иврита изучением арабского, и Барт знакомит его с преподавателем арабского с факультета. Они используют свободное время, чтобы попутешествовать по Марокко: Барт отвозит мать к корзинщикам в Сале, возит их обоих в Танжер, Азилах, Фес. В начале февраля Мишель уезжает обратно в Париж, и Барт, у которого из-за забастовок нет занятий, на короткое время тоже туда едет, чтобы заниматься рекламной кампанией «S/Z» и давать многочисленные интервью в связи с выходом книги (*L'Express*, *Les Nouvelles littéraires*, множество радиопередач). 20 февраля он в одиночку уезжает в Марокко, куда его приглашают прочитать «публичный курс», лучше сочетающийся с протестами, чем закрытые семинары или курсы, на которые допускаются только лицензиаты. Уже тогда Барт сообщает декану о своем желании досрочно прекратить контракт. Он чувствует, что его легитимность и функция снова поставлены под сомнение. Ему хочется уехать. Особенно бесполезным студенты считают его курс по Прусту, в котором видят образец господствующей классической французской культуры. Одно из их идеологических требований — отделить знание языка от того, что они считают насильно навязываемой колониальной культурой. В 1971 году в интервью Ги Скарпетте для журнала *Promesse* Барт возвращается к этому вопросу, всячески дистанцировавшись от данного требования: «В некоторых странах, до сих пор обремененных старым колониальным языком (французским), в настоящее время преобладает *реакционная* идея о том, что язык можно отделить от „литературы“, преподавать первый (как иностранный) и отказаться от второй (сочтенной „буржуазной“»)»⁵⁵. Но некоторые студенты высоко ценят семинары Барта: например, Абделла Бунфур, убежденный в необходимости оценить по достоинству марокканскую литературу (сегодня он крупный специалист по берберской литературе, профессор в Национальном институте восточных языков и цивилизаций), тем не менее извлек пользу из обучения у Барта и его разборов.

В конце февраля Барт совершает приятную поездку на юг Марокко с компанией друзей: Эрфуд, Мерзуга, Уарзат, затем ущелье Тодга с Источником священной рыбы. Он посещает ущелья и пальмовую рощу в Тингхире, а по возвращении почти сразу уезжает в Париж в связи с выходом (менее чем через ме-

55. «Disgression», entretien avec Guy Scarpetta, in *Promesse*, № 29, printemps 1971 (OC III, p. 998–999).

сяц после «S/Z») второй книги этого года, «Империи знаков». Он возвращается только 6 апреля, но все равно не может нормально вести занятия. Барт воспользовался этим, чтобы продолжить путешествие, на этот раз в одиночку, в другом регионе, отдавая дань туризму, хотя и является постоянно проживающим: Тарудант, Гулимин, рынок верблюдов. Обрато он едет через Эс-Сувейру, где останавливается в наемных бунгало. К нему приезжают французские друзья: Цветан Тодоров в мае, Северо Сардуй и Франсуа Валь в июле, а Анриетта Барт и Мишель Сальзедо снова с ним с июня. Помимо отношений с марокканцами, которые установились у него уже давно, он также общается с кругом экспатов, преподающих или выполняющих дипломатические поручения, в частности с Жозетт Пакали, заведующей отделением французского языка в университете Мохаммеда-V; с Клодом Палаццоли, профессором юридического факультета, который несколько лет спустя напишет книгу «Политическое Марокко»⁵⁶, а тогда регулярно организовывал праздники, куда приглашал Барта; с Жаном-Клодом Бонне, молодым специалистом, работающим в Марокко, у которого Барт живет летом 1970 года после того, как оставил свою квартиру в Рабате, но еще не снял по возвращении новую для себя и матери на улице Омали, в Касабланке; с Бернаром Сишером, который приезжает в Марокко осенью 1970 года, тоже как специалист. Барт также знакомится с Клодом Олье, который в дальнейшем будет подолгу жить в этой стране, но уже сейчас здесь не новичок. Олье к этому моменту уже опубликовал две книги, действие которых происходит в Марокко («Мизансцену» в 1958 году и «Поддержание порядка» в 1961-м). В своей книге «Марракеш Медина» (1976) он использует столкновение арабского, французского и берберского языков как активный элемент своего письма. По его рассказам, во время двух их встреч в Рабате он упрекал Барта за то, что тот прошел мимо страны и, самое главное, ее языка⁵⁷. Барт действительно не уделяет арабскому такого внимания, как японскому, и не предпринимает попыток его изучить. Тем не менее это не совсем справедливый приговор: как мы видели, его опровергают тексты о марокканских писателях, а также «Происшествия» и семинар о полисемии, подтверждающий, что Барт внимательно приглядывался к стране и даже к ее языку. Всегда следуя

56. Claude Gérard Palazzoli, *Le Maroc politique. De l'indépendance à 1973*, Sindbad, 1974.

57. Ridha Boulaabi, «Barthes et l'Orient: lecture d'Incedents », in Ridha Boulaabi, Claude Coste et Mohamed Lehdahda (dir.), *Roland Barthes au Maroc*, Meknès, Publications de l'université Moulay-Ismaïl, 2013, p. 35-51 (p. 46).

строго по тексту, в соответствии с методом анализа, который он отработал в «S/Z», а также применял к Эдгару По, он интересуется феноменами плюрализации, все больше раскрывая смысл. В семинаре о полисемии Барт с увлечением использует работу Жака Берка и Жана-Поля Шарне «Неоднозначность в арабской культуре». «Полисемия, таким образом, последовательно рассматривается в своем французском и арабском контексте»⁵⁸. Примеры омонимов с противоположным значением (*ad'adâd* в арабском, которые Барт называет по-французски «энантиосемами», то есть словами, способными приобретать противоположные смыслы, как, например, *hôte*⁵⁹) расширяют возможности и порывают с нормами стабильности и каузальности, что, в свою очередь, влечет за собой определенные проблемы для культуры, основанной на неизменности письменного текста. Барт также анализирует слова *azrun* (сила, слабость), *baht'nun* (море, земля), *jawnun* (черный, белый), *jarun* (патрон, клиент). Подобно Жаку Деррида, искавшему подобные слова в греческом языке (*pharmakon* — лекарство, яд), Барт видит в этой амбивалентности способ борьбы против аргументативной и рациональной логики, стремящейся к истине, и за расширение возможностей смысла. Как и у Деррида, текстуальный анализ, основанный на развертывании и различии, — еще один, децентрированный способ пробудить мысль. Кроме того, это принцип деликатности, который выходит за рамки альтернативы, запутывает или откладывает смысл. Ту же самую открытость Барт находит в сексуальной игре: «Сексуальный запрет полностью снят, но не ради какой-то мифической „свободы“ (концепта, годящегося только для того, чтобы удовлетворять робкие фантазии общества, называемого массовым), а ради пустых кодов, что освобождает сексуальность от обмана стихийности»⁶⁰. Оппозиции разрушает их собственная биполярность или амбивалентность; то же самое происходит с кухней, которая дает целый спектр примеров: «множество двусмысленных изысканных комбинаций», «кухня Феса (городская): *bstal-la*, цыпленок в сахаре, *mrouzia* (блюдо Аид Эль-Кебира), баран с медом; *tajun*, наркотик и афродизиак...»⁶¹

58. Claude Coste, «Notes de cours pour le Maroc», in *Rolqnd Barthes au Maroc*, op. cit., p. 9–22 (p. 18). Jacques Berque, Jean-Paul Charnay et al., *L'Ambivalence dans la culture arabe*, Anthropos, 1968.

59. Гость, хозяин (*фр.*). — *Прим. пер.*

60. «Disgressions», propos recueillis par Guy Scarpetta, in *Promesse*, printemps 1971 (*OC III*, p. 1000).

61. Заметки к курсу «Полисемия», цит. по: Claude Coste, «Notes de cours pour la Maroc», art. cit., p. 19.

Задолго до того, как вопрос о двуязычии будет представлен как аргумент в пользу постколониальной литературы, Барт выявляет силу французского языка, на котором пишут, отталкиваясь от другого языка, тем самым помогая децентрации европейского субъекта. Это красота, обнаруживаемая в «Письме Джилали», воспроизведенном в «Ролане Барте о Ролане Барте», язык которого выражает «в одно и то же время истину и желание». Но это и отслеживание в «Происшествиях» языковых странностей, которые заставляют знаки скользить и совершенно его завораживают: «Мне нравится язык Амиду: „мечтать“ и „лопнуть“ вместо „иметь эрекцию“ и „кончить“. В „лопнуть“ есть нечто растительное, брызгающее, рассеивающееся, диссеминирующее; в „кончить“ — моральное, нарциссическое, полное, замкнутое». «Селам, ветеран Танжера, расхохотался, потому что встретил трех итальянцев, с которыми только потерял время: „Они думали, что я женственный!“»⁶² Это также мечты, рожденные арабскими именами, столь ощутимые в этом тексте, кажется, прикасающемся ко всему, словно вода пальцами по поверхности: Наджиб, Лаусин, «Абдессалам, студент-медик в Тетуане», «Мохамед с нежными руками», «Аземмур» — все это звуки, ритмы, формулы, предшествующие фразам, возвращающие нас к языковой утопии, которая грезилась в «Империи знаков» или в «Удовольствии от текста», когда Барт вспоминал о стереофонии площади в Танжере. Это внимание к знакам и языкам — доказательство равнодушного отношения Барта к этой стране, более того, признания ее специфики, которая должна быть изучена.

Но больше всего в Марокко ему нравятся дома: средиземноморский дом как общее место, которое он делает в высшей степени индивидуальным фантазмом. Когда он там бывает — и во время коротких приездов, и во время годового проживания, — он регулярно посещает Мехиулу, местечко к югу от Касабланки, на одной широте с Аземмуром, неподалеку от моря: туда почти каждые выходные ездит его друг Ален Беншайя⁶³. В «Происшествиях» Барт упоминает пансион, который держала некая француженка, «где свет давала керосинка и где зимой все леденело»⁶⁴: «Счастье в Мехиуле: большая кухня, ночь, на улице гроза, харира варится, большие керосиновые лампы,

62. *Incidents*, OC V, p. 967, 960.

63. Ален Беншайя, упомянутый в благодарностях в начале «Ролана Барта о Ролане Барте», — автор фотографии пальм, воспроизведенной в книге и снятой на дороге в Тафраут.

64. François Wahl, «Ouf!», in Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), *R/B, Roland Barthes*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2002, p. 108.

весь балет мелких визитов, жара, джеллаба и чтение Лакана (Лакан, заработанный этой комфортной тривиальностью)»⁶⁵. Образ безмятежного покоя, который ироническая шпилька о Лакане превращает в место проекции и желания. То же самое желание сформулировано в *Camera lucida* в связи с фотографией Чарльза Клиффорда: «Старый дом, затененное крыльцо, черепица, облупившийся арабский орнамент; прислонившись к стене, сидит человек, пустынная улица, средиземноморское дерево (фото Чарльза Клиффорда „Альгамбра“): это старая, сделанная в 1854 году фотография затрагивает меня по той простой причине, что именно здесь я хочу жить»⁶⁶. Желание поселиться в таких домах утопически влечет его в места былых времен, где смешивается незапамятное время детства и фантазматическое будущее утопии. Оно всегда вписано в средиземноморскую рамку, упомянутую также в «Как жить вместе» в связи с горой Афон: «В конце концов, это пейзаж. Я вижу себя там, на террасе, море вдали, белое полотно, у меня две комнаты и столько же у друзей»⁶⁷. Находиться в обществе книг и друзей, в месте, сочетающем в себе одиночество и общение, удаленность и красоту, — значит найти эквивалент телу матери. Барт признает это в *Camera lucida*:

На фоне излюбленных пейзажей все происходит так, как если бы я был уверен, что я там уже был или должен был там оказаться. Фрейд как-то написал о материнском теле: «нет другого места, о котором можно с такой уверенностью сказать, что мы там уже были и т. д.». Такова же и сущность подобной местности (избранной желанием): *heimlich*, пробуждающее во мне Мать (которая не причиняет никакого беспокойства)⁶⁸.

Скорее всего, это одна из причин, почему Барт, несмотря на трудности, счастлив в этой стране. Он находится в по-настоящему семейной обстановке. Его окружают близкие друзья, в частности Ален Беншайя и особенно «Жоэль» Леви-

65. *Incidents*, OC V, p. 974. Франсуа Валь подтверждает эту биографическую деталь: «Именно в этом месте, среди ярких цветов и удушающих запахов, с одной стороны, и страшных руин человеческой жизни — с другой, Барт несколько недель по воскресеньям на террасе гостиницы читал „Тексты“ Лакана» («Ouf!», art. cit. p. 108.)

66. *Camera lucida*, с. 74.

67. Ролан Барт, *Как жить вместе*, Ад Маргинем Пресс, 2016, с. 37. В тексте 1979 года о Саре Твомбли Барт сравнивает полотна этого художника с «просторными средиземноморскими комнатами, теплыми и светлыми, с теряющимися в них предметами (*rari*), которые хочется мысленно заселить» («Sagesse de l'art», OC V, P. 692).

68. *Camera lucida*, с. 76.

Корко, самый близкий человек в Марокко, посещавший его семинары в Рабате, с которым он проводит основную часть своего времени. Позднее Леви-Корко уедет в Израиль, и его отъезд — одна из причин, по которым Барт стал реже посещать Марокко. В кругу друзей, в большом доме он примиряется с ни на что не претендующей речью, в которой никто никого не судит, не пугает или не отстаивает позиции по великим вопросам. Ему нравится обстановка и чувство приостановленного времени, которое дает киф — смесь табака и гашиша, о чем он говорит в неожиданном для подобных откровений месте, в тексте «Писатели, интеллектуалы, профессора». Хотя он не может вдыхать дым из-за проблем с органами дыхания, ему нравится «общая благожелательность, царящая в некоторых местах за границей, в которых курят киф». «Жесты, слова (редкие), само отношение к телу (впрочем, неподвижному и далекому) расслабленное, обезоруженное»⁶⁹. В эти безмятежные проециции тоже проникают некоторые биографемы: кухня, лампы, джеллаба, так часто упоминаемая в «Происшествиях», — Барт постоянно надевает ее по вечерам, любит ее мягкость, цвет, свободу в движениях и двусмысленность, на которую она намекает⁷⁰. Это группа, частью которой он себя ощущает и в то же время находится в стороне.

Нарезки

Потребность в децентрировании прослеживается также в изданиях 1970 года — «S/Z» и «Империи знаков». Эти книги были закончены до отъезда в Марокко⁷¹, но гранки он получил уже на месте. Несмотря на ощутимую разницу между двумя книгами, можно заметить, что они обе предстают под знаком нарезки: «S/Z» в нарезке на синтагмы или лексии, сопоставимые с «членением звукового потока на такты»⁷². В «Империи знаков» это понятие очень скоро появляется в связи с японской

69. «Ecrivains, intellectuels, professeurs», in *Tel Quel*, № 47, automne 1971 (OC III, P. 906). В своем курсе о «нейтральном» Барт вернется к этой благожелательности, праздной, дружественной и бессловесной атмосфере, которую порождает гашиш. Он противопоставит ее жесткой, равнодушной благожелательности Дао (*Le Neutre*, p. 41).

70. Ежедневник, 7 марта 1970 года: «В Эль Джадиде с Жан-Пьером покупали мне джеллабу».

71. Барт заканчивает текст «Империи знаков» 16 ноября 1968 года, но большую часть 1969 года подбирает для нее иконографию. Редактура «S/Z» продолжается до 22 июля 1969 года, когда рукопись была передана Франсуа Валу.

72. Ролан Барт, *S/Z*, УРСС, 2001, с. 52.

кухней. «Единственное воздействие, которое они успевают претерпеть, — пишет он о японских продуктах, — это резка»⁷³. В обоих случаях разделение не отделяет, не рассеивает, но подчеркивает единство целого. Неприятное чувство, которое обычно вызывает нарезание как отсечение или зачеркивание, происходит от того, что у нас иные разделения. Через своеобразное заражение кастрацией, в котором состоит суть новеллы Бальзака, Барт дробит тотальность, чтобы довести вещи до состояния фрагментации, более близкого к истине. Он очень внимательно следит за этим на семинаре по «Сарразину»: объекты, слова — это уже нарезка. Необходимо привыкнуть мыслить иначе, по-иному взглянув на текст и на реальное как текст. Производить нарезку по иным принципам: «Процедура всех, кто ищет нечто мелкое и ускользящее в большом однородном пространстве»⁷⁴, авгуров, археологов, золотодобытчиков. Таким образом, эти две книги знаменуют подлинную перемену в творчестве Барта, и их сила, осязаемая и сегодня, в значительной мере связана с переворотом в западном означаемом, который они совершают, децентрируя отношения субъекта со смыслом, отказываясь от символизма и глубины. Отказываясь от модели, трансцендентной по отношению к множеству текстов, «S/Z» имеет в качестве главной методологической посылки то, что каждый текст сам себе является моделью и должен рассматриваться в своем отличии, вплоть до едва осязаемых вибраций, которые, собственно, и образуют событие этого текста. Подобно сатори в дзене, «более или менее сильному подземному толчку (совершенно будничному), сотрясающему знание, субъекта»⁷⁵, тоже в своем роде происшествию, по закону тектонических пластов какая-то зона текста может расшатать смысл, который, как казалось, можно в нее вложить.

В этой перемене «S/Z» представляет теоретическую и методологическую сторону, а «Империя знаков» — этическую. Барт признает, что теоретический поворот, произведенный первой книгой, идет от того, что он отказался представить в ней общую структуру, которая бы потом позволила производить анализ любых текстов, как это было с «Введением в структурный анализ повествований». Эта перемена задается самим подходом. Разглядывая объект с разных ракурсов, медленно продвигаясь вперед, он трансформирует сам этот объект: «Так шаг за шагом продвигаясь по тексту, я изменил объект и благодаря этому при-

73. Ролан Барт, *Империя знаков*, Праксис, 2004, с. 20.

74. «*Sarrasine*» de Balzac, p. 176.

75. *Империя знаков*, с. 12. Перевод изменен. — Прим. пер.

шел к той теоретической перемене, о которой только что говорилось»⁷⁶. Барт признает, что эта перемена была также вызвана чтением других: «Это произошло еще и потому, что вокруг меня были ученые, „формулировщики“, такие как Деррида, Соллерс, Кристева (разумеется, всегда одни и те же люди), которые многому меня научили, пообтесали меня, убедили»⁷⁷. Мы уже сказали о том, насколько он был обязан Кристевой идеей плюрализации текста и отказа от сведения целого к единству. Теперь следует остановиться на том, чем он обязан Деррида, или скорее на том, за счет чего они оба в один и тот же момент стали изобретателями метода. Их параллельное движение опирается на две операции: деконструкцию — развертывание, членение — и анализ. Важно, что проблематизация метафизики у Деррида или западных механизмов порождения смысла у Барта проходит через *чтение*, которое производит эти операции: читать, перечитывать все, чтобы связать иначе, выйти за пределы школярских или культурных ограничений. Чтение и письмо больше не рассматриваются как разные виды деятельности, но переопределяются вместе, чтобы участвовать в реформировании смысла. Убежденность в том, что эти два вида деятельности нельзя разделять, открывает путь замечательным открытиям в отношении чтения, перечитывания, ритмов, управляющих чтением: в зависимости от того, с какой скоростью происходит чтение, быстро или медленно, вещи, казавшиеся непрозрачными, становятся ослепительно ясными. Поразительно, что как раз в тот период, когда Барт все явственнее заявляет о своих классических вкусах и безразличии к авангарду, в своих теориях чтения он показывает себя редким новатором. Сила книги Пьера Гийота «Эдем, Эдем, Эдем», по его мнению, в том, что роман расшатывает наши привычки к линейному чтению, которое противится, например, повторению. А сила его собственного критического метода в том, что он в конечном счете позволяет писать по-иному: «Читать — значит выявлять смыслы, а выявлять смыслы значит их именовать; но ведь все дело в том, что эти получившие имена смыслы устремляются к другим именам, так что имена начинают перекликаться между собой, группироваться, и эти группировки вновь требуют именования: я именую, отбираю имена, снова именую»⁷⁸. Имя этой нескончаемой операции — анализ. Единственное условие: она должна мыслиться без завершения

76. «Disgressions», propos recueillis par Guy Scarpetta, in *Promesse*, printemps 1971 (OC III, p. 1010).

77. Ibid.

78. *S/Z*, с. 37–38.

в синтезе, как скольжение и становление — то, что Деррида называет *различием*. У Деррида чтение тоже включает в себя письмо. Письмо характеризуется в первую очередь *текстуальностью*, которая есть одновременно и закрытие, и не-закрытие текста: «Нельзя помыслить закрытие того, у чего нет конца. Закрытие — это кругообразный предел, внутри которого повторение различия повторяется бесконечно долго. То есть это пространство его *игры*. Это движение является движением мира как игры»⁷⁹. Примечательно также, что утверждение себя в качестве писателя или, по крайней мере, публичное выражение желания писать происходит в тот момент, когда его метод текстуального анализа позволяет ему утвердиться как критику и как читателю. Понятие *текста-чтения* переводит и снимает этот парадокс, делая из читателя производителя текста. Работать в означаемом — значит просто дать себе возможность писать.

Итак, заслуга «S/Z» в том, что эта книга стала первым погружением в неизвестный и непрозрачный мир чтения, который всегда стремилась канализировать институция. «*В тексте говорит один только читатель*»⁸⁰. Барт снова берется за классический текст, который, подобно Расину, был присвоен школьным и университетским чтением, и подходит к нему так, чтобы полностью разрушить его коды. Он дестабилизирует текст Бальзака, показывая, что он просто не подчиняется классическому закону репрезентации, то есть правдоподобия. Барт создает свободную территорию, открытую для любых присвоений и желаний. Форма текстов не является ни архитектурной, ни приведенной к единообразию: она теряется в бесконечных движениях и модификациях, отсылающих к прочитанному, увиденному, прожитому. Таким образом, каждый код — это одна из сил, которые могут овладеть текстом, показать его вариации, его множественность, его «муар». Чтение помогает распутать происхождение высказываний и дискурсов.

И тогда лучший способ представить себе классическую множественность — вслушаться в текст как в полифонию переливающихся голосов, которые звучат на разных волнах и время от времени внезапно *затухают*, причем само это затухание позволяет высказыванию неприкаянно блуждать от одной точки зрения к другой: эта тональная неустойчивость (в современном тексте доходящая до полной атональности) делает письмо подобным муаровой поверхности, поблескивающей переливами эфемерных происхождений⁸¹.

79. Жак Деррида, *Письмо и различие*, Академический проект, 2000, с. 395.

80. S/Z, с. 146.

81. Там же, с. 62.

Первые читатели текста поняли новаторство этого подхода: в своих письмах они часто дополняли бартовское прочтение собственным, следуя за движением, начатым самим текстом, как это сделал Леви-Стросс с семейством Сарразин или Поль Тевенен, написавшая длинное письмо с комментариями о том, что *sarrasin* — это гречка, а *Zambinella* — маленький окорок⁸². 4 августа 1969 года самый первый читатель, то есть издатель и друг Франсуа Валь, признается, что уже заранее «завидует» необычайному теоретическому прорыву книги: «Тебе удалось: а) показать бесконечную открытость лексий и кодов, об этом хочется читать еще и еще... б) втянуть твоего читателя в процесс анализа, в сопряжение бесконечности связей с непобедимостью прогресса: здесь кастрация (или даже кастрированность как состояние) мало-помалу все подтачивает, и читатель (другой читатель: РБ) находит повод для песни, которая на вес золота». Далее в письме Валь дает несколько разумных советов, которые Барт, судя по всему, не учел при повторной редакции, если судить по исправлениям, внесенным в гранки, и в конце пишет:

Что заставляет читать тебя, так это монтаж текста-чтения, необозримости, систематического терпения: ткани, голосов и уровней партитуры, и сплетения прогресса... но более всего то, что ты доходишь до упора, пройдя через знак, затухание голосов, псевдоэмпирии последовательностей действий, наложение портрета, означающее-заключение, неоперабельное, имя собственное, шедевр, сцену (превосходный разбор) и подвешивание, через все то, что так давно хотелось одолеть и что ты сшибаешь одним махом.

Он передает рукопись второму читателю, Филиппу Соллерсу, который тоже находит ее восхитительной. Соллерс оценил «абсолютно капитальное подрывное воздействие» и понимает, что, переписав «Сарразина», Барт создал шедевр, до него не существовавший. Неудивительно, что в момент выхода в феврале книга получила безоговорочное одобрение Деррида:

Дорогой друг, просто-напросто выражу вам мою признательность и восхищение «S/Z». Ни с одним другим текстом не чувствую я сегодня такого *абсолютного* согласия, вовлеченности. То, как он составлен, поставлен, делает «S/Z» тем, что раньше, в старом коде, называли моделью, или методом, или образцовой референцией. В любом случае намечать, множить, «освободить» новое пространство литературы и письма — все это, я уверен, «S/Z» делает и еще долго будет делать.

82. Письмо Поль Тевенен, 1 мая 1970 года. Фонд Ролана Барта, «S/Z».

Жиль Делёз также похвалил «столь новый метод» и силу книги, в которой он увидел, в своей тогдашней терминологии, «новую машину». Жаклин Риссе, в свою очередь, сочла, что в тексте делается все, чтобы столкнуть читателя с его «желанием вымысла», а Мишель Лейрис извинился за то, что замешкался с ответом, но только потому, что с этой книгой он заново учится читать («и это обучение, увлекательнейшее, явно будет довольно долгим») ⁸³. Психоаналитик Жан Ребуль, свой долг перед которым Барт признает в начале книги, поскольку именно его статья о новелле Бальзака (прочитанная по совету Батая), привлекла его внимание к этому тексту ⁸⁴, также выражает живой интерес к его разбору.

В свою очередь, специалисты по Бальзаку сбиты с толку или даже демонстрируют откровенную враждебность. Полемика, подобная той, что имела место в связи с книгой «О Расине», не повторилась, но было несколько очень резких реплик. В *Le Monde* Пьер Ситрон раскритиковал метод, «подчеркивающий субъективную сторону любого чтения», а Пьер Бербери, критик-марксист, выносит книге настоящий обвинительный приговор, который публикует в *L'Année balzacienne*, так что может создаться впечатление, что за ним стоят все специалисты по Бальзаку. Первая претензия касается выбора второстепенного произведения, которое заслоняет все остальное творчество писателя. Вторая — методологическая и направлена против импрессионистского характера бартовского прочтения. Третье важное возражение связано с тем, что Барт якобы забывает об истории (в частности, о социально-политическом аспекте новеллы, написанной сразу после революции 1830 года) ⁸⁵. Однако, за исключением некоторых мест, специализирующихся на изучении Бальзака, «S/Z» получил единодушное признание в интеллектуальном поле, изобретя нового читателя, представив собственных читателей другими авторами. Барт признает, что реакция на книгу в обычных критических изданиях и в письмах, в том числе от незнакомых читателей, ко-

83. Письмо Франсуа Валя от 4 августа 1969 года, письмо Филиппа Соллерса от 15 августа 1969 года, письмо Жака Деррида от 22 марта 1970 года, письмо Жилия Делёза от 24 апреля 1970 года, письмо Жаклин Риссе от 17 апреля 1970 года, письмо Мишеля Лейриса от 10 июля 1970 года. BNF NAF 28630, «S/Z».

84. Jean Reboul, «Sarrasine ou la castration personnifiée», in *Cahiers pour l'analyse*, mars-avril 1967 (cité in *S/Z*, OC III, p. 131).

85. Pierre Citron, in *Le Monde des livres*, 9 mai 1970 (эта статья опубликована одновременно с более хвалебной рецензией Раймона Жана); Pierre Barbéris, «À propos de S/Z de Roland Barthes. Deux pas en avant, un pas en arrière?», in *L'Année balzacienne*, 1971, p. 111–123.

торые «умножали смыслы, найденные мною, обнаруживая новые», стала главным оправданием его работы⁸⁶.

«Империя знаков» представляет этический аспект этого другого отношения к смыслу. Япония также становится объектом чтения-письма. В этом смысле книга выступает столь же новаторским жестом, что и «S/Z», радикально обновляя жанр рассказа о путешествии. Положив в основу книги не столько опыт или знания, сколько фантазм, Барт подчиняет страну законам своего воображаемого и желания. Поскольку он делает ее пространством примитивного, пустоты и освобождения от смысла, Япония предстает чтением-письмом и настоящим противоядием от запугивающей речи, средством покончить с религией смысла и терроризмом слова. Япония — знак, но знак пустой, пробивающий брешь в наших верованиях и символах. Она немислима в модусе связи субъекта, мира и смысла, но прочитывается в своей спокойной материальности. Неважно, насколько верно Барт понял концепции дзена и их интимные отголоски, которые он открывает в Японии. Важно понять, как Япония морально, аффективно помогает ему занять критическую позицию. У любого путешественника, не знающего страны, может возникнуть чувство господства визуальности: мы смотрим, фотографируем, чтобы поймать то, чего не понимаем. Барт это знает и отказывается от получения исключительно зрительных впечатлений. Он соглашается на то, чтобы сама окружающая реальность в ответ фотографировала и ловила его и тем самым меняла. Радикальным образом отказавшись от инстинктивного присвоения, которое всегда присутствует в наблюдении, он позволяет вещам, жестам, местам — палочкам, Пашинко, буквам, писчебумажным принадлежностям — просто предстать перед ним и не делает попыток их интерпретировать. Это как раз те вещи, которые ему нравятся: его любовь к бумаге, чернилам, тетрадям, перьям — биографическая, а не только анекдотическая черта. Она определяет поведение, отношение к работе. Он с детства очень любит сады. Он любит каллиграфию, замечает все, что представляет собой черту, скорее засечку, чем взгляд или душу. С этой точки зрения ему очень близко определение «японской вещи», данное Лаканом: специфический способ наслаждения, связанный с системой каллиграфического письма и иллюстрируемый простой горизонтальной чертой, которую Лакан называет «литеральной» и располагает между знанием и на-

86. «Disgressions», propos recueillis par Guy Scarpetta, in *Promesse*, printemps 1971 (OC III, p. 1014).

слаждением⁸⁷. Эта единственная черта два раза упоминается в «Империи знаков»: в связи с Пашинко говорится о воспроизведении в порядке механического «самого принципа живописи *alla prima*, который требует, чтобы линия прочерчивалась единым движением, раз и навсегда»; применительно к глазу, подведенному одной-единственной чертой, как будто каллиграфом-анатомом, «как должно быть в живописи *alla prima*», «быстрым движением руки»⁸⁸.

Книга Барта, представленная в виде альбома, в котором на равных сосуществуют иконографические материалы (по правилам серии «Тропы творения» издательства *Skira*) и прозаические фрагменты — часто напоминающие стихотворения в прозе, как их понимал Бодлер, точно схваченную сценку и небольшую притчу, — содержит в себе множество важных теоретических идей, напрямую связанных с тем, что его в данный момент занимает: о письме, которое отныне заполняет собой все пространство реального и позволяет ему разворачиваться перед нашими глазами как огромной узорчатой ткани; о теле, в особенности о теле актера, в подтверждение тезисов об отсутствии эмфазы и демонстрации кодов, давно уже разрабатывавшихся им на материале Брехта (который, напомним, и сам имел дело с преподаванием китайской актерской игры); об иностранном языке как необходимом сдвиге, что подтверждает и радикализует испытанное Бартом в Марокко чувство, что децентрация крайне важна для избавления от полного смысла⁸⁹. Барт также подчеркивает значение модели мысли и действия, которая не была бы ни параноидальной (рациональность), ни истерической (романтизм), а была бы освобожденной, избавленной от смысла. Отказываясь вписываться в одну из четырех парадигматических пропозиций (А — не-А — ни А, ни не-А: нулевая степень — А и не-А: сложная степень), дзен ломает механизм языка, чтобы сохранить ценность каждой мысли как события, не очутиться в бесконечной спирали метафоры или символа. Но не теорети-

87. См.: Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard, 1993, p. 459.

88. *Империя знаков*, с. 42, 129.

89. Это отсутствие центра проявляется в языках, отличных от вербального, и в частности в кухне: «Никакое японское блюдо не обладает *центром* (тем центром, который подразумевается в нашем ритуале еды и согласно которому происходит заказ, сервировка блюда в определенном порядке; здесь все является украшением какого-то другого украшения)» (*Империя знаков*, с. 33–34). В заметках в работе «Соллерсу-писателю» Барт выдвигает важный тезис о возможности построить отношения субъекта с высказыванием, «центрируя и децентрируя его небывалым для нас и нашего материнского языка образом» (*Sollers écrivain*, OC V, p. 597).

ческие выкладки придают книге деликатность и самое большое ее очарование, которое и сегодня продолжают ощущать многие читатели, а выражение желания и вписывание в нее тела — собственного тела Барта, тел японцев.

«Империя знаков» — это упорядочивание и оформление заметок, которые он привык делать во время путешествий в тетрадах (поездка в Китай) или на карточках (поездка в Марокко, в Японию⁹⁰). Фрагментарность книги также происходит от того, что по форме она по-прежнему близка к дневнику: записи в тетради, как и карточки, чаще всего датированы и сделаны с минимальной временной дистанции (преимущественно вечером или на следующий день). Но у Барта есть привычка возвращаться к своим записям или карточкам, вносить в них поправки, переключивать. Тем самым он изымает их из конкретных обстоятельств (как в случае с Японией), прежде чем опубликовать. «Империя знаков» похожа на записи, сделанные во время трех поездок в Японию, но основной материал дала первая поездка со 2 мая по 2 июня 1966 года, а последующие его только уточняли и подтверждали. Упоминание плавучего рынка в Бангкоке⁹¹, например, восходит к первой поездке, потому что только тогда он на три дня остановился в этом городе. Разговорник для свиданий с зарисовками, помогавший ему ориентироваться в Токио, Морис Пенге тоже дал Барту в его первый приезд. В целом книга была составлена преимущественно во время его осеннего пребывания в Балтиморе в 1967 году, отсюда частые сравнения с Соединенными Штатами⁹². Таким образом, «Им-

90. Об этом свидетельствует Морис Пенге: «Барт записывал свои идеи и складывал фразы на отдельных маленьких карточках, которые он перетасовывал» (Maurice Pinget, *Le Texte Japon*, p. 25).

91. «На плавучем рынке в Бангкоке каждый из продавцов сидит в маленькой неподвижной пироге» (*Империя знаков*, с. 25).

92. Например: «В Пашино — никакого секса (вообще в Японии — в той стране, которую я называю Японией, — сексуальность присутствует в сексе, а не где-либо еще; в Соединенных Штатах наоборот — сексуальность повсюду, но только не в самом сексе)» (там же, с. 43). Или еще о писчебумажных лавках: «В Соединенных Штатах они богаты, точны и хитроумны... Объект японского писчебумажного магазина — то идеографическое письмо, которое в нашем представлении берет начало в живописи, в то время как на самом деле оно ее создает» (там же, с. 110–112). То же сравнение можно найти в переписке с Морисом Пенге, которую он вел из Балтимора перед третьим приездом в Японию, куда, напомним, Барт прилетел напрямую из США в 1967 году: «Мое пребывание здесь богато на скуку, а о скуке, к счастью, можно рассказывать. [...] Это страна, в которой нет никакого чувства удовольствия и неожиданности (по крайней мере, по моим меркам); конечно же, есть масса всего, что можно открывать и наблюдать, и я себя этого не лишаю, но после открытий и наблюдений в дело вступает суждение, и в моем случае оно неизбежно принимает форму сравнения с Японией: они идут в одном

перия знаков» — книга, составленная на основе интимных практик письма, чаще всего остававшихся частными. Другие книги, порожденные той же практикой («Происшествия», «Дневник траура», «Записки о путешествии в Китай»), будут опубликованы только посмертно. То есть это книга, которой целиком движет желание: во-первых, потому, что Япония вызывает желание писать и позволяет найти романическое без романа, то, что Барт с некоторых пор называет «происшествием»; во-вторых, потому, что в ней он пребывает в полной гармонии со своим желанием. Там он получает опыт настоящего искусства жить, которое очень ему подходит и разительно отличается от ощущения несовпадения и неприспособленности, которое он всегда испытывает во Франции. Ему в буквальном смысле снится, что эти два места могут соединиться: «Сразу по приезде мне приснился сон: моя комната на улице Сервандони, как вам известно, примостившаяся сверху, напрямую соединяется — по закону переворачивания всего во сне — вертикальной лестницей с той улочкой в Шибуйе, на которой находится бар *PAL*»⁹³. Барту нравится простота отношений, включая сексуальные, с его новыми знакомыми, и ностальгия отчасти вызвана воспоминаниями о моментах, полных идеальной гармонии. «Вы знаете, что я думаю об этой стране, о ее молодых людях — а также о том, как порой я стараюсь о ней не думать, чтобы не погрузиться в ностальгию», — пишет он Морису Пенге после второй поездки⁹⁴. 15 января 1968 года после третьей поездки Барт пишет ему, что у него такое чувство, будто он вернулся только физически: «На место каждого уличного зрелища, каждого дневного эпизода я подставляю его японский эквивалент и предаюсь сожалениям, испытывая глубокую ностальгию»⁹⁵. Как и со всем, что он любит (мать, литература), он видит в Японии «душераздирающее» (*déchirant*). Так, он пишет 23 мая

техническом кильватере, но с точки зрения искусства жить это два противоположных полюса: по ходу дела все оборачивается в пользу Японии. Американский бар и японский бар — это ад (мрачный) и рай! Сейчас у меня гостят мама и брат, это большая радость: они уедут 25 ноября, после этого у меня будет три недели разъездов с лекциями». В связи с этим лекционным турне, которое привело его на Западное побережье, Барт пишет, что намного лучше чувствует себя в Калифорнии, «которая несколько примиряет меня с Соединенными Штатами (климат, разнообразные и приятные люди — и множество азиатов!)» (письма Морису Пенге, 10 ноября и 2 декабря 1967 года. Фонд Мориса Пенге, I МЕС).

93. Письмо Морису Пенге, 8 апреля 1967 года. Барт пишет это письмо сразу после возвращения из своей второй поездки. Фонд Мориса Пенге, I МЕС.

94. Письмо Морису Пенге, 28 августа 1967 года. Фонд Мориса Пенге, I МЕС.

95. Письмо Морису Пенге, 15 января 1968 года. Фонд Мориса Пенге, I МЕС.

1967 года: «Я все еще безумно, душераздирающе хочу приехать этим летом в Японию», а 15 января следующего года: «У меня бывают безутешные моменты, когда я вспоминаю, например, о юном Танаке, его приезде в аэропорт, его галстук, о том, как он застеснялся и сбежал: все это так неописуемо трогательно и щемит сердце (*un peu déchire*)». В «Империи знаков» тоже есть целый слой, между строк рассказывающий о приключениях желания Барта, о более свободном отношении к телу. Прежде всего это разговорник для свиданий, в котором записаны его почерком все слова для общения с любовниками: «Сегодня вечером? *komban?*», «В котором часу? *nan ji ni?*», «Устал, *tsukareta*»... Затем небольшой план, нарисованный от руки на обороте визитной карточки, на котором, как отмечалось, зафиксирована дорога в *Pinocchio*, место встреч геев. Но больше всего на его желание указывают изображения. Фотографии актера Кацуо Фунаки, первой из которых книга открывается, а второй, где он изображен с подобием улыбки, — заканчивается, принадлежат Барту, как и фотографии борцов сумо в середине книги и фотография актера кабуки с двумя сыновьями. Есть свидетельства, что Барт с большим тщанием отбирал иллюстрации. Он воспользовался помощью Даниэля Кордые (который разрешил воспроизвести два документа из своей личной коллекции и с благодарностью упомянут в перечне иллюстраций), одного из хранителей музея Гиме и самого Альберта Скиры, предоставившего ему доступ к фондам швейцарской коллекции (в особенности к собранию Николя Бувье, которому принадлежат многие иллюстрации, приведенные в книге)⁹⁶. Тем не менее поразительно, что все фотографии молодых людей были сделаны им самим. Они представляют игру взглядов и уклонений от них (например, фотография борца, накладывающего себе еду, на которой видны только линия плеч и правое бедро⁹⁷). Отношения, в которых он сам снимается, фотографируется в той же мере, что и фотографирует, получая доступ к той форме становления японцем, которую он демонстрирует в еще одном документе: его портрете в газете «Кобэ Симбун», на котором у него почти восточные черты лица, «удлиненные глаза и зрачки, затемненные японской типографией»⁹⁸.

96. Николя Бувье находился в Японии в 1964 и 1965 годах и опубликовал книгу под названием «Япония» (*Japon*, Lausanne, éd. Rencontre, 1967), которая была у Барта.

97. *L'Empire des signes*, OC III, p. 379. (В русском издании «Империи знаков» даны не все иллюстрации, и данная иллюстрация отсутствует. — Прим. пер.)

98. *Империя знаков*, с. 116.

Желание стать восточным человеком возвращает к теме неполного субъекта, которая, как мы выяснили, является центральной в этот период. В ходе переопределения смысла приходит знание о нехватке, которое Барт безжалостно представляет в «S/Z» через мотив кастрации. Кастрация лишает Замбинеллу доступа к оргазму, а так как она заразна, она также лишает Сарразина его желания (чего не происходит с пустотой на японский лад). S[arrasine] перечеркнут Z[ambinella]. Потеря буквы Z в его имени, которое по логике должно было писаться Sarrazine, делает из Z букву кастрации, букву, которой не хватает, дурную букву. Этот мотив часто повторяется в текстах этого периода. Естественно, в «S/Z», где с «хлещущим звуком наказующего бича» она режет, распарывает и полосует, «символизирует отклонение от нормы», становится «раной и изъязном»⁹⁹. В «Саде, Фурье, Лойоле», где он пишет о том, что имя Сада происходит от названия деревни Саз: «Чтобы образовать проклятое имя посредством ослепительной формулы (потому что этому имени удалось породить имя нарицательное), зеброобразное и хлещущее Z потерялось в пути, уступив место наиболее краткому из зубных согласных»¹⁰⁰. А также в тексте о «женщинах-буквах» Эрте, где Барт комментирует Z как перевернутое S, пенящееся и гладкое тело: «Разве Z — это не S, перевернутое и заостренное, а значит, *отрицаемое*? Для Эрте это скорбная, сумеречная, скрытая, синеватая буква, в которую женщина вписывает одновременно и свою покорность, и муку (у Бальзака это тоже дурная буква, как он объясняет в новелле „3. Маркас“)»¹⁰¹. Но этот негативный характер буквы имеет свои положительные последствия, поскольку нарушает полноту: пол отменяется, язык оставливается и искусство скульптора становится невозможным. «Эта Полная Литература, литература-чтение, не может больше выступать в роли письма»¹⁰². Мы вступаем в иной порядок мысли, тот же самый, к которому подводит Жиль Делёз в «Логике смысла», опубликованной несколькими месяцами ранее, в 1969 году. Через «тело без органов» Делёз тоже делает из кастрации пробоину в мысли, точку перехода к новым отношениям с бытием.

Итак, на пути Барта к отвержению любых бинарных оппозиций, дихотомий «S/Z» осуществляет наиболее совершенную операцию, снимая (при помощи Бальзака) различие между муж-

99. S/Z, с. 112–113.

100. Саде, Фурье, Лойола, с. 226.

101. Erté, Parme, Franco Maria Ricci, 1971 (OC III, p. 943).

102. S/Z, с. 184.

ским и женским, как в имени Сарразина, так и в бытии Замбинеллы. Эта модуляция конфликта посредством аналитической работы, которая в буквальном смысле исчерпывает текст, может иметь два значения, важных для понимания того, чем был этот период в жизни Барта и как эти две книги 1970 года его завершают. Первое значение дается в форме загадки, между строк: это речь в защиту гомосексуальности и утопии, которую она делает возможной, утопии единения без оппозиций. Задолго до появления основных положений гендерных исследований Барт разделяет пол и гендер и показывает, что нельзя удовлетвориться институциональной бинарной структурой, каковой является структура полового различия: об этом говорит уже первая статья в честь Леви-Стросса «Мужское, женское, нейтральное». Не имея возможности прибегнуть к морфологически нейтральному (в силу ограничений французского языка), текст Бальзака расшатывает одновременно и мужское, и женское¹⁰³. Второе значение касается последствий мая 1968 года для автора: в поисках выхода за пределы великих распрей, устроенных речью, Барт поворачивает в сторону письма и сдвигов буквы, делающих ее движение бесконечным и препятствующих любому окончательному присвоению.

103. «Masculin, féminin, neutre», *OC* V, p. 1042.

Глава 13

Барт и Соллерс

В 1971 ГОДУ, в самый разгар идеологической битвы, *Tel Quel* посвящает свой выпуск № 47 Ролану Барту. Май 1968 года всех разделил, и журнал Соллерса предпочитает еще сильнее подчеркивать это разделение и конфликты. Совершивший множество теоретических и политических виражей журнал вызывает яростные протесты, гнев и возмущение. Чтобы поддерживать постоянную ажитацию, которая с самого начала была скрытой сутью его программы, *Tel Quel*, кажется, сам вовлекает себя в споры. Безупречная солидарность с ним, которую демонстрирует Барт, таким образом, может показаться нелогичной или, по крайней мере, странной, учитывая, насколько, как мы могли заметить, ему претят словесные войны и личные конфликты. Даже если он выступает в первых рядах, Барт, кажется, неявно поддерживает все решения Соллерса, даже самые спорные, с его точки зрения, например решение вступить в мае во Французскую коммунистическую партию. После захвата 23 мая отеля *Massa* Жаном-Пьером Фаем и САФЕ́, члены группы *Tel Quel* осудили левый уклон и напомнили о необходимости встать на сторону коммунистической партии ввиду грядущей пролетарской революции: поскольку она наконец забрезжила на горизонте, главным на повестке дня стал вопрос об объединении, так что они вышли из Союза писателей. После событий в Праге Фай и Союз писателей недвусмысленно заявляют о своей солидарности с народом Чехословакии, тогда как группа *Tel Quel* отвечает молчанием, которое впоследствии объяснит презрением к своим противникам, «ликвидаторам», прикрывающимся этими событиями как щитом от революции¹. Барт, конечно, не подписывает

1. В момент маоистского поворота 1971 года и именно в номере, посвященном Барту, журнал приводит хронологическое изложение своей недавней истории, возвращаясь к «молчанию» лета 1968 года и давая ему следующее оправдание: «Согласно нашему анализу, советское вторжение было использовано правыми и собственно противниками *Tel Quel* (то есть теми, кто выступает против специфической работы *Tel Quel* по реакционным причинам, специфиче-

манифест «Революция здесь и сейчас», который журнал публикует в выпуске № 34 осенью 1968 года. Хотя в ноябре 1970 года он выступает с небольшим сообщением на заседании Группы теоретических исследований, предложив анализ текста Фрейда, в остальном он следит за ее работой только издалека (в тот момент он находится в Марокко). Он по-прежнему не скрывает враждебного отношения к коммунистической партии, и на самом деле его политическая позиция довольно последовательна. Но Барт принимает тот факт, что у его друзей могут быть мнения, отличные от его собственного, а Соллерс умеет убедить, что в данный момент целесообразно выбирать именно такую стратегию.

Хотя очередной вираж *Tel Quel* публично провозглашается в номере, который должен был быть посвящен ему, Барт официально не встает на сторону «Движения июня 1971 года». Так как он никогда не поддерживал Французскую коммунистическую партию, ему нет необходимости возмущаться ею и ее ревизионизмом. Точно так же он публично не вступает за маоизм и издалека следит за решениями группы и журнала. Зато Барт занимает четкую позицию в теоретических конфликтах, будоражащих интеллектуальное поле, поскольку в них вовлечены известные люди. Так, в момент создания журнала *Change*, само название которого было издевкой над *Tel Quel*², конфликт, который сегодня может показаться возникшим практически на пустом месте, принимает еще более широкие масштабы от того, что разгорается внутри издательства *Seuil*. Фай обвиняет *Tel Quel* в сталинизме, а Соллерс иронизирует над общими призывами к трансформации, которую проповедует *Change*. Poleмика сосредоточивается вокруг имен Малларме и Арто. Жак Рубо разоблачает псевдонаучный характер тезисов Кристевой, а Соллерс обвиняет *Change* в желании быть «псевдо-*Tel Quel*». Фай даже осмеливается заявить в интервью Жану Риста в *Gazette de Lausanne*, что в 1960 году группа, сложившаяся вокруг Соллерса, благосклонно относилась к идее французского Алжира. В 1970 году *La Quinzaine littéraire* печатает полемику между Пьером Буржадом и Соллерсом, также полную грубых словесных выпадов³. Во всех этих конфликтах Барт поддержи-

ческим для поля нашей практики). Борьба, имеющая приоритет перед всеми другими видами борьбы, — это консолидация группы и журнала. Молчание. „Узкая“ позиция» («Chronologie», in *Tel Quel*, № 47, 1971, p. 142–143).

2. *Change* означает «перемена», *tel quel* — «какой есть, как таковой». — Прим. пер.
3. Подробное описание этих непримиримых антагонизмов см. в: Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960–1982*, Seuil, 1995, p. 342–360. Касательно позиции Барта см.: Claude Bremond et Thomas Pavel, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critique d'une fiction*, Albin Michel, 1988, p. 17–27.

вает своего друга. Он высказывает Соллерсу полное согласие с политическими текстами, публикуемыми в журнале, начиная с № 34, и в самые горячие моменты борьбы неизменно выступает союзником. В письме, адресованном Соллерсу, но в действительности призванном защитить его перед издательством *Seuil* и Полем Фламаном, Барт недвусмысленно сообщает о своей солидарности: «Я не хочу, чтобы замалчивалась (каким бы оправданным ни казалось молчание в иных случаях ввиду малодушия и вульгарности нападок, периодически поступающих в адрес вашего журнала) операция по клевете со стороны Файя, объектом которой стал *Tel Quel*». И добавляет: «Клевета всегда прилипчива, и потому, если есть хотя бы какое-то желание тишины и работы, нужно ее решительно прекращать»⁴. Барт прерывает молчание и вступает в полемику скрепя сердце, на что ясно указывает риторика скобок и вводных предложений. Но он считает себя обязанным выступить, вероятно, по двум причинам. Первая — аффективная и этическая (защищать друзей — это долг), и Барт помнит, как быстро Соллерс бросился на амбразуру во время истории с Пикаром. Вторая — теоретическая: Барт убежден, что исследования, поддерживаемые *Tel Quel*, играют важнейшую роль для мысли, литературы и его собственной работы. Он также пишет в этом письме: «Мое убеждение состоит в том, что ваш журнал в данный момент незаменим (и потому не имеет конкурентов, разве что из-за намеренно спровоцированной путаницы). У меня есть глубокое, порой тревожное чувство: если бы вас не было, что-то жизненно важное исчезло бы для многих из нас, все это хорошо известно». За этими словами не стоит никакой стратегии в плохом смысле слова или лести. Их искренность чувствуется в ожесточенных, порой даже отчаянных попытках Барта примирить все более индивидуальное, неуступчивое отношение к письму и социальную жизнь, подходящую для его выражения, или, иначе говоря, в попытках примирить сокровенно личное и политическое. Барт искренне верит, что *Tel Quel* — подходящее для этого место. Он выстраивает вокруг журнала важную сеть дружеских отношений. И он принципиально никогда не запирается в башне из слоновой кости, всегда присутствует в своем времени.

Для него, как и для Соллерса, единственный смысл литературы в ее современности, даже если порой он с большим успехом

4. Письмо Филиппу Соллерсу, 25 октября 1970 года. Данное письмо находится в фонде издательства *Seuil* в ИМЕС. Оно было опубликовано Эриком Марти в приложении к «Полному собранию сочинений» (OC V, p. 1044). Курсив мой. — Т. С.

находит ее в прошлых эпохах, чем в своей, а собственный вкус влечет его к творчеству Шумана или Шатобриана, а не Мессиа-на и Роб-Грийе. Понять Барта, таким образом, — значит понять два постулата, которые только на первый взгляд могут показаться противоречащими друг другу, но которые спровоцировали большую путаницу, даже обвинения в мошенничестве. *Любить литературу* — значит любить ее современность, ее манеру по-новому выражать мир, ее способность к выражению, разрушению и изменению, какова бы ни была эпоха, в которой они проявляются; это значит в равной мере любить Расина и Мишле, Бодлера и Кейроля, Пруста и Соллерса. Далее, *защищать литературу* в настоящем — не значит довольствоваться напоминанием о том, насколько были современными классики. Это значит поддерживать все попытки литературы пойти дальше, изменить мир или по-иному его выразить: экспериментирование не всегда оказывается столь продуктивным, как ожидалось (например, Барт очень быстро понимает это в отношении Роб-Грийе), но там, где оказывается, оно получает признание. Если в силу своего вкуса Барт предпочитает читать Пруста, он не хочет превозносить его творчество *в нику* современной литературе. Если последняя и имеет какой-то смысл в современном мире, она должна рассматриваться в своей виртуальной способности рождать такое же откровение, как некогда «В поисках утраченного времени». Таким образом, у Барта нет конфликта между «Древними» и «Новыми», нет попеременного увлечения то авангардом, то арьергардом: именно это подразумевает формулировка «я нахожусь в арьергарде авангарда»: позицию модерна, который оказывается не местом и не идеологией, а убежденностью в способности литературы оказывать воздействие на мир. То, что эта сверхстрогая позиция, которая определяет политику его критики, не обходится ни без внутренних терзаний, ни без внешних конфликтов, вполне объяснимо.

Дружба

Барта и Соллерса объединяет упорная и безусловная преданность литературе: в 1960–1970 годах Соллерс выражает ее через иной, намного более радикальный словарь, целиком поставленный под знак революции языка, освободительной силы текстов и безумия. В их общем «пантеоне» в этот момент только один общий персонаж — Сад, да и тот по разным причинам. Но у них общая тяга к утверждению, похожий ум, способный к абстракции и синтезу, с одной стороны, и к чувственности и чувствительно-

сти — с другой. Их темпераменты *a priori* совершенно противоположны. Один — скрытный гомосексуалист, робкий интеллектуал, одиночка без суперэго. Другой — яркий гетеросексуал, главарь «банды», «убийца отцов». Хотя Соллерс на целых двадцать лет моложе Барта (он родился в 1936 году), их отношения — не отношения отца и сына. Поколенческий вопрос не имеет значения, и Барт не пытается играть роль отца — в противном случае Соллерс, скорее всего, восстал бы против него. Если сравнивать с приведенными ранее параллелями, получается иная конфигурация: другой теперь не старший, который служит моделью в годы инициации (как Жид), не важный современник, с кем ведется диалог, не лишенный тайного соперничества, но отношения при этом далекие (Сартр). Отношения с Соллерсом — это дружеские отношения с современником, с которым Барт разделяет взгляды на ключевую для него, для них обоих область — литературу. Легко впадающий в скуку, особенно на светских мероприятиях, Барт также ценит блестящий дар Соллерса вести беседу, его начитанность, воинственность, проявляемую при каждом удобном случае. Даже его любовь к интригам забавляет Барта. Соллерс, со своей стороны, восхищается Бартом, его независимостью, отстраненностью, ясным умом. На совместных ужинах, которые они регулярно устраивают раз в один-два месяца с 1965 и вплоть до 1980 года в *Coupoles* или в *Falstaff* на Монпарнасе, *Flore* или *Palette* в Сен-Жермене, они обсуждают прочитанное и много говорят о текущих проектах. Поэтому несправедливо думать, что их отношения являются всего лишь объединением или стратегическим союзом: это означало бы упустить из виду их глубоко аффективный характер, подтвержденный многочисленными фактами, к которым необходимо вернуться. Конечно, дружба в определенные моменты, в некоторых контекстах предполагает союзы, и на их совместном пути их хватает, но это не мешает им испытывать друг к другу искреннюю привязанность, которая сохранится до самого конца. Общие для Барта и Соллерса корни в Юго-Западной Франции, к которым они оба регулярно возвращаются, как бы подчеркивая след свой дистанцированности или особенности, возможно, не являются поводом для встреч, но, по крайней мере, придают им основу или, точнее, определенное освещение: «Мы одновременно находимся в одном и том же регионе и в одном и том же горизонте: виды Света. Это было частью общих фиксаций, которые нас объединяли»⁵.

5. «Ролан Барт как таковой», интервью Филиппа Соллерса Жерому Александру Нилсбергу в *Contrepoint*, 2 декабря 2002 года [онлайн]. В «Медиуме» Соллерс возвращается к причинам этого расхождения: «У меня на Юго-Западе, защи-

Впервые они встретились в издательстве *Seuil* на улице Жакоб, дом 27, в 1963 году. У *Tel Quel* там был небольшой офис, место жарких баталий, череды разрывов, стратегических решений, поклонений. Барт впервые согласился ответить на анкету журнала, перед этим два раза дав понять, что он держит дистанцию по отношению к нему. Речь шла об анкете «Литература сегодня», опубликованной в седьмом номере за 1961 год. Но по-настоящему его сотрудничество с *Tel Quel* началось, когда он включился в игру, отвечая на вопросы Жерара Женетта о критике в важном аналитическом материале, озаглавленном «Литература и значение» и опубликованном в выпуске №16 за 1963 год, хотя никогда не было речи о том, чтобы он стал членом редколлегии⁶. Соллерс прекрасно понимает, какую выгоду его движению и журналу может принести публикация Барта в новой серии «*Tel Quel*». Известность эссеиста только придает ему веса. Барт, со своей стороны, не хочет ограничиваться социологией и научной программой, которую он наметил в Практической школе. Вступление в ряды этих дерзких молодых людей обещает открытость и обновление. И самое главное — такая издательская привязка дает ему место в литературе, которая еще только формируется, что тоже немаловажно.

В 1965 году официально начинается их сотрудничество, и одновременно между ними складывается настоящая дружба. Барт ошеломлен «Драмой», третьим романом Соллерса. Он пишет о нем прекрасную длинную статью с разбором под заголовком «Драма, поэма, роман», которую публикует в *Critique*. Этот текст он сочтет достаточно важным, чтобы при жизни напечатать его три раза: первый раз в журнале, второй раз в сопровождении заметок в коллективном сборнике «Теория множества», изданном по инициативе Соллерса в 1968 году, и третий раз в книге «Соллерс-писатель» в 1979 году⁷. Он связывает книгу с истоком речи, с тем моментом, когда «слова и вещи начинают циркулировать на одном и том же уровне», соприкасаясь с мифом о «мире как Книге, где письма начертаны прямо на земле»⁸.

ценном массой фильтров, есть Океан, вино, острова, целый ряд непринужденных замедлений. Жирондец, верящий во Францию? Таких не бывает» (Philippe Sollers, *Medium*, Gallimard, 2014, p. 41). См.: Ролан Барт, «Свет Юго-Запада»; Филипп Соллерс, «Снова Бордо».

6. Две анкеты приведены в «Критических эссе», вторая служит завершением сборника (*OC II*, p. 411–421, 508–525).
7. Это единственный текст Барта, которому он уготовил три разные судьбы.
8. Ролан Барт, «Драма, поэма, роман», *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы 20 века*, Прогресс, 1986, с. 145–146.

«Драма» — это тоже восхождение к золотому веку, к золотому веку сознания, золотому веку слова. Это время пробуждающейся плоти, плоти еще новой, как бы нейтральной, не затронутой ни припоминанием, ни значением. Так возникает адамова греза о целостной плоти, отмеченной на заре нашей современности воплем Кьеркегора: *так дайте же мне плоть*.⁹

Ограничиваясь ролью рассказчика, субъект исчезает, как исчезает история, сведенная к одному лишь поиску истории. Барт открывает здесь новый важный эксперимент современной литературы: она отказывается от смысла и глубины ради логики осей и функций, и эту логику критик обязан восстановить, как бы текст ни сопротивлялся при чтении. Утопия непрерывной производительности хорошо соотносится с теорией текста, которую в тот момент разрабатывает Барт. То, что он поддерживает литературу, придающую капитальное значение дешифровке силами сведущего и проницательного читателя, не удивительно. Такая литература оправдывает существование критики, одновременно четко указывая на то, где именно в данный момент располагается авангард. То, что в литературном поле *Tel Quel* дистанцируется от Роб-Грийе, а качества, которые Барт за несколько лет до этого находил у него, теперь приписываются Соллерсу, — недвусмысленные знаки. Литература мигрировала в сторону Соллерса, и письмо отныне происходит в *Tel Quel*. Произошел переход от превознесения чистой референциальности, здесь-бытия объектов к *семиозису* литературы, в котором знаки не отсылают ни к чему, кроме самих себя. Через несколько месяцев Соллерс с присущим ему полемическим задором встанет на защиту Барта в споре о новой критике. Их дружба будет скреплена союзом, и в течение следующих пятнадцати лет они будут защищать друг друга каждый раз, когда на одного из них нападают.

Барту дважды представится случай сделать это в открытую, и оба раза речь пойдет о литературных вопросах — он не делает публичных заявлений о политических позициях своего друга. В первый раз в 1973 году в связи с «Х» он публикует статью, представляющую собой как анализ книги, так и ответ на нападки, которым она подверглась в прессе. Барт реагирует на обвинения в «мнимой новизне», «формализме», «ухищрениях», упрекая своих противников, как некогда Пикара, в «смещении всего на свете», которой ему самому также не удастся избежать.

9. Там же, с. 143–144.

Он противопоставляет этому критический метод, отказывающийся от общей идеи ради фрагментарного комментария на полях книги, которая как раз и подводит комментарий к его пределу. «Хотя я слежу за ним с давних пор, — пишет он о творчестве Соллерса, — я всегда воспринимаю его работу в движении: фрагменты — шаги этого движения, это движение „попутчика“»¹⁰. Удивительный образ: во-первых, потому что он звучит как своего рода лозунг, отсылая к партии, которой Барт никогда не присягал на верность, совсем наоборот. Во-вторых, потому, что эта статья написана всего за четыре месяца до поездки в Китай, в которой Барт и Соллерс станут попутчиками физически. Смешивая литературную практику и политическую ангажированность, образ, который здесь использует Барт (это, по-видимому, единственный случай его употребления в его творчестве), несколько двусмысленный. Второй раз случай вступить за Филиппа Соллерса представляется в 1978 году. Соллерса очень сильно задела публикация отдельной брошюрой выступления Роб-Грийе в Серизи годом ранее «Почему я люблю Барта?». Автор манифеста «За новый роман» довольно пространно распространяется в этом докладе о том тупике, в котором находится автор «Рая», вынужденный публиковать свои произведения с продолжением в *Tel Quel*, ибо понимает, что они больше не интересны читателям, и о том, что литература, в особенности роман, пошла по другому пути. Пока это выступление было ограничено рамками коллоквиума и его материалов, это могло сойти Роб-Грийе с рук. Но того, что публичная демонстрация аффективной связи с Бартом сопровождается атакой на его собственное творчество, Соллерс, который и так чувствует себя в изоляции, поскольку *Tel Quel* за предшествующие годы потерял многих своих читателей, вынести не мог. Операция приобретает характер спасательной. Барт, которого Франсуа Валь предупредил о том, что Соллерс пришел в ярость, когда узнал, что в издательстве Кристиана Бургуа выходит его разбор текста Роб-Грийе, откладывает запланированную поездку в Канн, чтобы 19 ноября объяснить со своим другом. Тогда они вместе готовят доказательство признательности и поддержки, которую Барт сразу же ему оказывает. По просьбе Соллерса Барт организует кампанию в его защиту в двух частях: в хронике *Nouvel Observateur* от 6 января 1979 года он публикует диалог с воображаемым собеседником, напоминающий диалог на тему «Почему я люб-

10. «Par-dessus l'épaule», in *Critique*, N° 318, novembre 1973; перепечатано в: *Sollers écrivain*, OC V, p. 611.

лю Соллерса» или «Почему я защищаю Соллерса». Публично выразить безоговорочную поддержку перед широкой аудиторией читателей еженедельника — очень смелый поступок. Почти в то же время Барт собирает все свои статьи, начиная с 1965 года, чтобы опубликовать их отдельной книгой, куда добавляет отрывок из семинара о «Нейтральном» под заголовком «Колебание». Все делается очень быстро, и книга отправляется в типографию уже в конце января.

В связи с этим можно часто услышать, что Барт уступил давлению, подвергся влиянию или шантажу со стороны Соллерса, тирана и неврастеника. Действительно, Соллерс очень настаивал на публикации этого сборника. Но довод о том, что в этот момент Барт находился от Соллерса и *Tel Quel* столь далеко в эстетическом плане, что не мог его поддержать, тоже не совсем верен. На самом деле союз между этими авторами существует на фоне параллельной, если не сказать абсолютно общей, эволюции — здесь некоторую роль играет разница в возрасте. Хотя «Фрагменты речи влюбленного» очень далеки от «Рая», оба автора убеждены, что авангард остался позади и что движение современной литературы происходит не в нем. Они беседуют о Шатобриане (Барт) и Сен-Симоне (Соллерс), и каждый из них вынашивает амбиции написать большое произведение, которое бы стало текстом-чтением: у Барта это *Vita Nova*, которой было суждено остаться нереализованной, у Соллерса — «Женщины», роман, опубликованный в 1983 году и ставший довольно успешным. В «Парижских вечерах» Барт вспоминает встречу в *Rotonde*: «Говорим о Шатобриане, французской литературе, затем об издательстве *Seuil*. С ним всегда эйфория, идеи, доверие, возбуждение от работы»¹¹. Последний текст, который Барт публикует в *Tel Quel*, отрывки из дневников с комментариями, дает повод для очень личных размышлений о том, в каком направлении может пойти письмо, и такой текст был бы немислим в журнале несколькими годами ранее¹². Автор предстает в нем освобожденным от любых теоретических, политических и формальных ограничений. Впрочем, Барт всегда объяснял свою поддержку Соллерса привязанностью, которую он к нему испытывает. Ради его защиты он не колеблясь встает на сторону меньшинства. В 1973 году в *Critique* он из дружеских побуждений пытается обосновать правильность своего поступка и трактовки, протестуя против возможных обвинений.

11. Ролан Барт, «Парижские вечера», *Критическая масса*, 2003, № 2, с. 45.

12. «В раздумье», *Ролан Барт о Ролане Барте*, *Ad Marginem*, 2002, с. 247–261.

Когда наконец будет дано право учреждать и практиковать *любовную критику* так, чтобы она не считалась пристрастной? Когда наконец мы будем настолько свободны (от ложно понятой идеи «объективности»), чтобы включать в прочтение текста то знание, которое у нас есть благодаря знакомству с его автором? Почему — во имя чего, из какого такого страха — я должен отделять прочтённые книги Соллерса от нашей с ним дружбы?¹³

В статье в *Nouvel Observateur* в январе 1979 года в ответ на саркастические слова Роб-Грийе Барт выстраивает образ Соллерса как близкого человека в пику его социальному образу. «Я вижу, что Соллерса превращают во что-то вроде отрубленной головы врага у индейцев хиваро: он лишь „тот, кто поменял свои идеи“ (но, насколько я знаю, он не одинок). Что ж, мне кажется, пришел момент *призвать к порядку* социальные образы»¹⁴. Образ этот составлен из одиночества и величия. В то время как на Соллерса со всех сторон нападают, в том числе в издательстве *Seuil*, в котором под угрозой оказываются его собственное место и журнал, Барт решительно с ним солидаризируется. Дружба ставится выше забот о собственном имидже. Несколько дней спустя Соллерс пишет Мишелю Ходкевичу, задавшему вопрос о целесообразности продолжения затеи с *Tel Quel*: «Вчера вы спросили: „Зачем нужен *Tel Quel*?“ Я подумал и решил, что должен дать вам более личный ответ (который впоследствии, если вы захотите, останется между нами). Ответ следующий — а я словами не бросаюсь: „Чтобы не умереть от отчаяния в мире невежества и извращения“»¹⁵. Мы видим, как тесно связаны аффективные и стратегические вопросы. Именно на этом основаны отношения Барта и Соллерса, потому что они оба — публичные люди и находятся на виду, но также потому, что они морально друг друга поддерживают.

Соллерс тоже очень ему предан. «Барт, — признается он в интервью журналу *Art Press* в 1982 году, — человек, смерть которого принесла мне больше всего боли. Дружба». И немного далее, говоря о Фуко: «Темперамент подозрительный, ревнивый до такой степени, что тогда казалось, что нужно быть либо с ним, либо с Бартом. Я любил Барта, возможно, еще увижу Фуко...»¹⁶ В книге «Настоящий роман. Мемуары» он пишет: «Барт оставался большим другом до самой своей случай-

13. *Sollers écrivain*, OC V, p. 616.

14. Этот «диалог» Барт вставил в хронику, вышедшую в: *Nouvel Observateur*, № 739, 6 janvier 1979; перепечатано в *Sollers écrivain*, OC V, p. 582.

15. Письмо Филиппа Соллерса Мишелю Ходкевичу, 10 января 1979 года. Архив *Seuil*, IMEC, «dossier Sollers».

16. *Art Press*, № 44, janvier 1981, p. 10, 11.

ной смерти, которая стала одним из главных несчастий моей жизни»¹⁷. Как и Барт в «Парижских вечерах», Соллерс вспоминает в «Женщинах» о регулярных вечерах на Монпарнасе, сигарах, выкуривавшихся после ужина, о Барте, который выведен у него под именем Верт, «элегантном, собранном, с радостью встречающем любого, кому он нравится и кто нравится ему». Они говорят о том, что в данный момент пишут, рассказывают друг другу о мелких событиях или важных книгах. «Общая любовь к голосу, пению, лаконичности китайской поэзии, блокнотам, тетрадам, перьям, каллиграфии, фортепиано...»¹⁸ Филипп Форе утверждает, что эта дружба — «самая длительная и самая крепкая, помимо редколлегии *Tel Quel*, какая только связывала Соллерса с другим писателем»¹⁹. То же самое можно сказать и о Барте, для которого помимо друзей детства или друзей по санаторию Соллерс был самым преданным другом. Исключение составляла только дружба с Франсуа Валем, такая же активная, длительная и регулярная, хотя и основанная на общности иного рода. Среди биографов, которые выделяет Рено Камю, чтобы составить портрет Барта, как он его знал, он отмечает следующую: «Он не выносил ни малейшей критики или шуток в адрес Филиппа Соллерса»²⁰. Эрик Марти вспоминает об ужине в «7», ресторане Фабриса Эмаера, где Барт долго рассказывал ему о своей дружбе с тем, кого он называл не иначе как Филипп: это объясняется живой преданностью письму и той важностью, которую в одинокой жизни писателя приобретает определенная среда. Но в отношениях с Соллерсом, объясняет Барт, есть нечто большее: «приключение, отсутствие передышек». Эрика Марти тронуло, что в его вселенной есть «чужие планеты (одна, по крайней мере): сила, ярость, радикальность, желание разрыва, отказ от наследия, мужество, смех, витальность без отчаяния»²¹.

Соллерс, со своей стороны, тоже сумел проявить щедрость в отношении Барта и внести свой вклад в формирование его образа. Например, это он в 1971 году придумал «Р. Б.»: не Ролана Барта, а того, кто отстраняется от себя, скрывшись за инициалами, становится под этим именем «Р. Б.», «Эрбэ», фигурой.

17. Philippe Sollers, *Un vraie roman, Mémoires*, Plon, 2007, p. 111.

18. Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983, p. 133.

19. Philippe Forrest, *Histoire de Tel Quel, op. cit.*, p. 196.

20. Renaud Camus, «Biographèmes», in *Régle du jeu*, N°1, mai 1990, p. 60. В отличие от Соллерса Барт испытывал к Валу «привязанность почти робкую, казавшуюся даже странным образом сыновней, хотя Валь и был намного его моложе».

21. Éric Marty, *Roland Barthes, métier d'écrire*, Seuil, coll. «Fiction & Cie », 2006, p. 94.

В специальном номере журнала *Tel Quel* «Барт», в котором Юлия Кристева высказывается о письме, Марселен Плейне выступает с двумя стихотворениями, Франсуа Валь пишет о буддизме, Северо Сардуй выступает с воспоминаниями о Танжере, куда он ездил с Бартом («маленькое Сосо», «стереофония»), Марк Бюффа пишет о преподавании, Аннетт Лавер — о переводе²², портрет «Р. Б.» Филиппа Соллерса вызвал сенсацию. Не только потому, что он отдает в нем дань всему творчеству Барта, от «Мишле» и текстов о Брехте до «Империи знаков», и его теории множественного текста, но и потому, что он вводит биографические и личные мотивы, предвосхищающие автопортрет 1975 года: протестантизм Барта, который Соллерс называет «полым, японским», его элегантность: «Он всегда пунктуален, способен довольно быстро изменить свой вес, быстро начинает скучать, никогда не кажется слишком веселым, вспоминает»²³. Конечно, текст преследует определенные стратегические цели: стремится разоблачить всю эту интеллектуальную среду, интеллектуальных коммивояжеров, «дутые фигуры мудрецов, сменяющие друг друга», «догматиков-ревизионистов» и «нотариусов от культуры», на фоне которых «Р. Б.» выглядит как оппозиция или как лекарство. Но на тот момент это лучший портрет Барта. Соллерс подчеркивает отсутствие у его героя истерии, не-желание-владеть, которому в последние годы предстоит стать наваждением, и рисует образ, напоминающий образ «попутчика», который Барт использовал в 1973 году в своем собственном тексте о Соллерсе. «Мы здесь, — пишет Соллерс, — стоим на пути, который идет от „Мифологий“ к „Империи знаков“: от „французскости“ к хайку. Иначе говоря, для Р. Б. это история долгого нетерпения, долгого рассерженного марш-броска через перегруженную, декадентскую полноту нашей культуры»²⁴. Посредством образа «длинного марш-броска» сюда снова особым образом вписывается политика, как горизонт, определяемый поездкой в Китай.

Итак, Соллерс придумал «Р. Б.», Барт признает это, когда прослеживает генеалогию этой фигуры на коллоквиуме в Сери-зи²⁵. Но это не единственный вклад Соллерса. Он также под-

22. В номере также представлена расшифровка «Ответов», интервью с Жаном Тибодо, очень подробная библиография, и открывается он статьей Барта «Писатели, интеллектуалы, профессора».

23. Philippe Sollers, «R. B.», in *Tel Quel*, № 47, automne 1971, p. 19.

24. Ibid., p. 21.

25. «У истоков этого выражения, того, что меня иногда называют Р. Б., нет ничего эзотерического, это Соллерс впервые использовал выражение «Р. Б.» в № 47 *Tel Quel*, у этого выражения не частное происхождение, а литератур-

сказал назвать книгу с разбором новеллы Бальзака «S/Z» (автор «Х» любит инициалы): это весьма вероятно, потому что, даже заканчивая редактуру, Барт все еще называет текст «Сарразин»²⁶. Но дискуссии с ним особенно важны для двух других замыслов. Первый — будущий проект «Парижских вечеров». Запись от 24 августа 1979 года: «После слов Соллерса идея описать мои вечера. Записал вчерашний»²⁷. Накануне Соллерс написал ему письмо о том, как ему понравилась вторая часть «Размышлений», где упоминается парижский вечер. Это подсказало Барту идею, способную найти свое место в замысле большого произведения, который он вынашивает в этот период и фрагменты которого будут опубликованы в «Происшествиях»: «Что если бы я попытался вот так рассказать о моих вечерах? Таким „хитроумно“ плоским образом, не акцентируя смысла? Не могла бы на этом фоне проявиться истинная картина эпохи?»²⁸ Второй совет относится к проекту, который мог бы занять их обоих. Открыв общую страсть к Шатобриану («мы выяснили, что оба до безумия любим Шатобриана»), Соллерс вообразил, что они могут написать «историю литературы через желание», в которой бы подчеркивалась ее антибуржуазная сила. У них не найдется времени на эту программу, но сама идея преследует Барта на протяжении последующих месяцев, картотека это подтверждает: он представляет себе *неприрученную, чувственную* историю французской литературы. Главное — он рассматривает возможность соединить свой литературный проект *Vita Nova* с этой личной историей, потому что в обоих случаях целью является литература. Что до Соллерса, то он признается, что его «История вкуса» и «Похвала бесконечности» в некоторой мере и есть этот общий проект, который он продолжил в одиночку. Со временем каждый из них начал читать авторов, которые были спутниками другого. Так, Барт, читавший из литературы XVIII века только Сада и Вольтера, по совету своего друга взялся за Дидро. Соллерс также стал для него провожатым по кругам Данте и по фантастическим мирам «Песен Мальдорора». Хотя их вкусы и история отношений с письмом поначалу приводят их к довольно разным авторам, знаменательно, что в итоге они оба писали о Вольтере, Арто, Батае, Твомбли...

ное» (дискуссия после выступления Эвелин Башелье в: *Prétexte: Roland Barthes, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 22–29 juin 1977, dirigé par Antoine Compagnon, Christian Bourgois, 2003, p. 165*).

26. Эту историю рассказывает Кристева в: *Les Samourais, Fayard, 1990, p. 38*.

27. BNF, NAF 28630, «Agendas 1976–1979», 1979.

28. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», envelope 5/6.

Но «друзья моих друзей» — это не только обитатели стеллажей и авторы прошлого, это еще и современники, с которыми они знакомят друг друга. Одна из причин сохранения отношений между Бартом и Соллерсом также связана с Юлией Кристевой и треугольником, который они образуют. Начиная с 1967 года (когда Соллерс и Кристева поженились) они часто видятся все вместе в ресторанах и барах Левого берега или друг у друга в гостях. Отношения с Кристевой, открывающие новые интеллектуальные перспективы, также приобретают более близкий характер, и молодая женщина очень быстро становится незаменимым связующим звеном между ними. Так, после ее первой защиты (диссертации о Жане де Сантре под руководством Гольдмана) 3 июля 1968 года они втроем празднуют успех. После защиты ее второй диссертации, в Венсене в 1973 году, на которой Барт возглавляет комиссию, они долго беседуют о будущем литературы. В этот день Барт публично заявляет, что теоретическая изобретательность Кристевой, с его точки зрения, соответствует тому, что принято понимать под романом. Соллерс был очень взволнован этими словами. «Это самая умная женщина из всех, что я встречал»²⁹, — говорит Соллерс о Кристевой, и он уверен, что Барт подписался бы под этими словами (как мы уже сами увидели, когда говорили о статье «Иностранка»), потому что она всегда разрушает предрассудки. Она говорит очень живо, каждая ее мысль нацелена на эксперимент или совершение какого-то открытия. Она открывает им Бахтина, тут же открывает для себя Бенвениста и берется горячо его пропагандировать. Она ходит на семинары к Барту, но также посещает семинары Лакана: его теория произвела на нее глубокое впечатление и заставила развиваться в новом направлении. Втроем они говорят о тех же вещах, что обсуждали бы вдвоем. Однако тот факт, что она — женщина и что они с Соллерсом любят друг друга, тоже имеет немалое значение. Барт очарован эротизмом, исходящим от этой пары, союзом (нередким в ту эпоху) сексуальности и производства теории. Они свободны, они не боятся своего желания. Барт задумывается о гомосексуализме как видении мира, эти раздумья и дальше будут его будоражить, и некоторые их аспекты он будет фрагментарно исследовать. Рядом с ними он не испытывает давления гетеросексуальной нормативности, от которого так задыхался и старательно избегал. Эти отношения, отмеченные различием — в образовании, темпераменте и поведении, — осно-

29. Philippe Sollers, *Un vrai roman. Mémoires, op. cit.*, p. 102.

ваны на двух сходных и, без сомнения, связанных друг с другом заботах: свободе и творчестве. Что-то всегда толкает их вперед при всем относительном безразличии к морали, когда она принимает форму морализаторства. Этика может сочетаться с некоторыми формами аморализма, которые часто означают отказ от закрытости и повторений. К такому выводу Барт пришел во время поездки в Китай, отметив в самолете причины своего разочарования: «Итак, за революцию пришлось заплатить всем, что я люблю: „свободной“ речью, лишенной любых повторений, и аморальностью»³⁰.

В конце жизни Барт признается, насколько важны для него друзья теперь, когда отпали все внешние опоры: он записывает два имени, Жана-Луи Бутта и Филиппа Соллерса, со следующим комментарием, указывающим на долю доверия, которую включает в себя дружба: «(Я без страховочной сетки на трапеции, с тех пор как у меня больше нет сетки в виде структурализма, семиологии, марксизма.) Друг — тот, кто стоит внизу, смотрит с любовью, вниманием, страхом и верой, держит конец Трапеции»³¹.

Все в Китай

Центральный и со многих точек зрения не лучший момент этой дружбы, — вероятно, поездка в Китай в 1974 году. Проявления групповщины или, точнее, случаи, когда Соллерсу, несмотря на расхождение во мнениях, удавалось втянуть Барта в рискованные затеи, имели место и раньше. В 1968 году это был сборник «Теория множества», теоретический манифест, написанный под двойным знаком Малларме и Маркса, в котором предполагалось определить пространство, предложить понятия, развернуть историю, а самое главное — выработать политику, установить отношения между письмом и историческим материализмом. Барт — рядом со статьями Фуко, Деррида (с его знаменитой статьей о «различии»), Кристевой, Плейне, Гу, Дени Роша — второй раз публикует там свою статью о «Драме» Соллерса. Вопреки многочисленным противникам журнала он отказывается рассматривать свой демарш как теоретический шантаж — он видит в нем демистификацию либерализма и радикальность: «Его радикальность, впрочем, связана с тем, сколько было энергии в теоретических размышлениях *Tel Quel*, и эта энергия несколько не-

30. *Carnets du voyage en Chine*, p. 215.

31. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 24 août 1979.

дооценивалась в тех нападках, которым подвергался журнал»³². В 1970 году это кампания в поддержку книги Пьера Гийота «Эдем, эдем, эдем», в которую Барт охотно включается, поскольку искренне восхищен тем, как она написана: ему представляется случай подчеркнуть, какое значение имеет для него фраза. Но другие моменты его комментария, констелляция, в которую он включает Гийота («от Сада до Жене, от Малларме до Арто»), в основе своей взята из *Tel Quel*³³. В эти годы Барт также сотрудничает с журналами, близкими к *Tel Quel*: *Manteia*, где он опубликовал статью о «смерти автора», и *Promesse*, которому дает длинное интервью. В 1971 году «Движение июня 1971 года», образец пропагандистского высокомерия, провозглашает в номере, посвященном Барту, необходимость приложить усилия «для необратимого распространения революционной теории и практики нашего времени: мысли Мао Цзэдуна». Отныне все стены редакции *Tel Quel*, как и первые страницы журнала, пестрят мыслями Великого Кормчего. Поражает не любовь к Китаю, а то, как резко происходит поворот: «Несмотря на некоторые позитивные теоретические результаты, *Tel Quel* слишком многим пожертвовал оппортунистической линии правых на консолидацию ревизионизма»³⁴. Барт, конечно, не член редколлегии и не обязан одобрять палинодии своих союзников. Но есть три момента, которые все равно остаются загадкой. Сначала то, как постоянство его собственных политических взглядов отражается в зеркале резких поворотов, следующих один за другим. Затем отсутствие у него реакции на некоторые взгляды Соллерса, которые носят откровенно экстремистский характер (например, когда тот берется защищать «Черный сентябрь» в Мюнхене³⁵ — событие, особенно взволновавшее Барта в силу связей его семьи с Израилем³⁶). Наконец, как он позволил увлечь себя тем, что представляется настоящим «китайским мифом», некоторые черты которого глубоко противоречат его критическому духу.

«Движение июня 1971 года» было создано после запрета продажи книги Марии-Антоньетты Мачокки на празднике газеты

32. «Critique et autocritique», entretien avec André Bourin, in *Les Nouvelles littéraires*, 3 mars 1970 (OC III, p. 645).

33. «Ce qu'il advient au Signifiant», préface à *Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat, Gallimard, 1970 (OC III, p. 609–610).

34. «Positions du Mouvement de juin 71», in *Tel Quel*, N° 47, automne 1971, p. 136.

35. Текст, оправдывающий действия боевиков, подписали Филипп Соллерс, Марселен Плейне, Жак Анри, Ги Скарпетта, Жан-Луи Удбин и другие, но в подавляющем большинстве это были члены редколлегии или близкие к *Tel Quel* люди.

36. В момент захвата заложников Мишель и Рашель Сальзедо находились в Израиле.

L'Umanité в апреле. «О Китае», книга, которую только что перевели и издали в *Seuil*, одних снабжала оправданием культурной революции в Китае, для других была орудием борьбы со сталинским коммунизмом. Мачокки, активистка итальянской компартии, впервые побывала в Китае в 1954 году, и из-за замораживания отношений между Китаем и Советским Союзом снова попала туда только пятнадцать лет спустя, в 1970 году. Долгое время она была главой международной службы газеты *L'Unità*, но в итоге ее исключили из партии после публикации «Писем изнутри партии», адресованных Альтюссеру, в которых она выражает несогласие с некоторыми позициями Коммунистической партии Италии, и из-за книги «О Китае», которая демонстрирует полную поддержку Мао³⁷. Эта книга, изданная ею по возвращении из Китая, куда газета послала ее сделать серию репортажей, полна столь простодушного энтузиазма, что даже обезоруживает. По-видимому, этот выпретенный и наивный тон повествования, полного всевозможных поучительных историй, вызывал симпатию у некоторых читателей. Книга представляет собой свидетельство о повседневной жизни китайских мужчин и женщин, которая преображается благодаря замечательным начинаниям председателя Мао. Мачокки не делает политического анализа, ни о чем не расспрашивает партийных функционеров, она полностью полагается на своих гидов и переводчиков. Она рассказывает о том, что видит, и выражается мягко, пользуясь узаконенной лексикой. Так, в заключении своего 570-страничного панегирика она пишет: «По прошествии шестнадцати лет я констатирую, что Китай совершил беспрецедентный скачок вперед в истории»³⁸. Показывая, например, как трансформировались отношения между учителями и учениками, она без колебаний защищает «школы 7 мая» по перековке кадров: «Я посмотрела вокруг. Что создает этот странный братский дух, незнакомую человечность, и чем проникнута эта школа? Была произведена радикальная переоценка ценностей, но в ней не было фундаментального насилия и она коснулась всех в одинаковой мере»³⁹. Она верит в нового человека. Если Барт читал эту книгу (а он ее, вполне вероятно, читал или, по крайней мере, не просто пролистал, учитывая, какое место ей уделяет Соллерс в выпуске № 47), от его взгляда не должно было ускользнуть, как часто автор прибегает к сте-

37. Ее исключение из партии вступит в силу только с конца 1970-х годов.

38. Maria-Antonietta Macciocchi, *De la Chine*, trad. de l'italien par Louis Bonalumi, Gérard Hug, Micheline Pouteau et Gilbert Taib, Seuil, 1971, p. 503.

39. Ibid., p. 117.

реотипам. Но, хотя он сохраняет дистанцию, не поддерживая ни сам маоизм как ярлык, ни приверженность ему, он все равно дает свое молчаливое согласие.

Идея поездки *Tel Quel* и французских интеллектуалов в Китай исходит от Мачокки, которая высоко ценит поддержку Соллерса и его журнала. «Лакан воодушевился, — рассказывает Элизабет Рудинеско, — он находит эту даму „поразительной“ и решает возобновить изучение китайского. Соллерс взял на себя формальности»⁴⁰. В итоге Лакан откажется от поездки в последнюю минуту. Самой Мачокки китайские власти не дадут визу. Таким образом, группа сокращается до пяти человек: трех членов *Tel Quel* — Соллерса, назначившего себя руководителем, Кристевой, Плейне и двух сочувствующих — Барта и Валя. Поездка организуется в тот момент, когда журнал переживает острый кризис: Тибодо и Рикарду вынуждены выйти из его состава, Гу и Деррида, не проявляющие никаких симпатий к Китаю, отдаляются. Соллерс ценит верность Барта, он нуждается в ней. Барт, в свою очередь, чувствует себя достаточно свободным, чтобы участвовать, не принимая на себя идеологических и политических последствий путешествия. Все еще находясь под впечатлением прочитанного о буддизме, он интересуется китайской основой японской культуры и языка. Благодаря *Tel Quel* он открывает для себя выдающуюся работу Джозефа Нидэма «Наука и цивилизация в Китае», а это имя наряду с именем Марселя Гране представляется бесспорной гарантией науки. № 49 *Tel Quel*, вышедший весной 1972 года, отдает заслуженную дань этим двум фигурам и представляет важные научные исследования о китайской поэзии и письменности. После возвращения группы из Китая в выпуске № 59 будет опубликовано увлекательное интервью с Нидэмом. Интерес инициаторов поездки к древней цивилизации носит вполне реальный характер и может служить некоторым оправданием. Как и Лакан, Кристева изучает китайский язык, а Соллерс интересуется идеографическим письмом, которое он блестящим образом использует в «Числах». Здесь ощутимы интеллектуальные и даже духовные искания, которые придают несколько иное направление политическому увлечению, хотя и не оправдывают его. В статье «Почему я был китайцем?», попытке самокритики, опубликованной в марте 1981 года в выпуске № 88 *Tel Quel*, Филипп Соллерс настаивает на перспективах, которые этот проект открывал перед мыслью:

40. Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, Seuil, 1986, t. II, p. 549.

С другой стороны, в 1966–1967 годах произошло великое открытие... работ Джозефа Нидэма, написавшего замечательную энциклопедическую книгу «Наука и цивилизация в Китае». И в этот момент нашим глазам открылось нечто совершенно небывалое, потому что нам казалось, что это появление абсолютно новой отсылки в знании. Нидэм полагал — он сказал нам об этом, — что «включение Китая в историю знания отныне будет играть роль, абсолютно сопоставимую с отсылкой к грекам для людей европейского Возрождения»⁴¹.

Вполне вероятно, что энтузиазм Соллерса, как и собственные исследования даосизма, также убедили Барта в том, что мысль и воображение смогут многое там почерпнуть для себя.

Однако от эпизода с поездкой в Китай у Барта осталось ощущение, что его завербовали насильно. Соллерс тоже это признает: «Бедный Барт! Ему 59 лет, я немного надавил на него в этой поездке, он переживает эпикурейский и жидовский период жизни, ему понравилось свобода, которой он пользовался в Японии, а тут он оказался в сутолоке, лишенной всяких нюансов»⁴². Барт в тот момент ведет подготовительную кампанию для получения должности в Коллеж де Франс (его первая попытка туда попасть относится к 1974 году), и дружеские отношения удерживают его в Париже. 4 апреля он отмечает в своем ежедневнике: «Торговался, чтобы не ездить в Китай», а 6 апреля, узнав, что визы получены, записывает: «Тоска». Тем не менее он подготовился к поездке: купил путеводитель Нагеля, посмотрел фильм Антониони, который несколько недель спустя вызовет столь сильное неудовольствие у его китайских собеседников и с которым он сравнивает свои собственные заметки⁴³. С января по март он встретился со множеством специалистов или тех, кто мнит себя таковыми: 26 января — с Марией-Антонией Мачокки, с Вивиан Аллетон, профессором китайской грамматики, опубликовавшей в серии «Что я знаю?» книгу о китайском письме, 7 февраля — с несколькими работниками посольства. У Соллерса он знакомится с тремя китайскими студентами. 18 марта Барт встречается с Шарлем Беттельхаймом, коллегой-экономистом из Практической школы высших исследований, горячим защит-

41. Philippe Sollers, «Pourquoi j'ai été chinois», entretien avec Shuhsi Kao, in *Tel Quel*, № 88, 1981, p. 12.

42. Philippe Sollers, «Le supplice chinois de Roland Barthes. Sur les *Carnets du voyage en Chine*», in *Le Nouvel Observateur*, 29 janvier 2009.

43. «Перечитывая свои блокноты, чтобы сделать указатель, я заметил, что, если я их опубликую в таком виде, это будет точь-в-точь как Антониони. Но что еще можно сделать?» (*Carnets du voyage en Chine*, p. 215). Барт упоминает фильм Антониони в «Гуле языка», написанном в 1974 году и опубликованном в: *Vers une esthétique sans entrave: Mélanges Mikel Dufrenne*, UGE, 1975 (OC IV, p. 802).

ником реорганизации промышленности, осуществленной Мао. Но эта интенсивная подготовка действует на Барта угнетающе и утомляет. Все слишком жестко организовано. Кроме того, его беспокоит поездка «в группе», отсутствие уединения, нарушения распорядка дня, перерыв в письме.

Пятеро французов садятся на самолет, летящий в Пекин 11 апреля. О том, какую тревогу испытывает Барт, можно судить по раздражению от перелета: стюардесса, ужасная еда, другие пассажиры, всех как животных загнали в стойло. Проявлений нервозности предостаточно на протяжении всех трех недель поездки. Особые сложности возникают в отношениях с Соллерсом. В «Записках о путешествии в Китай» он часто становится объектом раздраженных размышлений: Барту претят его энтузиазм и прозелитизм. «[Ф. С. совершенно скотомизирует соперников-леваков. Все это вполне эгоцентрично: вся пресса рассматривается через призму запретов, которым она подвергает *Tel Quel*]»⁴⁴. Риторика Соллерса кажется ему близкой к изматывающей риторике их китайских собеседников: «[Ф. С. тоже все время ведет *кампании* — и это утомительно; временами он долбит в одну и ту же точку с некоторыми вариациями, которые дают примеры, шутки и т. д. Сейчас это: Лакан как пособник религии, идеалист и т. д.]»⁴⁵. Во время нескончаемых переездов на «микробусах» он постоянно стремится петь революционные песни, «Интернационал» и т. д. Конечно, бывают моменты, когда они по-дружески делятся друг с другом, например, в музее Сианя «мы с восхищением говорим о Мелвилле»⁴⁶, но склонность Соллерса выставлять себя всезнайкой и командовать — одна из тягот этой поездки. Одним словом, «[единственный, по отношению к кому мне пришлось запастись терпением, был Ф. С.]»⁴⁷.

Барт так и не смог побороть усталость, охватившую его с самого начала путешествия. Он самый старый в группе и потому, вероятно, менее гибок. Он замечает с иронией: «„Я всегда прихожу последним“». — Это потому, что вы старый, говорит мне любезный гид, выражающийся правильными фразами»⁴⁸. У него почти каждый день мигрени⁴⁹, регулярные приступы тошноты. Кажет-

44. *Carnets du voyage en Chine*, p. 63.

45. *Ibid.*, p. 119.

46. *Ibid.*, p. 161.

47. *Ibid.*, p. 173.

48. *Ibid.*, p. 132.

49. «[Одним из главных событий этой поездки были мои мигрени, сильные, случавшиеся почти каждый день, усталость, отсутствие сиесты, пища, или, точнее: нарушение привычки, или же: более серьезное сопротивление: *отвращение?*]» (*Ibid.*, p. 114).

ся, что он видит одни только ограничения. Они и в самом деле тяжелы. Группу полностью контролирует агентство *Luxingshe*, или просто Агентство. Оно составляет им почасовое расписание и план поездок, предоставляет переводчиков и решает, с кем они могут общаться. Времени на отдых совсем не остается. С девяти утра группа обычно находится на экскурсии — в типографии, больнице, университете, музее, на верфи, — которая становится поводом для бесконечных рассказов о преимуществах реформ, начатых председателем Мао, или о злодеяниях правых уклонистов с Линь Бяо во главе. Кампания, ведущаяся одновременно против Линь Бяо и Конфуция, приводит к тому, что на любые вопросы о Древнем Китае отказываются отвечать как на реакционные. Их везут из Пекина в Шанхай, затем они садятся на поезд до Нанкина, оттуда в Лоян в провинции Хэнань. Затем едут в Сиань в Шэнси, чтобы последние дни провести в Пекине, где встречаются с Аленом Буком, корреспондентом *Monde*, и Кристианом Туалем, атташе по культуре. Необходимо постоянно делать записи. От внимания Барта не ускользнул несколько комичный характер поездки, чем-то напоминающий комикс «Тинтин в Советском Союзе», на что указывает ряд иронических комментариев: «*Tel Quel* срывает аплодисменты на заводе в Китае»⁵⁰. Целый комплекс запретов мешает узнать страну: «Возможность Неожиданности, Происшествия, Хайку постоянно блокируется, запрещается, цензурируется, аннулируется непрерывным, навязчивым присутствием работников Агентства»⁵¹. Впервые, хотя это случалось с ним и раньше, в частности в США (но не в таких масштабах), путешествие не приносит освобождения от груза повседневности. Не дает тех возможностей для письма, которые могло дать зачарованное наблюдение за чужой страной. Груз готовых формул окаменевшего языка, то, что Барт называет «модулями» идеологического дискурса⁵², в буквальном смысле замуровывает бытие, жизнь и взгляд, которые по возможности вырываются у него через мечты, уклончивые мысли, карандашные наброски, пробуждающиеся мимо-

50. Ibid., p. 32.

51. Ibid., p. 120.

52. Барт берет этот термин из кибернетики для обозначения блока стереотипов. В статье «И что Китай?» он пишет: «Кажется, что любой дискурс движется за счет общих мест („топосов“ и клише), аналогов тех субпрограмм, которые в кибернетике называются „модулями“» (ОС IV, p. 518). Он приводит определение, данное Мандельбротом в «Логике, языке и теории информации»: «„модули“, или „субпрограммы“, — это „кусочки расчетов, закодированные заранее и используемые как модули для построения любого кода“» (ОС II, p. 984).

летное желание. Обычно в путешествиях Барт предпочитает случайные встречи, места, куда его приводит желание. В Китае он страдает от недостатка телесного контакта. «Ибо как можно узнать народ, если не знать о его сексе?» Именно в этом гигантском вытеснении сексуальности, которое его раздражает и которого он не может понять, Барт видит главную проблему. По возвращении он подолгу рассказывает об этом своим студентам: «Кажется, будто тело не думает, не проецирует себя, не решает — то или это; у тела нет никакой роли, никакой истерии»⁵³. Впечатление скованности отчасти сглаживается идеей полной бесполезности герменевтики: тела здесь не для того, чтобы означивать, да и различий никаких нет. В отсутствие главного означающего, религиозного, и прямого означающего, Эроса, в отсутствие чего-то, за что можно было бы зацепиться, безмолвие смысла ведет к чисто феноменологическому прочтению увиденного. Поскольку интерпретация невозможна, остается только подмечать особенности поведения, мелкие ритуалы, внешние детали.

Неожиданный интерес «Заметок о путешествии в Китай» по сравнению со знаменитой статьей, которая была написана на их основе («И что Китай?»), связан с этими мелкими эскападами: с тем, как, несмотря на давление группы, пробивается индивидуальность путешественника; как, несмотря на идеи, просачивается мысль. Интересны отдельные впечатления, пробивающиеся через скуку, угадываемое порой сопротивление единообразию (в прическах, в поведении), то, что хотелось бы увидеть, но так и не удается. Барт отчаянно ищет означающие, изредка находит их, но те, что ему все-таки удается найти, например дети, вскоре оказываются малоинтересными («Казавшиеся редкими означающими, дети начали меня страшно раздражать»⁵⁴). Моды почти нет, все однотонное, чай безвкусный. Ему запомнились только иероглифы и еда, пионы Луо-Яня, тигры в зоопарке Нанкина. Барту нравится изобилие блюд, их порядок, приправы, то, как режут мясо, блюда из рыбы. Он с удовольствием составляет список всего съеденного: «Ужин: закуски, изображающие рыбу, раскрашенную красным и голубым, очень тонко. Различные алкогольные напитки, пиво. Горячие креветки, мелко порубленные с зеленью. Сычуаньское блюдо. Мясо. Красный перец. Орешки. Очень остро! Жареная курица, побеги бамбука. Небольшие пирожки из утиной печени. [Все очень вкусно]. Рыба в панировке с кедровыми орешками»⁵⁵. Хотя жи-

53. *Le Lexique de l'auteur*, séance du 8 mai 1974, p. 234.

54. *Carnets du voyage en Chine*, p. 192.

55. *Ibid.*, p. 102.

вопись в духе социалистического реализма, которую ему показывают («Дети пишут дацзыбао на кирпичной стене», «Учитель обучает письму»), пугает, Барт без ума от каллиграфии, несколько образцов которой он себе раздобыл. В Пекине он запасается кисточками, хорошей бумагой, печатями для собственной работы. Разглядывая образцы каллиграфии Мао, он задумывается о своей живописи: «В высшей степени элегантно (травянистая каллиграфия), нетерпеливая и воздушная скоропись. Размышления о „рамке“; мои картины: тоже блоки каллиграфии; не сцена вырезается, а сам блок движется»⁵⁶. Покупки представляют собой редкие моменты, когда он испытывает радость. Сразу же после приезда он предлагает своим товарищам обзавестись френчами в стиле Мао, они заказывают их у портного и разгуливают в них, вернувшись в Париж. В своих путевых заметках Марселен Плейне хвалит «удачную инициативу Р. Б., который заставил всю группу купить себе китайские костюмы»⁵⁷. Все остальное время Барта охватывает усталость, безразличие — «Мне нравится порой ничем не интересоваться»⁵⁸, — если не депрессия, то отращение к стране и чувство потерянности, поражающее самую его систему и способность к самовыражению: «Все эти заметки, по-видимому, станут свидетельством провала моего письма в этой стране (в отличие от Японии). По сути, мне нечего здесь замечать, записывать, классифицировать»⁵⁹. Плейне в своих заметках несколько раз упоминает, что Барт принципиально держится в стороне. В день экскурсии в погребальный комплекс династии Мин: «Р. Б. остался в машине»; в поезде на Нанкин «Р. Б. забился в угол и читает „Бувара и Пекюше“, Ю. К. занимается китайским, Ф. С. играет в китайские шахматы с нашим гидом»; во время дебатов об идеологии «Р. Б., который, кажется, следит за дискуссией издали, смотрит на нас как рыба на яблоко»⁶⁰. По облегчению, которое он испытывает после отъезда из Пекина 4 мая, можно судить о том, какой тяжелой была поездка. «Уф!» — говорит он на ухо Франсуа Валу, когда самолет вырывается на взлетную полосу⁶¹.

56. Ibid., p. 57. Как указывает Анн Эршберг Пьеро в примечании к своему изданию, эпитет происходит от стиля, называемого «травяным письмом», соответствующего скорописной каллиграфии.

57. Marcelin Pleyne, *Le Voyage en Chine. Chronique du journal ordinaire*, 14 avril–3 mai 1974 (extraits), Marciana, 2012, p. 28.

58. *Carnets du voyage en Chine*, p. 140.

59. Ibid., p. 73.

60. Marcelin Pleyne, *Le Voyage en Chine, op. cit.*, p. 54, 46, 39.

61. François Wahl, «Ouf!», in Marianne Alphand et Nathalie Léger (dir.), *R/B, Roland Barthes*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2002, p. 107.

Как известно, все участники по возвращении написали об этом путешествии. Статья Барта вышла в *Le Monde* 24 мая 1974 года, затем 15 и 19 июня выходит репортаж в двух частях Франсуа Валя. Выпуск *Tel Quel* № 59 в очередной раз целиком посвящен Китаю, и в нем свою точку зрения высказывают Соллерс, Кристева, Плейне. В том же году Юлия Кристева издает в *Éditions des Femmes* книгу «Китайки», в которой публикует множество фотографий, сделанных в поездке. Она пишет о том, что было интереснее всего ей, о бытовой жизни женщин, их отношении к браку, разводу, детям, кормлению грудью и т. д. Позднее более личные впечатления от поездки она отразит в своем романе «Самураи». Более интимные документы опубликованы уже позднее: это дневник Плейне (впервые изданный в 1980 году) и «Записки» Барта, вышедшие в 2009-м. Два этих документа дают нам множество конкретных деталей, но грешат отсутствием критики. Плейне отмечает, что, как ему кажется, «нас вежливо держат в стороне от того, что там происходит»⁶², а Барт критикует стереотипные и назидательные речи, некоторые мифологические выдумки — например, совершенно справедливо ставит под сомнение официальную версию смерти Линь Бяо, — но сегодня их свидетельства удивляют своей слепотой. То, что члены *Tel Quel* из-за крайностей в своих идеологических убеждениях остаются воодушевленными и пристрастными, еще можно понять, если не простить. Но полное отсутствие критического духа у Барта удивляет. «И что Китай?» не дает точного портрета Китая того времени, как не дает его и послесловие 1975 года, добавленное в момент выхода статьи отдельной брошюрой⁶³. Эпитет «безмятежная», два раза применяемый для характеристики страны, отдает некоторой наивностью. Только Франсуа Валь демонстрирует крайне критическую позицию, особенно в двух пунктах. Он видит в Китае продолжение советской модели, о чем было не принято говорить в ту эпоху в маоистских кругах. А также он сожалеет о разрыве с прошлым, который в тот момент переживает Китай⁶⁴. Эти разумные слова невыносимы для Филиппа Соллерса, который отвечает Валью в № 59 резкими возражениями по каждому пункту («Никогда еще Китай

62. François Wahl, «Ouf!», in Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), *R/B, Roland Barthes*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2002, p. 108.

63. Симон Леи говорит в связи с этим дискурсом, «ни утвердительным, ни отрицательным, ни нейтральным», на который претендует Барт, о «маленьком кране теплой воды» («Notule en marge d'une réédition barthienne», in *Images brisées*, Robert Laffont, 1976, p. 180).

64. François Wahl, «La Chine sans utopie», in *Le Monde*, 15–19 juin 1974.

с такой силой не говорил о собственном прошлом»⁶⁵) и язвительно насмеяется над его двуличием.

Сегодня, когда преступления известны, легко критиковать позицию этих путешественников, и многие до нас это делали⁶⁶. В ту эпоху интеллектуалам приходилось занимать столь радикальные и непримиримые позиции, что чаще всего они просто «выбирали свой лагерь», а не осмыслили проблемы во всех тонкостях. Однако, как показывает пример некоторых из них, определенная отстраненность все же была возможна. Правда о культурной революции уже была частично сказана, и многочисленные свидетельства могли бы насторожить Барта или заставить его искать другую правду. В 1971 году Симон Лейс опубликовал книгу «Новое платье председателя Мао», в которой написал о сотнях тысяч погибших в результате культурной революции. Газета *Le Monde* опубликовала статью Алена Бука, с которым Барт позднее познакомился в Пекине, и отмахнулась от этого свидетельства, назвав его автора агентом ЦРУ (а Мишель Луа постыдно раскрыла настоящее имя Лейса⁶⁷ и предпочла встать на сторону Мачокки). Все эти многочисленные споры могли послужить предостережением. В номере *La Nouvelle Critique* за ноябрь 1971 года перечислены все ошибки, имеющиеся в книге «О Китае». Конечно, речь идет о мощном идеологическом противостоянии, но в этом списке были вещи, способные заронить сомнение. Однако в текстах Барта, помимо сомнений в отношении формы, не чувствуется никакой угрозы, не оплакивается ничья смерть. «Мне приходит на ум еще одно, более точное слово: Китай *безмятежен*»⁶⁸. В соответствии с уже давно продуманной позицией Барт выбирает согласие со страной, а не дистанцирование или критику. Это этический выбор, но в данном случае он плохо согласуется с политическим поворотом, в результате которого Китай и его население оказались в изоляции. Здесь прочитывается желание подчинить дискурс позитивной ценности, которая не отражала бы политической приверженности. Согласие, объясняет Барт своим студентам, «положительно отвечает на требование признания и, может

65. Philippe Sollers, «Réponse à François Wahl», in *Tel Quel*, № 59, automne 1974, p. 8.

66. Ср.: Christophe Bourseiller, *Les Maoistes. La folle histoire des gardes rouges français*, Plon, 1996.

67. Настоящее имя бельгийского писателя и ученого-синолога Симона Лейса — Пьер Рикманс. Его книга была издана под псевдонимом, так как носила критический характер. Синолог Мишель Лой издала брошюру «Лу Сину. Ответ Пьеру Рикмансу (Симону Лейсу)», тем самым поставив под угрозу его дальнейшие поездки в Китай. — *Прим. пер.*

68. «Alors, la Chine?», *OC IV*, p. 517.

быть, даже на требование любви. Возможно, именно это я начал там острее воспринимать (я уже набросал соответствующую теорию в связи с пьесой Винавера „Корейцы“ около 1957 года)⁶⁹». Что делать со статьей «И что Китай?» и с заметками, сделанными во время поездки, как читать эти тексты? Снова момент прямого столкновения с историей оказывается для Барта упущенным. Есть нечто мрачное, непоправимое, что может поставить цезуру в рассказе о жизни.

Четырьмя годами ранее в связи с пьесой «Побег в Китай» по роману Сегалена «Рене Леи» Барт написал о глухоте и ослеплении персонажей, погрязших в своих заблуждениях, и эти слова удивительным образом подходят к тому вниманию, которое он сам уделяет Китаю: «Эта ситуация чтения, собственно, и есть ситуация трагического, выслушивание разделившихся посланий, которые могут соединиться только по ту сторону занавеса, там, где мы находимся; но там, где мы находимся, все еще сцена, последняя перегородка театра: язык не останавливается в той черной дыре, в которую мы забились, чтобы было удобнее шпионить за тем, „что происходит“ под прожекторами»⁷⁰.

69. *Le Lexique de l'auteur*, p. 245. В статье Барт говорил о постепенном принятии солдатом мира корейцев, который он открывал, и назвал это принятие «согласием» в противоположность выбору или обращению («Aujourd'hui ou les Coréennes», in *France Observateur*, 1 novembre 1956 (OC I, p. 666). См. также: «Согласие, а не выбор», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 56.

70. Introduction à Bernard Minoret et Danielle Vezolles, *La Fuite en Chine* (d'après René Leys, de Victor Segalen), Christian Bourgois, 1970 (OC III, p. 608).

Глава 14

Тело

В его творчестве такое слово возникло постепенно: сначала его скрадывала инстанция Истины (Истории), потом — инстанция «валидности» (систем и структур), теперь же оно вольно расцветает; это слово-мана — слово «тело».

Ролан Барт о Ролане Барте

В 1970-Е ГОДЫ Ролан Барт делает тело главным означающим, способным занять место какого угодно означаемого. Это слово-вектор, слово-мана (он заимствует термин у Мосса, что несколько парадоксально, поскольку носителями маны, принципа духовной власти, являются призраки и духи), слово-протей, которое он приспособливает для всего подряд. Слово-мана — это не любимое словечко, которое может превратиться в фетиш. Оно заменяет все, что с трудом поддается именованию, атопию, дополнение, скольжение. Слово «тело», таким образом, понимается в связи с дистанцией по отношению к своему собственному телу. Тогда оно позволяет отдалить и рассеять субъекта, не делать «я» центром или пристанищем истины. Именно с таким пониманием подвижности и отличия тела следует подходить к личному письму Барта. Оно не имеет отношения ни к автобиографическому повороту, ни к улавливанию полного субъекта (субъективность по-прежнему чужда его творчеству), но означает смещение письма в сторону инвестирования желания, которое в той же мере является способом проецирования тела.

Отход от политики, ослабление инвестиций в теорию: для Барта это эпоха рецентрирования. Отталкиваясь от себя, выйти к миру и к другим людям — теперь это представляется новой ориентацией, которая больше согласуется с желанием писать. Барта все больше интересуют проявления индивидуальности: курсы 1970–1971 годов посвящены понятию идиолекта, которое позволяет передать своеобразие стиля писателя. Его занимает вопрос относительно письма, связи между собственным языком и языком группы, производства произведения: он уже давно интересуется этим, но теперь производит небольшие сдвиги, позволяющие по-иному определить его роль и его место. Первый из этих сдвигов становится возможным благо-

даря переходу к практике. Во многих областях Барт переходит от теории к практике, демонстрирует вкус к производству, опыту, конкретике, материи, изменяя некоторые свои привычки и центры интересов. Так, интерес к каллиграфии и живописи, которым он посвящает все больше важных статей, сопровождается активными занятиями рисунком и колористикой. С 1971 года в его распорядке дня почти все время после обеда отводится рисованию. «Облегчение (отдых) от возможности создавать что-то, что может избежать ловушки языка, ответственности, которую несет любая фраза: одним словом, своего рода невинность, из которой письмо меня исключает». Скромное слово «вкус», глагол «вкушать» вместе со словом «удовольствие» становятся ключевыми в лексиконе Барта, когда он говорит не только о еде, но и о тексте:

Что доставляет мне удовольствие в повествовательном тексте, так это не его содержание и даже не его структура, но скорее те складки, в которые я сминаю его красочную поверхность: я скольжу по тексту глазами, перескакиваю через отдельные места, отрываю взгляд от книги, вновь в нее погружаюсь... нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать (*brouter*), нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен¹.

Здесь снова глагол *brouter*, некогда применявшийся к Мишле, описывает минимальное удовольствие, существующее на поверхности, скромное и в то же время смещенное. Начинается период «люблю/не люблю» в отношении картин Арчимбольдо или голоса Панзерá, выбора выражений неопределенных, но позволяющих иным способом почувствовать формы культурного сопротивления. Главное внешнее обстоятельство — исчерпание теоретического и политического радикализма, которое повлек за собой период после 1968 года. Личные причины: высказывать свои пристрастия становится позволительно в силу возраста, легитимности, признания. Продолжая все те же поиски, Барт отныне «не отказывает себе в удовольствии». Удовольствие становится для него главным двигателем в 1970-е годы, и здесь он не отстает от императивов своей эпохи с ее сексуальным раскрепощением. Не принимая до конца лозунг «наслаждение без преград», он применяет эту формулу в самых разных областях. Мы видим, как его индивидуальный путь зависит от истории и как наглядно он ее отражает. Также стано-

1. Ролан Барт, «Удовольствие от текста», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 469–470.

вится понятно, как в жизни Барта сочетаются континуальность и сдвиги: он обходится без резких разрывов, но действует импульсивно, в зависимости от встреч с людьми и обстоятельств. Само рецентрирование создает пространство для встреч.

«Писатели, интеллектуалы, профессора», текст Барта, написанный в 1971 году для посвященного ему специального номера журнала *Tel Quel*, хорошо показывает этот сдвиг. В нем автор свидетельствует о двойном изменении отношения к телу: социальному и профессиональному телу «профессора» или «интеллектуала» он противопоставляет парящее и отделенное тело «писателя». Говорящему телу, ведомому теорией, соответствует тело пишущее, захваченное практикой. Барт снова говорит здесь о своей ненависти к речи, которая, как мы видели, еще усилилась после ее триумфа в 1968 году. Связанная с театрализацией и истерией, с одной стороны, и с угнетением и Законом — с другой, речь лишает гибкости как профессора, так и интеллектуала, который оказывается в том же положении, поскольку он довольствуется транскрипцией своей речи. Напротив, писатель — тот, кто отвергает эту власть речи, ввергает ее в кризис, напрямую обращаясь к тому, что никогда еще не было сказано, что отсутствует, к невозможному — это слово, передающее потрясение от столкновения письма с реальным в том значении, в каком его употреблял Батай, часто встречается в текстах начала 1970-х годов, в частности в «Удовольствии от текста»². Поэтому, если оставаться профессором, критическим интеллектуалом, необходимо смещать речь в неведомые ей области, пронизанные неопределенностью, отказываться от стереотипов, противостоять доксе. Представляя в критическом вымысле специфического толка («Представим себе, что я — профессор», — говорит профессор Практической школы высших исследований) профессора, видящего, что его обман разоблачен, подобно тому, как братья Маркс, нарядившиеся русскими авиаторами, видят, как у них отклеиваются накладные бороды³, Барт подготавливает трансформацию своего тела. Профессор оказывается на стороне лжи и обмана, писатель — на стороне истины. Но чтобы эта истина проникла в пространства, обычно отведенные для других применений языка, необходимо в любых обстоятельствах исповедовать этос того, что ищет и вызывает кризис, даже ценой утраты своего собственного места: «Вопре-

2. Там же, с. 464.

3. В фильме «Ночь в опере», который Барт считает хорошей аллегорией для множества текстуальных проблем. «Ecrivains, intellectuels, professeurs», in *Tel Quel*, № 47, automne 1971 (OC III, p. 890).

ки всем дискурсам (речам, ритуалам, протоколам, социальной символикe) [письмо] единственное, пусть даже и в форме роскоши, делает из языка нечто *атопическое*: безместное, материалистическими являются именно это рассеяние, эта венаходимость»⁴. Политика тела, предложенная как альтернатива политическому высокомерию, институализированному речью, таким образом, приводит к самоопределению в качестве писателя. Но поскольку у этого самоучреждения есть свои сложности и парадоксы (нельзя дать место отсутствию места), оно предполагает разнообразные практические эксперименты.

Манифестом этой перемены места или, точнее, самоутверждения в качестве мыслящего и чувствующего индивида является «Удовольствие от текста». Этот короткий текст, сразу вышедший отдельной книгой и написанный не на заказ (редкий случай), стал поворотным пунктом в творческом пути Барта. Удовольствие становится образцовым нейтральным пространством: отказываясь от различия между удовольствием и наслаждением как реальной оппозиции, расшатывая его, Барт примиряет — или, по крайней мере, так ему кажется — два противоречащих друг другу постулата, которых он придерживался с самого начала. С одной стороны, Модерн, насилие, разрывы, субверсии (наслаждение); с другой стороны, Классицизм, комфорт, романическое, протяженность (удовольствие). Преимущество использования лексикона эротики в том, что он не может служить ярлыком для отнесения текстов к одной либо другой категории. Он подразумевает субъекта, выбирающего и меняющего свой подход: читатель может решить читать в режиме «наслаждения» любой текст. В этом случае он будет внимательно следить за тем, что происходит в нем по краям, в промежутках, за его вертикальностью, остановками. Читать «согласно удовольствию» — значит, наоборот, придерживаться практики комфортного чтения. Барт в данном случае не скрывает черты, влекущей его в обе стороны сразу и помещающей его в логику переворачивания, которую он так хорошо продемонстрировал на примере прустовских персонажей, способных перевернуть смысл высказывания, не отменяя его⁵. Он больше не боится говорить об удовольствии, которое получает от классиков, не отказываясь при этом от защиты современной литера-

4. «Ecrivains, intellectuels, professeurs», in *Tel Quel*, № 47, automne 1971 (OC III, p. 905).

5. По его мнению, прустовская инверсия характеризуется энантиологией (дискурсом противопоставлений); «Une idée de recherche», in *Paragone*, № 261 (OC III, p. 917–921). Этот текст был написан за два года до «Удовольствия от текста».

туры. Он согласен выступить в качестве *анахроничного субъекта*, удерживающего равновесие на двух границах одновременно:

Вот почему анахроничен читатель, пытающийся враз удержать оба этих текста в поле своего зрения, а у себя в руках — и бразды удовольствия, и бразды наслаждения; ведь тем самым он одновременно (и не без внутреннего противоречия) оказывается причастен и к культуре с ее глубочайшим гедонизмом (свободно проникающим в него под маской «искусства жить», которому, в частности, учили старинные книги), и к ее разрушению: он испытывает радость от устойчивости собственного «я» (в этом его удовольствие) и в то же время стремится к своей гибели (в этом его наслаждение). Это дважды расколотый, дважды извращенный субъект⁶.

Это громкое и откровенное заявление. Барт отстаивает свою принадлежность к разным временам и утверждает свою перверсивность, рассматриваемую одновременно как искажение и инверсия. Элен Сиксу, которой он посылает свою книгу в феврале 1978 года, приветствует происходящую в ней «отмену цензуры»⁷. «Удовольствие от текста» также подает свои постулаты как политическое согласие на своеобразную форму деклассированности: в обществе, которое очень высоко ставит желание, приписывая ему особое, эпистемическое достоинство, гедонизм принижается как нечто «популярное». Барт же утверждает свою крайнюю атопичность — еще больше он будет отстаивать эту позицию во «Фрагментах речи влюбленного». Принимая сторону удовольствия, придерживаясь скромных практик художника-любителя или пианиста-любителя, Барт готов порой оказаться в стороне от языков актуальной эпохи и в одиночестве, на которое может обречь подобная позиция.

Глаз и рука

С 1971 по 1975 год Барт активно рисует (позднее — не столь регулярно). Его практика не может рассматриваться вне размышлений о письме, которые становятся все более радикальными, доходят почти до полной непрозрачности, уже не переводимой в слова, как у Гийота или Соллерса, а находит выражение в языке пустых знаков, чисто графических элементов без видимого значения. Освобождение от смысла, так поразившее

6. «Удовольствие от текста», с. 471–472.

7. Элен Сиксу, открытка из Монреаля от марта 1973 года. BNF, NAF 28630, «Удовольствие от текста».

его в Японии, вкупе с изучением каллиграфии порождает исследования, неотделимые от удовольствия. Это удовольствие прежде всего связано с притягательностью материи, красок, хорошей бумаги, «почти маниакальным отношением к графическим инструментам»⁸. Например, когда телеоператор в момент выхода «Удовольствия от текста» снимает комнату Барта в квартире на улице Сервандони, вокруг него не видно ни книг, ни аксессуаров, обычно указывающих на работу писателя, ручек, пишущей машинки. Барта окружают чашки для размещения красок, всевозможные кисточки, баночки с красками. И так, в Париже он рисует утром сразу после пробуждения или после сиесты, когда внимание еще рассеянно и не мобилизовано интеллектуальными проблемами. Но больше всего он рисует в Юрте, летом, а также весной и в рождественские каникулы: отстранение от смысла, очевидно, хорошо сочетается с отдыхом от насущных дел, которые занимают его в Париже. Из 380 рисунков и картин, хранящихся в фонде Ролана Барта в Национальной библиотеке, почти три четверти датируются этими периодами каникул на Юго-Западе, где все — свет, покой, время — способствует этому занятию. Так, Жерар Женетт рассказывает, что, когда они вместе с женой однажды в 1973 году приехали к Барту в Юрт на завтрак, он подарил им свои рисунки. Он раздаривает их направо и налево: общее количество его работ, по оценкам, составляет 700 единиц, из них почти половина находится в частных собраниях. Можно с уверенностью сказать, что Барт не придавал особой важности своим графическим и живописным исканиям, в противном случае он бы не раздавал рисунки с такой легкостью, так как не захотел бы, чтобы получатели оказывались перед ним в долгу. Он и сам это охотно признает: «Я не строю иллюзий, но просто с радостью изображаю из себя художника»⁹. Однако значение и последствия этого увлечения достаточно важны, чтобы остановиться на нем поподробнее.

Северо Сардуй, написавший «Утренний портрет писателя как художника», вспоминает, что все началось в Японии: «Как если бы империя знаков с ее множащимися подвижными иероглифами (неоновые огни по ночам на улицах Токио, бумажные свитки при входе в дзен-буддистские монастыри, сады камней, окрашивающиеся красным осенью из-за цветов сакуры) вышла за пределы непрозрачного языка и захотела бы рас-

8. «Un rapport presque maniaque avec les instruments graphique», entretien avec Jean-Louis de Rambures, in *Le Monde*, 27 septembre 1973 (OC IV, p. 483–487).

9. «Le degré zéro du colorage», in *Les Nouvelles littéraires*, 30 mars 1978 (OC V, p. 73).

положиться в другом месте, по-иному». Ему случалось видеть, как Барт копирует японские гравюры: «Подобострастные гейши, монахи, беседующие с петухом, вол, тянущий паланкин, цветы лотоса и прочие цветы, пейзажи Хирошигэ, к которым он добавляет китайскую глоссолалию, благоразумно располагаемую колонками. Кроме того, несколько печатей, как бы оттисков по лаку. Если это только не луны... Эти японские копии напоминают иероглифы Эзры Паунда... как ответ на загадку, который приводится в конце вверх ногами»¹⁰. В дальнейшем стиль Барта избавится от подражательности, но не от одержимости графизмом, не поддающимся чтению. Он рисовал девять лет, пять из которых особенно интенсивно, и за это время его стиль не получил существенного развития. За исключением нескольких фигуративных набросков, крошечных персонажей, сведенных к штрихам, присутствующих на странице как знаки пунктуации, или же цветов, напоминающих о пристрастии к арабескам, которые так любил Бодлер, его рисунки в подавляющем большинстве остаются абстракциями, переплетением мелких оборванных кривых, линий, точек в различных комбинациях.

Три особенности привлекают внимание: рука, стремительная, легкая, радостная, удивляющаяся своей свободой и траекториям, которые она выписывает; близость к письму, когда оно забывает об означивании, становится росчерком, воспоминанием о детских каракулях; применение цвета, всегда сбалансированное, гармоничное, местами, возможно, даже слишком осмотрительное. Легко прочитываются влияния: Анри Мишо, Джексон Поллок, Андре Массон, Сай Твомбли, при том что ни одна из вещей не может сравниться по силе с их работами, особенно с Твомбли. По словам историка искусства Селин Флеше, у Барта действует только рука¹¹. Он не рисует всем телом, возможно, не до конца вкладывается. То, что он ищет, не проявляется в его работах, которые больше походят на упражнения или на занятие в счастливые часы досуга. Барт остается подражателем, работающим в стиле произведений, которые сам любит, а это в основном абстрактный экспрессионизм. Впрочем, его рисунки лишь изредка можно отделить от обстоятельств их создания. Внимание читателей Барта, впервые узнавших об этом его

10. Severo Sarduy, «Portrait de l'écrivain en peintre», in *La Règle du jeu*, N°1, 1990, p. 73.

11. *Les Dessins de Roland Barthes* (BNF, NAF 28630), цикл «Сокровища письменного наследия», видеопрезентации фонда, комментарии Гийома Фо, Мари-Одиль Жермен и Селин Флеше, *Connaissance des arts / Institut national du patrimoine*.

увлечении благодаря обложке «Ролана Барта о Ролане Барте» в 1975 году, сначала захватывает подпись к картинке на этой обложке, в которой точно указано время и место написания книги: «Воспоминание о Жюан-ле-Пене, лето 1974». В конце книги им сообщается, какой смысл следует вкладывать в эту практику, подпись под двумя другими «росчерками» гласит: «Начертано бесцельно...» или «...означающее без означаемого». Даже если у изображений нет названия, почти у всех указана дата, а иногда и место, в точности. Поскольку мы смотрим на них пристрастным взглядом, как на работы писателя, а не художника (а следовательно, не совсем полноценные произведения), неизбежно возникают мысли о переводе. Эти работы кажутся графической транскрипцией инфравербального ощущения или стенографической записью эмоции. Они не претендуют на то, чтобы стать событием, потому что учитывают разрывы, уже произошедшие в истории искусства и живописи: абстракцию, разрушение композиции. Они позволяют на время войти в мир — детский? духовный? — в котором нет сложившегося языка, заранее построенной мысли. Таким образом, помимо того, что рисование помогает расслабиться и дает чувство некоторого парения, необходимое для письма, оно также является экспериментом в рамках поисков, связанных с письмом, а не с пластическими искусствами. Что, однако, не лишает эти произведения в целом графической и живописной ценности.

Рисующая рука думает иначе, играя на своей неловкости и амбивалентности. В «Ролане Барте о Ролане Барте» Барт напоминает: то, что он левша, затрудняло его обучение — существующий мир подавал ему себя в обратном порядке. Материальная жизнь из-за этого несколько осложнялась и рождала легкое чувство маргинальности: «Скромная, не очень последовательная, терпимая обществом исключенность, которая отмечала всю жизнь подростка тонкой, но устойчивой складкой: можно было приспособиться и продолжать себе дальше»¹². Но искушение нормальностью вместе с давлением учителей в детстве вело к попыткам исправить этот дефект, принудить тело быть таким, как у всех. Поэтому Барт уточняет: «Я принуждал себя рисовать правой рукой, зато краску накладывал левой — телесное влечение брало реванш». Возможно, он и в дальнейшем сохранил амбидекстрию в своей практике или хотя бы в воспоминании. Когда он позволяет руке устремиться к бесформенному, неразборчивому, то возвращается к детскому не-

12. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 113–114.

послушанию, встряске, которой подвергает систему столкновение телесных особенностей с нормативными ограничениями. Различие между медленным и скачущим почерком, которое Барт проводит в «Подготовке романа», впервые было сформулировано в тексте 1973 года «Вариации на тему письма», предназначенном для публикации в одном итальянском журнале. «Из-за своеобразного возвращения к телу»¹³ он давно интересуется феноменами «записи», различными отношениями между рукой и словами. На основе важных работ на эту тему, вышедших в этот период (некоторые из них до сих пор остаются классикой, как книги Марселя Коэна и Джеймса Феврие¹⁴), он, в частности, прослеживает историю скорости от египетского демотического языка и шумерской клинописи, двух видов письма, связанных с упрощением, до появления лигатур, позволявших писать быстрее. Речь о том, чтобы либо сэкономить пространство (слишком дорогостоящий носитель), либо выиграть время. Скоропись функциональна и вызывает глубокие изменения в культуре. «Пусть письмо бежит быстрее!» — воскликнет он в курсе 1978 года. «За чем гнаться? За временем, речью, днями, мыслью, ослеплением, аффектом и т. д. Пусть моя рука движется так же быстро, как мой язык, глаза, память: демиургическая мечта; вся литература, культура, вся „психология“ были бы иными, если бы рука была такой же быстрой, как то, что в голове»¹⁵.

Следующий после скорости пласт размышлений касается эстетики письменности и ее ритуальной, а не функциональной природы (например, в истории китайской письменности). Барт говорит о том, что мы по ошибке или из-за ослепления буржуазной идеологией рассматриваем древнюю письменность с точки зрения коммуникации или даже индексальности. Барт берет из Леруа-Гурана различие между графизмом и письмом. Доисторический графизм, появившийся вместе с первыми красками, предстает в форме линий, начертанных на кости или камне, равноудаленных мелких насечек. Скорее ритмические, чем знаковые, эти первые письмена были больше похожи на абстракцию, чем на подражание или означивание¹⁶. Через живопись, к тому же носящую ярко выраженный графический характер, Барт проходит историю вспять, восходит к телу и истоку.

13. «Variations sur l'écriture», *OC IV*, p. 267.

14. Marcel Cohen, *La Grande Invention de l'écriture et son évolution*, Klincksieck 1953–1958, 3 vol.; James Février, *Histoire de l'écriture*, Payot, 1959.

15. *La Préparation du roman*, p. 337.

16. «Variations sur écriture», *OC IV*, p. 280. Книга Андре Леруа-Гурана, о которой говорит Барт, — это «Жест и слово».

Он также воспроизводит свою личную историю — онтогенез смыкается с филогенезом — переход от бесформенного почерка, испорченного тем, что он левша, к своему нынешнему прекрасному, ровному и гладкому почерку (хотя он и видит у себя три разных почерка — один для записей, второй для текстов, третий для писем¹⁷). Таким образом, это двойной генезис, принимающий форму перехода: чтобы перейти от одного почерка к другому, нужно сменить руку. Творчество может быть определено как «*кинетическое отношение между головой и рукой*»¹⁸, нужно как можно точнее передать эту связь.

Главный интерес изучения и понимания пластических произведений Барта состоит в том, что в них можно увидеть работу письма и его осмысление. Эту область открыла Япония: как часто подчеркивает Барт, она позволила разместиться в тексте как гедонистическом и суверенном пространстве. Поиски такого пространства для собственного творчества позволяют освободить его от действия законов, которым оно подчиняется: от означивания и референции. Увлечение асемическим письмом представляет собой один из этапов этого освобождения, даже очищения. Воображаемые письма — не слова или рисунки, а сочетание того и другого, достигнутое благодаря экспериментированию с нейтральным: колебание между двумя совершенно разными мирами, читаемым и зримым, объединившимися в написанном. Показывается, что есть знаки, но нет смысла. Барт, таким образом, начинает интересоваться теми видами письма, которые вписываются в систему, находящуюся за пределами расшифровки. В тех же «Вариациях на тему письма», центральном тексте для понимания динамики его развития в этот период, он говорит о любительских практиках, в которых нет никакого намерения или притязания на художественную карьеру, как, например, в творчестве Мирты Дермизахе, которая первоначально ставила перед собой педагогические цели и только потом начала выставляться и делать «книги художника» (начиная с 1974 года, так что Барт в тот момент еще не мог об этом знать). Он также отсылает к непроницаемому «письму» Анри Массона или Рекишо, которые избавились от любого означивания, любых привязок к референции, что, собственно, и стало условием появления текста.

17. Для глаза, натренированного читать рукописи Барта, в его почерке, конечно, заметны вариации скорости, по которым можно понять, что они писались в разных обстоятельствах, но в целом его почерк остается на удивление постоянным — и разборчивым.

18. *La Préparation du roman*, p. 339.

Что интересно — удивительно — ничего, то есть абсолютно ничего, не отличает в данном случае настоящее письмо от фальшивого: никакой разницы, кроме разве что контекстуальной, между нерасшифрованным и не поддающимся расшифровке. Это мы, наша культура, наш закон присваиваем письму референциальный статус. Что это означает? То, что означающее свободно, суверенно. Чтобы быть полноправным письмом, письмо не нуждается в том, чтобы быть «разборчивым»¹⁹.

В этом восхвалении чистого означающего легко узнается его собственная практика рисовальщика-любителя. Точно так же в нем прочитываются замечательные размышления о рукописном письме, возникающие в тот момент, когда оно вот-вот должно исчезнуть. Он замечает в скобках, что «в Соединенных Штатах все сразу печатается на машинке — письма, литературные тексты — без всяких гуманистических предосторожностей»²⁰. Хотя связь рукописного письма с аффективным телом лишь мифическая, способность письма возвращать память о своей нечитаемости — гарантия против всемогущего закона означивания.

Следы этого живописного и графического воображаемого и его вклада в новое осмысление письма присутствуют во всех текстах этого периода. «Удовольствие от текста», целиком написанное летом 1972 года, предшествует «Вариациям на тему письма» и тексту об Андре Массоне и следует сразу за первой статьей о живописи Рекишо. С 1 июля по 24 августа в Юрте Барт много читает для этого проекта (преимущественно тексты Сержа Леклера, чья книга «Снять маску с реальности» вышла за год до этого, Фрейда, Ницше, а также романы Соллерса и Северо Сардуя), при этом подолгу занимаясь живописью. В «Удовольствии от текста» мотив нечитаемости принимает иное направление, к которому, впрочем, апеллируют изыскания в области нефигуративного и абстрактного, — в сторону освобождения из тисков фразы. Стремление современных художников уничтожить искусство становится одной из модальностей самого искусства, которая, согласно Барту, принимает три формы: либо переход в другой медиум, когда художник становится кинорежиссером или писателем, писатель — художником, либо развитие дискурсов, превращающее искусство в его критику, либо окончательное расставание с письмом. Чтобы не пойти по третьему пути, Барт экспериментирует с двумя первыми, хорошо сознавая, что у этих подрывных программ, подобно авангарду, всегда кооптируемых системой, есть свои

19. «Variations sur écriture», *OC* IV, p. 284.

20. *Ibid.*, p. 294.

пределы. Для этого нужно выйти за рамки парадигмы подрыва и найти возможности для уклонения, неожиданную альтернативу (такую, как, например, смех у Батая).

Понятие «текста», теорию которого Барт по-настоящему разрабатывает именно в этот момент, летом 1972 года (в «Удовольствии от текста» и в статье «Текст» для «Универсальной энциклопедии», которую он пишет в августе), впрочем, происходит из встречи живописи и письма. Определив текст как «ткань», он отказывается делать из него завесу, за которой скрывается смысл. Он отдает предпочтение переплетениям материи, идее нитей, образующих потенциально бесконечные сцепления. Субъект исчезает в них, «подобно пауку, растворенному в продуктах своей собственной секреции, из которых он плетет паутину»²¹. Тот же неологизм предлагается для того, чтобы связать теорию текста с *гифологией* (*hyphos* как ткань, вуаль, паутина). Текст сближает с живописью не только омонимия полотна (*toile*) и паутины (*toile*), но и мысль о том, чтобы читать письмо не ради того, что оно означает, а ради его способности производить знаки. Поэтому письмо должно не присваиваться социально-профессиональными и институционализированными группами, а стать местом для «частного практика, каким был — и может быть в освобожденном обществе — любитель»²². То, что делает разные виды искусства неразличимыми или сближает их в одной и той же практике, — это абстракция, продолжающая рассуждения о незнакомом языке из «Империи знаков». Она также может соответствовать смешениям звуков, отмеченным одновременно и позитивными связями, и дисконтинуальностью (отсутствием фразы). Все связано: возвращение к телу и руке подводит к мысли о письме как материальном производстве знаков, которая уравнивает его со всеми другими художественными практиками. Это свободное искусство избавляет от ряда ограничений, в частности от ограничения, налагаемого непрерывностью. Еще подчиненное фразе, творчество Барта окончательно порывает с ровной и гладкой аргументацией. Форма «Удовольствия от текста» возвращается к фрагментарности «Мишле», даже не прибегая к заголовкам, придававшим параграфам сходство с картинами. Вместо того чтобы упорядочивать их «рационально», Барт использует «глупый», произвольный и очевидный, алфавитный порядок (тот же самый, к которому он чаще всего прибегает для раскладывания карточек в своей

21. «Удовольствие от текста», с. 515; «Texte (théorie de)», *OC IV*, p. 452. Приводится то же самое определение, что и там, с небольшими вариациями.

22. *Ibid.*, p. 456.

картотеке): принцип движения в «Вариациях на тему письма» и «Ролане Барте о Ролане Барте». Так он индивидуализируется, уступая своим вкусам и мелким особенностям.

Художественная практика сопровождается интенсивным производством текстов об искусстве, дискурса, который он также практикует как любитель, что придает им особое свойство, поскольку они остаются в стороне от общего дискурса истории искусства, художественной критики и тенденций. Среди друзей Барта много галеристов, художников и критиков: Даниэль Кордье закрыл свою галерею в 1964 году, но у него сохранилась важная коллекция и прочные личные связи с некоторыми художниками, в частности с Рекишо, с которым он познакомил Барта. Он также представил Барта Ивон Ламбер, с которой он будет активно сотрудничать в последние годы. Франсуа Броншвейг и Юг Отексье открыли свою первую галерею и делятся с ним своими находками в области истории фотографии. Особенно тесно Барт связан с Франко Марией Риччи (он познакомился с ним через Кальвино), который основал собственное издательство в Парме в 1963 году и регулярно обращается к Барту за предисловиями к своим прекрасным изданиям Арчимбольдо, алфавита Эрте, графического романа, который Гвидо Крепа создает по мотивам «Истории О» Полин Реаж. В свою очередь, журнал *Tel Quel*, главным образом при посредничестве Марселена Плейне, распахивает двери перед современным искусством, и в частности группой *Supports/Surfaces*: одна из самых примечательных фигур этого движения, Марк Девад²³, входит в состав редакции в момент издания выпуска № 47, посвященного Барту. Барт начинает все больше общаться с художниками, и его распорядок дня заполняется многочисленными вернисажами, походами по галереям и текстами о художниках, которые ему заказывают. В 1972 году, когда он активнее всего работает в этой области, он посещает вдову Картье-Брессона, несколько раз заходит к Даниэлю Кордье, Андре Массону (с которым его познакомила Поль Тевенен), идет на вернисаж *Supports/Surfaces* в галерею Ивон Ламбер на улице Эшоде (последняя выставка группы перед ее роспуском), на выставку фотографа Брюно Сауэрвайна. Он посещает выставку «Английская афиша девяностых годов» в Музее декоративных искусств, чтобы написать о ней статью, выставку современного искусства

23. Творчество Марка Девада (1943–1983) отмечено многочисленными пересечениями с *Tel Quel*. Для некоторых его картин послужили вдохновением первые слова «Рая» Соллерса, в других он вступал в диалог с Данте и Джойсом. Он также публикует в журнале стихи. Плейне и Соллерс посвящают ему важные статьи.

в Гран-Пале, музеи Амстердама в октябре, множество вернисажей — осенью. Если его статьи этого периода особенно весомы, это потому, что, верный своему принципу не применять к произведениям искусства готовых методов, смотреть на них глазами писателя, он всегда представляет их в особенном свете, а также потому, что он разрабатывает в этих статьях свою идею асемического письма, отвечающую его собственным поискам.

В примерно сорока статьях об изобразительном искусстве, которые Барт написал за свою жизнь, живописи посвящено меньше половины. Статья об Андре Массоне важна для искусства так же, как «Удовольствие от текста» — для исследований литературы. Барт развивает в ней те же соображения о тексте, но на этот раз отталкиваясь от идеографических произведений художника. В этот период Андре Массон действительно пользовался китайским письмом как примером графической динамики, не для того, чтобы означивать, а чтобы экспериментировать с линией и цветом. Этот азиатский период в творчестве художника Барт называет «текстуальным», что подтверждает в его глазах взаимозависимость восточного воображаемого и теории текста. Это уже не письмо, которое что-то сообщает, а «трепещущее тело». Приоритет жеста перед словом дает доступ к истине, условием которой становится нечитаемость этого письма. Создавая нечитаемое, Массон «отделяет побуждение к письму от воображаемого коммуникации (читаемости). Того же желает Текст. Но если письменный текст вынужден до бесконечности разбираться с якобы означивающей субстанцией (словами), семиография Массона, вышедшая напрямую из не-означивающей практики (живописи), сразу же достигает утопии Текста»²⁴. Художник вкладывается в проблему телом и душой. Он скорее запускает процесс, чем предлагает законченный продукт.

Рекишо — самый яркий пример тотальной вовлеченности тела. Он — маяк, освещающий все, что Барт пишет о живописи. У него можно найти ключевые мотивы, такие как нечитаемое письмо, любительство, материя, тело. Но мощь его творчества, сила его маний воплощают в Рекишо само имя живописи в тот момент, когда она становится разрушением, концом самой себя. За две недели до своего самоубийства в возрасте тридцати двух лет (за два дня до открытия своей выставки в галерее Даниэля Кордые в 1961 году он выбросился из окна своей квартиры на улице Курсель, служившей ему студией) художник написал семь не поддающихся дешифровке текстов на неизвестном,

24. «Sémiographie d'André Masson», catalogue d'une exposition Masson à la galerie Jacques Davidson, Tours, 1973 (OC IV, p. 347).

выдуманном языке, сделавших не-означивание завещанием. Но Барт не задерживается на этом последнем произведении, находящемся скорее на периферии остального творчества Рекишо. Работая по заказу Даниэля Кордые (он устроил в своей галерее первую персональную выставку художника в 1957 году, а во второй раз — в 1961-м), Барт захвачен дезориентирующей силой материальности в его произведениях. Он видит в них выражение неприрученного слова, нутряного языка, позволяющего увидеть внутреннее извне, стирающего различие между душой и телом. В своих «реликвариях», или «раках», Рекишо выставляет отбросы (обувь, корни, панцири улиток, раскрашенные и сложенные холсты, кости, которые он вместе со своим другом Дадо собирал на живодернях...), пробуждая в зрителе его собственные мании. Рекишо в глубине души был слишком «католиком», чтобы Барт мог до конца солидаризироваться с его obsessions. Его творчество пропитано чувством вины, от которого Барта избавило протестантское воспитание. Однако Барту, в свою очередь, знакомы болезнь, механика тела, легко сводимого к своим останкам («косточка» как реликвия — тоже своего рода продолжение реликвариев Рекишо в автопортрете), страх смерти, грядущая перспектива трансформации. Но особенно в прекрасном тексте «Рекишо и его тело» поражает то, как Барт выходит за свои собственные пределы, в области, желанные и притягательные, но от которых он стремился максимально дистанцироваться: самоубийство, говорящая смерть (здесь Барт подхватывает тему господина Вальдемара из Эдгара По, о котором читал курс сначала в Рабате, а потом в Женеве), отбросы и отходы — по-настоящему завораживающие темы.

Вкус

В тексте о Рекишо Барт, абстрагируясь от истории живописи, приписывает ей двойной исток. Первый исток, как мы видели, — это письмо. Второй — кухня, «то есть любая практика, направленная на трансформацию материи в соответствии с полной шкалой ее консистенции, при помощи множественных операций, таких как смягчение, сгущение, разжижение, грануляция, смазывание, производящих то, что в гастрономии называется заливным, связным, бархатистым, пастообразным, хрустящим и т. д.»²⁵ Если Бернар Рекишо подчеркивает

25. «Réquichot et son corps», OC IV, p. 381–382.

животное пищеварительное начало в человеке, внутренность, полость, то у Барта пища чаще всего представляет благотворную экстериорность. Он берет у любимых авторов их любимый рецепт или еду-фетиш, тем самым устанавливая с ними связь: персик-брюньон у Фурье или его маленькие пирожные с разными ароматами, называемые мирлитонами, апельсины у Гёте, салат из апельсина с ромом у Сада, «сыр с кремом Шантильи» у Стендаля. Барт не проецируется в эти кушанья, словно гурман, но наслаждается эффектом реальности, который они производят, и ему нравится сам факт того, что это фетиши. Это удовольствие не ведет к реализму дешифровки или интерпретации, но дает возможность выделить «это было», сравнимое с «это было» в фотографии. То, что искусство позволяет присутствовать вещи, которой больше нет, объясняет испытываемую к нему привязанность. Эту упрямую деталь Барт несколькими годами ранее назвал «эффектом реального» и охарактеризовал как то, что ускользает от структуры: например, барометр мадам Обен в «Простом сердце» Флобера. Теперь он лучше относится к слиянию, которое задается деталью. И очень часто то, что Барт признает в качестве эффекта реального или точки реальности, имеет отношение к его собственному равновесию в пространстве, к тому, как он измеряет себя и время. Например, если знать, что барометр для него — важный ориентир в собственной повседневной жизни, что он тут же покупает новый, когда ломается старый, что порой он записывает в ежедневнике давление в миллибарах, становится понятнее, почему на него такое глубокое впечатление произвела эта настойчиво повторяющаяся деталь в повести Флобера. Эта деталь не относится для него к порядку замечаемого, поскольку не коннотирует буржуазность (как это делает фортепиано) и не выполняет никакой функции в организации повествования. Это ориентир из собственной жизни Барта, и потому так странно встретить его в тексте XIX века, рассказывающем историю, которая едва ли имеет к нему какое-либо отношение. Точно так же у Сада его привлекает не салат из апельсинов с ромом как таковой, а то, что в 1791 году его ели так же, как едят в дорогих ресторанах сегодня. По сути, именно так и можно определить эффект реального: соединение «это было», далекого и происходившего с другим, с «это есть» сейчас и для тебя. Таким образом, здесь мы уже далеки от «объективности», на которой делался акцент в статье 1968 года об «Эффекте реальности»²⁶,

26. «Эффект реальности», *Избранные работы*, с. 392–400.

и ближе к встрече двух субъективностей, которую Барт теперь все охотнее принимает как приятный сюрприз.

Деталь с барометром приоткрывает особый характер отношений, сложившихся у Барта с Флобером. Это не тот классик, которого осваивают, как Расина или Бальзака, и не современный автор, чьи эксперименты дают пищу для размышлений. Он, как и Пруст, — товарищ, попутчик, на которого всегда можно положиться. Барт записывает на одной из карточек: «То, как я пользуюсь Флобером. Я никогда о нем не пишу, но использую его постоянно»²⁷. У Барта с Флобером братские отношения: он узнает себя в его депрессиях («маринадах»), в том, как у него становятся неразличимыми жизнь и письмо, в его упрямстве. Из-за этой близости он обращает на творчество Флобера очень материальное и конкретное внимание. Барта интересует, какой бумагой пользовался Флобер, его пометки, всевозможные виды исправлений (здесь он предвосхищает текстологическую работу, которой с тех пор без устали занимались исследователи творчества Флобера)²⁸. Перенеся достоинства поэзии на прозу, Флобер помог литературе окончательно освободиться из тисков риторики и прийти в бесконечное движение, вступить в область неопределенности. Это признание имело очень важные последствия для Барта; оно объясняет, почему на протяжении десяти последних лет жизни его постоянно сопровождали «Бувар и Пекюше». В этом можно увидеть двусмысленное и зачарованное отношение Барта к глупости, в том числе, возможно, к своей собственной. Но, быть может, правильнее видеть в «Буваре и Пекюше» книгу, которая наиболее полно (благодаря дистанцированности) воплощает для него программу нейтрального: для Барта это книга, постоянно пребывающая в неопределенности, в которой язык не дает никаких гарантий. Ни одно высказывание не превалирует над другим, «нет языка-господина, языка, который бы захватывал другой язык»²⁹. Флобер, таким образом, ближе к его идее письма и стиля, чем любой из современников. Он иллюстрирует расхождение во времени, которое фантастическим образом излечивает от головокружения, вызванного совпадением дат: «Я ходил в третий класс, когда умерла племян-

27. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», boîte 5, «Linguistique, St. Simon, Brecht, Zavrjev». Эта фраза вторит фразе «Пруст... является ко мне» в «Удовольствии от текста», где Барт, впрочем, сравнивает отношения с двумя писателями: «Равным образом, когда я читаю у Флобера о нормандских яблонях в цвету, на память мне тоже приходит Пруст» («Удовольствие от текста», с. 491).

28. «Flaubert et la phrase», in *Nouveaux essais critiques*, OC IV, p. 78–85.

29. «La crise de la vérité», entretien avec Jean-Jacques Brochier, in *Le Magazine littéraire*, janvier 1976 (OC IV, p. 998).

ница Флобера (3 февраля 1931 года в Антибе)»³⁰, отмечает Барт в своем дневнике. Разве это не красноречивое свидетельство желания к нему приблизиться?

Этот вкус ко всему, что связано с материальной жизнью и с органами чувств, в особенности к кухне и еде, не случаен. Он вписывается в тройственные отношения Барта с телом, эстетикой и удовольствием. Наделенный темпераментом, чуждым излишеств, он умеет находить вкусовые удовольствия: например, знавшие его люди подчеркивают его любовь к винам *Morgon* и к некоторым видам сигар, к скрученным спирально сигарам *Culebras*, очень дорогим и дефицитным (он покупает их, когда бывает в Женеве). Ему случается курить и обычные сигары, а также сигареты, но настоящее удовольствие доставляют редкости. Он также любит шампанское и радостное опьянение от него. Барт признает за вином способность к раскрепощению: «Может быть, „забрало“, „пошло“ зависит только от небольшого количества вина — от наркотика»³¹. Он смотрит на него, как Бодлер, то есть как на «воспоминание о забвении, радость и меланхолию», позволяющие перейти в «странные состояния», а не как Брилья-Саварен, для которого вино, не становящееся источником экстаза, выступает правильным и сбалансированным сопровождением пищи и оказывает антинаркотическое воздействие³². Если собрать вместе все тексты, которые Барт посвятил кухне, еде, питанию, можно заметить, что он почти всегда отдает предпочтение перверсии перед функциональностью, за исключением Сада, у которого функциональность доведена до абсолютной систематичности, питание палачей и питание жертв поставлено на службу удовольствию. Японская кухня очаровала Барта тем, что она сразу воздействует почти на все органы чувств — зрение, осязание, вкус и отражает те качества, которые ему нравятся: воздушное, парящее, хрустящее, фрагментарное, противопоставленное гладкой орнаментальности французской кухни, все равно, несмотря на свою нефункциональность, коннотирующая буржуазную мифологию, за которую он резко ее критикует в «Мифологиях» и других текстах. (Он вернется к этому в «Империи знаков», противопоставив кухню-письмо у японцев кухне-орнаменту журнала *Elle*.) Искусство приготовления пищи здесь по всем пунктам противопоставляется принципам западной кухни: все происходит на глазах у потребителя, а не в отдельном месте; палочки, позволяющие брать пищу, со-

30. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 6 octobre 1979.

31. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 2 août 1979.

32. «Lecture de Brillat-Savarin», OC IV, p. 811.

вершенно не похожи на наши столовые приборы, которые суть не что иное, как орудия захвата (гарпуны, пики и ножи). Японская кухня позволяет достичь естественности второго порядка: обратиться не к изначальной дикости (охота, рыбалка и собирательство), а к «мысли об источнике, о глубокой живости», которая становится для нее горизонтом или утопией. «Отсюда характер *живости* (что не означает естественности), присущий японской еде, которая, похоже, в любое время года соответствует пожеланию поэта: „Изысканным кушаньем славить весну!“»³³

Как обычно, в кухне Барта интересует, как предъясняются знаки. Особенно вкусный их перечень он составляет в предисловии к «Физиологии вкуса» Брилья-Саварена в 1975 году. Этот текст, написанный осенью 1974 года сразу после того, как он закончил рукопись «Ролана Барта о Ролане Барте», — синтез его размышлений о «кухне-знаке», которым он время от времени предается с давних пор. В этом предисловии он уточняет фигуру «бафмологии», с которой экспериментировал еще в автопортрете; это игра степеней, подчиняющая себе дискурсивное поле (вторая степень и прочие): эшелонирование состояний, связанных с потреблением алкоголя, — возбуждение, угнетенность, оцепенение; эшелонирование вкуса: «Б.-С., таким образом, разлагает вкусовое ощущение *во времени* (потому что речь идет не о простом анализе): 1) *прямое* (когда вкус попадает на переднюю часть языка); 2) *полное* (когда вкус смещается в заднюю часть языка); 3) *рефлексивное* (в момент вынесения окончательного суждения). Вся *роскошь* вкуса заключена в этой градации»³⁴. Именно потому, что это ощущение развивается во времени, подобно языку, подключая важный аспект памяти, оно заслуживает уделяемого внимания, именно в нем соединяются удовольствие вкуса и удовольствие языка. Поэтому представляют интерес слова-фетиши, продукты-фетиши, которые несут в себе социальный и эротический код, вкус и выражают отношение к телу: «Француз по вкусу к фруктам (как другие — „по вкусу к женщинам“): любит груши, черешню, малину; уже в меньшей степени — апельсины; и совсем равнодушен к экзотическим плодам — манго, гуаве, личи»³⁵. Эти слова говорят о страсти к времени года (скорее лето, чем зима), воспитании на старинный манер, далеко от мод и законов импорта, превращении простой вещи в фетиш. Удивляясь тому, что в Сен-Жермене в самый разгар зимы можно найти черешню, он тем

33. Ролан Барт, *Империя знаков*, Праксис, 2004, с. 20–21.

34. «Lecture de Brillat-Savarin», *OC IV*, p. 808.

35. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 111.

не менее сожалеет о времени фрустрации и ожидания: «Пришел конец самой большой радости — радости возвращения. Теперь на горизонте рынки без ранних фруктов и овощей: время различий осталось в прошлом»³⁶.

Его отношения с кухней становятся предметом изощренного внимания, поскольку, как мы видели из рассказа о пребывании в санатории, у Барта непростые отношения с собственным телом. Всю жизнь он тщательно следит за своим весом и изнуряет себя строжайшими диетами. С конца 1950-х годов он живет в режиме, из-за которого ему приходится почти каждый вечер есть в ресторанах, что не способствует сбалансированному питанию. Поэтому в обед он часто ограничивается блюдами, приготовленными на гриле, и салатами. Но его вес редко стабилизируется. Один или два раза в год Барт садится на диету: в этих случаях он строго следит за питанием, считает потребленные калории, отмечая прогресс в ежедневнике, пользуется лекарством, подавляющим аппетит, — *Tenuate* (это амфетамин, обладающий также возбуждающими свойствами, и его эйфорическое действие он очень ценит³⁷), и может сбросить до 15 килограммов за два месяца. Если его оптимальный вес составляет около 78 килограммов, он все равно мечтает о более низком весе — разоблачая диктат стройности, свойственный современному обществу, он сам при этом одержим идеалом, близким к худобе. Итак, вес сильно варьируется, от 68 до 89 килограммов в зависимости от периода. Важная деталь — он очень быстро переходит от одного крайнего показателя к другому. При строгой диете он довольствуется по вечерам окороком во *Flore*, избегает одновременно жирного, мучного и сладкого. Он часто садится на диету перед поездками, чтобы хорошо ощущать себя в своем теле и лучше пользоваться удовольствиями, которые оно может ему доставить, в том числе гастрономическими и кулинарными, потому что за границей он извлекает удовольствие из удовлетворения самых разных органов чувств. Как мы видели, в Китае именно еда дает больше всего поводов для радостных записей. Он открывает там кухню, сильно отличающуюся от знакомой по китайским ресторанам (*Route mandarine*, куда он регулярно ходит с друзьями по вечерам, или «маленький китайский ресторан» на улице Турнон, где он обедает со студентами). Он узнает, что рис пода-

36. «Cerises», in «La chronique», *Le Nouvel Observateur*, 1979 (OC V, p. 629).

37. В июле 1979 года он записывает в картотеке: «Иногда принимаю *Tenuate* для облегчения работы: легкость, даже неустрашимость, эйфория из-за победы над бесплодием. Но когда действие проходит и я себя перечитываю, неприятно поражает незначительность. Наркотик действует не на ум, а на мое осознание его» (BNF, NAF 28630, «Grand fichier»).

ют только в конце, что важную роль при составлении блюда играют цвета, а также соотношение консистенций, разнообразие нарезки, утонченное использование специй — все те вещи, которые он проигнорировал, когда слишком поспешно противопоставил японскую кухню китайской в «Империи знаков». Это тоже вопрос степеней, и необходимо подобрать слова, чтобы это выразить. Так пристрастие к бафмологии соединяется у Барта с удовольствием от неологии. Наука о степенях и градации предлагает устроиться внутри языка, чтобы изобретать и переизобретать, быть «маньяками второй степени»³⁸. Реальная кухня всегда недалеко от языковой. Она одновременно и раскрывает, и провоцирует ее. Она — отказ от простоты, от денотата (даже простота японской кухни, в которой все подается сырым, является предметом специальной работы), от невинного повторения. Кухня, как и язык, должна свидетельствовать о силе децентрирования: «А вот если я уберу любые ограничения (вроде рассудка, науки, морали) и отпущу акт высказывания *на свободный ход*, то тем самым позволю ему бесконечно отрываться от себя самого, упраздняя *спокойную совесть языка*»³⁹. Неологизм — способ освободить язык от привычных условий, думать о нем, одновременно его подрывая. Другим способом может быть попытка заставить услышать по-новому обиходные слова, то, что Мишель Деги называет «неологемой»⁴⁰: это не лексическое изобретение или переизобретение, а новый подход к слову, такому, например, как слово «пресный», которое лишается своей негативной коннотации безвкусы и начинает обозначать успокоение или уравнивание вещей.

Слух, зрение

В акценте на удовольствии и пропаганде любительства важная роль отводится музыке, ее исполнению и прослушиванию. В 1970-е годы Барт подружился с крупным музыкантом, которого он очень любил, Андре Букурешлевым. Он заказал Барту в 1970 году статью о Бетховене для специального номера журнала *L'Arc* «Практическая музыка». Их общение продолжается до 1974 года. Букурешлев пишет электроакустическое сочинение по мотивам «Гробницы Анатоля» Малларме. Он предлагает Барту стать его исполнителем, получить новый опыт исполни-

38. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 78.

39. Там же.

40. Michel Deguy, «Le démon de la néologie», in *R/B, Roland Barthes, op. cit.*, p. 86–90.

тельской практики. В этот и следующий год он часто дает Барту, у которого с детства не было учителя, частные уроки игры на фортепиано и заставляет его активнее использовать при этом тело. Уже в тексте о Бетховене в соответствии со своими тогдашними интересами Барт различает практическую музыку, которая исполняется самостоятельно, и звуковую, пассивную музыку, которая подчинила себе первую. Важный поворот, совершенный Бетховеном, состоял в том, что он отделил музыку от исполнения, введя ее в эру профессионального исполнительства, смог предвосхитить постепенное исчезновение любительства по мере того, как музыка присваивалась буржуазией. Конец любительской практики — это конец «зерна», этой формы несовершенства и расплывчатости, в которой, по мнению Барта, нуждаются некоторые произведения, чтобы был передан интимный характер музыки, в особенности творчество Шумана. Именно так он объясняет это в радиопередаче Клод Мопоме «Как вы слушаете?». «„Зерно голоса“ — это тело в поющем голосе, в пишущей руке, в жестикулирующей конечности актера»⁴¹. Это то, что ведет не к субъективной, а к эротической оценке, «люблю» или «не люблю», выходящим за рамки законов культуры. «Зерно голоса не является невыразимым словами (все можно выразить словами), но, полагаю, его нельзя определить научно, потому что оно предполагает в некоторой степени эротические отношения между голосом и тем, кто его слушает»⁴². Музыка — это также телесное письмо. Барт часто записывает свою игру: это позволяет ему услышать материальность музыки. Позднее в статье «Слушание» (написанной в соавторстве с Роланом Гавасом в 1977 году), послужившей источником для оперы Лучано Берлио «Король слушает» на либретто Итало Кальвино, Барт перечислит три разных вида слушания: отслеживание указателей, расшифровка звуковых знаков и вербализация слушания, когда слушатель переводит свои личные впечатления в текст. С музыкой происходит то же самое, что с живописью или книгой: душераздирающий момент, когда читатель, слушатель, зритель должны покинуть свои границы, выйти из зоны комфорта или удовольствия, чтобы произведение смогло захватить их полностью.

Как и по многим другим темам в этот период, Барта постоянно приглашают выступить с рассказом о музыке и его отношениях с ней. Он пишет аннотацию к диску Панзерá, статьи о пении, о Шумане, записывает передачи. Но главное, в отли-

41. Ролан Барт, «Зерно голоса», *НЛО*, 2017, № 6, с. 137.

42. «Les fantômes de l'Opéra», entretien avec Hector Bianciotti, in *Le Nouvel Observateur*, 17 décembre 1973 (*OC IV*, p. 489).

чие от других тем, — в случае музыки он избавлен от необходимости быть экспертом. Его практика уходит корнями в детство, и именно на примере музыки он развивает свое личное, а затем и исторически подкрепленное представление о роли любителя. Поэтому интимный характер отношений подразумевается сам собой, это не та позиция, которую он должен отвоевывать, борясь с «профессором» и «интеллектуалом» в себе. В эти годы он регулярно выступает на радио *France Musique*, где он может напрямую разделить со слушателями свои вкусы, удовольствия и неудовольствия. Еще до передачи о Шумане 21 октября 1979 года он записывает в 1977 году с ведущей Клод Мопоме «Эгоистический концерт». В 1976 году он участвует в передаче, посвященной вокальной музыке периода романтизма, текст которой был опубликован с оригинальными иллюстрациями Даниэля Дезёза, члена группы *Supports/Surfaces*⁴³. Постоянно повторяя, что у него никогда не было возможности говорить о музыке, Барт замечательно описывает ту активную связь, которую с ней поддерживает, свою любовь к полифонии и контрапункту, глубокие эмоции, которые он испытывает, пропуская музыку через осознание. Одного только слушания недостаточно, и появление долгоиграющей грамзаписи, по его мнению, влечет потери для музыкальной культуры, которая становится намного более пассивной, чем раньше. Эта свобода, основанная исключительно на вкусе, позволяет ему разработать оригинальную теорию этого вида искусства, ненаучную, но точную и ценную, теорию зерна голоса. «Что может быть бесстыднее, оскорбительнее, чем строить теорию на основе своих личных вкусов?»⁴⁴ — отмечает он в своих личных заметках. И все же Барт, которому собеседники (студенты, друзья, слушатели) часто говорят, что у него красивый голос⁴⁵, как бы в дар за их комплименты предлагает теорию, объединяющую язык и музыку: теорию зерна как языкового письма-пения, которое сохраняется даже в инструментальной музыке.

В последние годы его аффективные отношения часто опосредуются оперой, концертами. Барт признается Клод Мопоме, что не является приверженцем оперы, но его водили туда лю-

43. Эта прекрасная публикация «Романтического пения», вышедшая тиражом в 220 экземпляров, была приложением к журналу *Gramma* за январь 1977 года. Она представляла собой текст выступления на радио *France-Culture* 12 марта 1976 года (OC V, p. 303–308).

44. BNF, NAF 28630, «Fichier vert».

45. Лестные замечания делают среди прочих Луи Альтюссер, Юлия Кристева, Морис Пенге (Maurice Pinguet, *Le Texte Japon*, Seuil, 2009, p. 31; Julia Kristeva, «La voix de Barthes», in *Communications*, № 36, 1982, p. 119; Louis Althusser, *Lettres à Franca (1961–1973)*, Stock/IMEC, 1998, p. 364.

бимые люди, которые делились с ним своей страстью, поэтому он тоже начинает в ней ориентироваться благодаря музыке. В 1973 году он вместе с Андре Тешине идет смотреть «Свадьбу Фигаро» (в постановке Стрелера), с Жаном-Луи Буттом идет на «Орфея» Глюка, с Роланом Гавасом смотрит в театре Гарнье «День или два» — оперу-балет на музыку Джона Кейджа с Мерсом Каннингемом, спектакль, о котором он упоминает в интервью с Бьянчотти, ставший важной художественной и полемической вехой того года. В 1974 году он смотрит «Дон Кихота» Массне, «Турандот», «Волшебную флейту», «Вертера», «Тоску». До 1977 года он разделяет это удовольствие со многими из близких ему людей: с Роланом Гавасом, с которым он регулярно играет на фортепиано, Ромариком Сюльже-Бюэлем, с которым он еще и поет. Сюльже-Бюэль летом 1976 года едет с ним в Байройт, где они целиком слушают тетралогия Вагнера, поставленную Патрисом Шеро в декорациях Ришара Педуцци и с Булезом за дирижерским пультом: в тот год это важное место встречи (Фуко тоже присутствовал на спектакле). Вместе с Антуаном Компаньоном Барт переслушивает «Золото Рейна» и «Валькирию» в Париже. С Эриком Марти ходит на концерты «Атенея». В дневнике-картотеке в этот период много записей о музыке, ее разборов или шуток по ее поводу. «Зеленая картотека», в которой собраны подготовительные записи для автопортрета, содержит размышления о статусе любителя:

Это не-герой. — Он (один) находится в согласии со *здесь-бытием* означающего: «с мгновенно окончательной природой музыки». — Он не увяз в *рубато* (в краже бытия ради атрибута) — это контрбуржуазный художник (от этого он, однако, не становится «социалистическим» художником).

Барт также связывает этос любителя со сбоем в истории. «Сегодня больше нет любителей», — замечает он в 1972 году, и эти слова станут лейтмотивом его выступлений на *France Musique*. Когда в 1976–1977 годах картотека превращается в дневник, заметок о музыке становится все больше. Они совпадают с радиопередачами (он слушает радио за работой), с размышлениями по поводу концертов. Вот некоторые из них:

22 октября 1976 года Интериорность
Сегодня утром (22 октября 1976 года), глядя на серые крыши Парижа, слушая песню Шуберта в исполнении Вундерлиха, эмоция, красота, смятение, неудовлетворенность, нехватка, метафизика, желание и т. д. Сказал себе: я болен, это невроз; и вдруг, почти в то же самое время: но это же и есть литература? Все, на что сегодня показывают пальцем как на невроз, — не что иное, как литература (прошлая).

29 апреля 1978 года

Неотразимая метонимия: вся музыка Франка или его школы напоминает мне о Байонне, о саде, 30-х годах, побережье, Сен-Жанде-Люс (мадам Пети?).

30 мая 1978 года

Позавчера на «Женитьбе Фигаро» в Опере весь край оркестра, рядом с которым я сидел, пропах «Пальмоливом». Метонимия: «Свадьба» с мылом.

18 июля 1979 года

Радио: композиция, получившая Римскую премию (или, по крайней мере, написанная пансионером фонда Медичи), Филипп Эрсан: неплохо (потому что не слишком современно). Отсюда снова встает проблема актуальной музыки; дебаты на радио; слушатели, вполне доброжелательные, признаются, что им не понравилось. Им не отвечают напрямую (ссылаясь на непрерывность в истории музыки и т. д.). Но что возразить на это «не понравилось»? Как с ним бороться? Скрытая модель этой блокировки: привлекательность сексуального отвращения.

5 августа 1979 года

Музыка: мне нравится, когда исполнитель играет так, что *различимы* руки (Гульд) или инструменты (Тосканини). Влечение, по-настоящему *полифоническое* требование.

30 сентября 1979 года

Вчера после обеда: запись передачи о Шумане с Клод Мопоме. Когда пришли в студию, поняли, что технический персонал не в духе: суббота, вторая половина дня, у французов всегда портится настроение, когда надо работать; им *уже* не терпится уйти, и они этого не скрывают. Розетки не работают. Ассистентка, кажется, очень больна, вся серая, ни кровинки в лице, замкнутая. Звукооператор лет сорока говорит мне: Шуман? Ненавижу его. Приятно начинать в такой обстановке, ничего не скажешь. Отсюда вопрос: я никогда себя не спрашиваю, *для кого* я решаю говорить, кого собираюсь убеждать. А если это этот упрямый инженер? Как заставить его полюбить Шумана? Совсем другой разговор.

18 декабря 1979 Тракта́т по музыкальной эстетике

Принцип галлюцинации:

= я уверенно, четко слышу вещи, которых другие не слышат, которые *консенсус* не понимает.

Напр.: Фишер-Дискау: я слышу (и это повторяется) очень неприятные прогалы в его голосе*. У него *некрасивый* голос и т. д.

*Я могу их локализовать⁴⁶.

46. BNF, NAF 28630, «Grand fichier».

Как мы видели, единственный голос — голос аффекта, вкуса, но память тоже играет свою роль. Слушание музыки диктует читателю свою свободу⁴⁷. Музыка возвращает Барта в его прошлое. Музыка — одна из важных вещей, обеспечивающих единство его жизни, она пробуждает воспоминания о доме в Байонне и о тете Алис, о Мишеле Делакура, вместе с которым они так любили Панзерá. Становится понятно, почему он не хотел иметь с музыкой интеллектуальной связи. Отсюда впечатление исключительности его предпочтений — Шуман или Панзерá. Отсюда же и грусть от мысли, что со временем музыка выходит из моды, бесконечно отстывает. 15 октября 1979 года он с ностальгией отмечает это действие времени: «Обветшание, упадок, выдыхание Форе в исполнении Панзерá: я всеми силами упираюсь в эту абсолютную ценность, но признаю, вынужден признать, что ее больше не разделяют, не поддерживают — я один его люблю»⁴⁸. Но самое главное — хотя он может отказать от идей или вещей, в которые больше не вкладывается интеллектуально, Барту не нравится, когда его вынуждают разлюбить что-то, что он любит.

Так произошло с театром. Но в 1970-е годы под влиянием некоторых друзей Барт снова начал ходить на спектакли, несмотря на пережитое разочарование в театре. В 1973 году, почти через двадцать лет после первого потрясения в 1954 году, он едет в Нантер пересматривать «Мамашу Кураж» в постановке Антуана Витеза. Там он встречает Бернара Дора, который с удивлением воскликнул: «Я думал, ты больше не ходишь в театр!» Он снова пишет о Брехте в 1975 году, проявляя интерес к «Политическим сочинениям»⁴⁹. Вместе со своими друзьями Колетт Феллу и Шанталь Тома он смотрит пьесы в Иври, в Театр де ла Сите. Но прежнюю увлеченность уже не вернуть. Барт предпочитает свободу, которую дает музыка, мечтательное одиночество в кино, куда продолжает ходить регулярно. Часто писали, что Барт интересовался кино меньше, чем другими видами искусств. Конечно, с фильмами у него не такие отношения, как с книгами, картинами или фотографиями. Дело в том, что он рассматривает кино не столько как художествен-

47. Это понимает Соллерс, когда в письме с благодарностью за статью об «Х», в которой Барт упомянул о «свинге» в письме (*écriture*), пишет: «„читатель“ занимает место, в сущности, такое же, как у слушателя джаза, место почти священное, предопределенное и раскрепощающее, *заразительное* дополнение».

48. BNF, NAF 28630, «Grand fichier».

49. «Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité», in *L'Autre Scène*, mai 1975 (OC IV, p. 783–792).

ный объект, сколько как практику. Его интересуют привычки, связанные с кино, причины, по которым туда ходят, как там себя ведут — например, «расслабленная поза (как часто зрители в кинотеатре разваливаются в креслах, как на кровати, положив пальто или забросив ноги на спинку переднего кресла)»⁵⁰. Ему особенно нравятся промежуточные состояния, полусон-полубодствование, стимулирующее грезы, возникающее, когда зрители выходят из темноты кинозала. Есть множество причин пойти в кино — скука, досуг, культурный интерес к какому-то определенному фильму, ухаживания; но когда выходят из кинотеатра, испытывают одно и то же чувство растерянности, связанное с удвоением тела, произошедшем в зале, перед экраном. Таким образом, Барт становится этнологом практик, которые вот-вот должны уйти; в их будущем исчезновении он не мог сомневаться. Он говорит о Латинском квартале, в котором живет: там на каждом углу кинотеатры, где можно найти себе пристанище, кроме того, в нем есть порнокинотеатры (например, *Dragon Club*, порнокинотеатр для геев, который Барт регулярно посещает), программы с новыми фильмами и постоянный репертуар, развлекательное кино и авторское. С 1980-х годов в V и VI округах Парижа закрылось четырнадцать кинотеатров, среди которых *Cluny Palace*, *Quintette Pathé*, *Publicis Saint-Germain*, *Naparte* на площади Сен-Сюльпис... Например, когда Барт говорит о «современном эротизме», эротизме большого города, «городском нуаре», в котором «вырабатывается свобода тел», он описывает мир возможностей, сопоставимый с тем, что открывает кинематограф. Но подобный праздный поход в кино, куда отправляются спонтанно, чтобы убить часок-другой (привычка, которую Барт унаследовал из детства) или же ради многообещающих возможностей ухаживаний, почти исчез. Когда с резким ростом выпуска порнофильмов на кассетах, а позднее с появлением интернета просмотр порно приватизировался, последние «специализированные» залы, такие как *Latin* на бульваре Сен-Мишель или *Scala* на Страсбургском бульваре, тоже закрылись.

Любовь к кино, к его практикам, обычаям, к тому, чтобы ходить в кино, выходить из кинотеатра, находит точное соответствие в поведении «обычного человека в кино», как его называет Жан-Луи Шефер в книге, изданной в том же году и в той же серии, что и *Camera lucida*, — человека, не имеющего достаточной квалификации, чтобы говорить о кино, но привыкшего

50. «En sortant de cinema», in *Communications*, 2 trimestre 1975 (OC IV, p. 779).

часто там бывать. Подобно ему, Барт вспоминает о луче проектора, об «этом танцующем конусе, пронизывающем темноту», мифической пещере, темной комнате, в которой зритель находится между пучком света — полной противоположностью фотографического диспозитива — и другим переживанием времени и памяти. Шефер в похожих терминах говорит о временном стирании мира в нас, делящемся столько, сколько идет фильм, в тех местах, в которых даже сновидцы активны, поскольку трансформируются в образы. Шефер тоже останавливается на том моменте, когда зрители выходят из зала: «Выходя на дневной свет, удивляешься тому, что автобусы ходят, движение не останавливается. Только дождь на выходе из кинотеатра чуть-чуть продолжает фильм — он продолжает или сохраняет своего рода непрекращающуюся штриховку, через которую объектам удастся постоянно до нас дотягиваться»⁵¹.

Если Барт с готовностью рассуждает об обычаях, связанных с походами кино, и если в начале 1960-х годов он интересуется средствами массовой коммуникации, кинематографом как медиумом, то о самих фильмах он не написал никаких примечательных работ, за исключением статьи о Чарли Чаплине в «Мифологиях», в которой дается любопытная политическая интерпретация, и этической интерпретации Чаплина в «Ролане Барте о Ролане Барте»⁵². Кажется, что для Барта в кино есть нечто сопротивляющееся интерпретации, а значит, и присвоению. Что-то в фильме препятствует полному развертыванию его мысли и письма. В кино нет воплощения, придающего эротическую силу театру. Нет дистанции, которая ограничивала бы иллюзию, создаваемую нарративом, и самодовольство, стимулируемое в зрителе. Точно так же нет в нем и «это было», которое присутствует в фотографии, потому что «это было» кинематографа в то же время никогда не происходило. Статья о «Сало» Пазолини сохраняет дистанцию по отношению к фильму; в ней интересно то, что Барт говорит о Саде, а не о фильме и его авторе. Два текста о кинематографе Тешине, которые он написал, посвящены в большей степени сценарию и являются всего лишь знаком дружеской признательности. Статья о «Сестрах Бронте» представляет чисто биографический интерес как напоминание о единственном опыте съемок Барта в кино, когда он вместе со съемочной группой провел несколько дней в Ан-

51. Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinema*, éd. des Cahiers du cinéma, coll. «Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma», 1997 [1980], p. III.

52. См.: *OC I*, p. 700–702; *OC IV*, p. 634 (откуда он берет основные положения для текста о Соле Стейнберге, *OC IV*, p. 952).

глии в 1978 году: этот опыт тоже оказался не слишком позитивным, пробудив в нем отчаяние от того, что он чувствовал себя самозванцем. Год спустя он так вспоминает об этом:

Лидс, съемки фильма Андре. Ночь с 5 на 6 декабря 1978 года. Ожидание. Дождь. У меня нет моего текста. Тоска. 1) В этом есть что-то романное: тяжелая ночь: моральное чувство, что даже по дружбе нельзя соглашаться делать то, что не умеешь. 2) Острое чувство стыда. Невротическая тема самозванства. Кошмар с маской, которая спадает. Здесь: попытка выдать себя за актера⁵³.

Барт действительно выглядит в этом фильме неловким и скованным. У него всего две сцены (одна без слов), которые отнюдь не свидетельствуют о его таланте актера. Он согласился на это из-за дружбы с Андре Тешине и его съемочной группой: он также дружит с Паскалем Грегори и Изабель Аджани. Жан-Луи Бутт приехал вместе с ним и играет роль редактора издательства *Smith, Elder & Co* Уильямса, безоговорочно поддержавшего «Джейн Эйр».

Наконец, единственные важные размышления Барта о кино касаются Эйзенштейна. Его творчество позволяет Барту провести различие между «естественным смыслом» (значение в том виде, в каком оно сообщается) и «округленным смыслом» (тем, что выходит за рамки коммуникации): он снова работает с фотограммами — тоже способ уклониться от изучения фильмического объекта⁵⁴. Откуда берется это нежелание говорить о кино, при том что поход в кино для Барта — практика, связанная с удовольствием, которую при иных обстоятельствах он очень ценит? Ответ дает автопортрет, в котором даются два возражения: против полноты образа (отрывок «Полнота образа в кино») и против неопределенности. Законы репрезентации в кино редко оставляют место для фрагментарного, для хайку⁵⁵. Барт пытается здесь высказать (как он признает, это плохо у него получается) то, что очень хорошо выразил Жан-Луи Шефер: кинообразы заставляют нас топтаться на месте, потому что они похожи на нас, потому что заставляют нас мгновенно становиться такими же реальными, как они: «Итак, неправда, что они заставляют нас размышлять (это исключение, для этого надо приложить усилия)»⁵⁶. Оболочка, которую создает кино, возможно, и есть то, что Барт называет «полнотой», и, возмож-

53. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 5 septembre 1979.

54. Ролан Барт, *Третий смысл*, Ад Маргинем Пресс, 2015.

55. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 64–65.

56. Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, op. cit., p. 112.

но, она ограничивает его ум, не дает ему свободно развернуться. Но хотя у него не получилось создать теорию этого вида искусства, он все равно продолжает ходить в кино.

Любить, любить

Размышления об удовольствии в «Удовольствии от текста», таким образом, — это утверждение субъекта, который больше не стремится к тому, чтобы его вкусы несли на себе печать научности или обобщения, в чем ему помогает комфорт (как мы увидим, относительный), предоставленный легитимацией. Хотя профессиональная жизнь Барта становится все более занятой из-за растущей преподавательской нагрузки (в Женеве в 1971–1973 годах, позднее в парижских филиалах нескольких американских университетов), в своей материальной жизни он не чурается ничего, что делало бы ее более удобной, радостной и приятной. Теперь он одевается не только в *Old England*, но покупает пальто у *Hermès* и рубашки у *Lanvin*. Кроме того, он начинает увлекаться ювелирными изделиями и полудрагоценными камнями. Регулярно меняет мебель и освещение в своей «комнате», обзаводится лучшими электрическими пишущими машинками *Olivetti* (при этом последняя из приобретенных кажется ему чересчур быстрой, и он дарит ее Антуану Компаньону). Не испытывая чувства вины из-за своих желаний, каковы бы они ни были, он часто возводит их удовлетворение в принцип. Отношение к деньгам у Барта осталось прежним: чем больше денег, тем больше их не хватает. Стесненные обстоятельства, в которых прошли молодые годы его жизни, остались далеко в прошлом: он приспособливает свои вкусы и траты к тому, что имеет, живет на широкую ногу, проявляет щедрость к друзьям и при этом продолжает переживать и бояться, что денег не хватит. «Деньги способствуют счастью»⁵⁷, — вспоминает он в связи с Фурье. Тем не менее, когда ему удастся обеспечить свою жизнь и жизнь своей семьи, он делает свое повседневное существование более легким, несмотря на груз обязательств, который компенсирует строго продуманным распорядком дня.

Эта легкость заметна и в том, с кем он встречается и куда ходит. После Марокко круг его друзей меняется. Барт начинает теснее общаться со студентами своего семинара, которых, в свою очередь, поражает сложившаяся вокруг него аура и то,

57. Сад, Фурье, Лойола, Праксис, 2007, с. 113.

насколько свободно он говорит обо всем. Начиная с 1972 года его самыми близкими друзьями, за исключением Андре Тешине, с которым он часто ходит в разные места по вечерам, становятся студенты. Эти группы могут до определенной степени смешиваться, но они разные: Барту не нравится «эпидемический» характер дружбы⁵⁸, ему нравится поддерживать разделенность разных пространств. «Друзья. Я всегда люблю быть один на один с другом, потому что отношения других между собой могут меня ранить больше, чем отношения отдельного человека со мной»⁵⁹. В 1972 году Барт через Анри Лефевра знакомится с одним из его студентов, Жаном-Луи Буттом: это знакомство станет одним из самых примечательных и длительных в эти годы. Основанные на зачарованности друг другом, эти отношения, которым нелегко дать определение на языке привычных чувств, — из тех, что называют необходимыми. Это, безусловно, любовные отношения, но такие, которые не зиждутся ни на страсти, ни на сексуальности, ни на ревности. Молодой человек с упорством ищет свой путь в литературе. Он пишет эссе с красивым названием «Разрушитель интенсивности», мучительное и темное, отрывки из которого он на раннем этапе дает читать Барту. Барт сошлется на него в своем курсе «Речь влюбленного» и будет хлопотать о том, чтобы оно было опубликовано в 1979 году в *Seuil*, несмотря на возражения некоторых редакторов. Ассистент профессора философии в Нантере, Жан-Луи Бутт в эти годы ищет свой голос среди множества языков эпохи: структурализм, психоанализ (особенно юнгианский⁶⁰), поэтический авангард. Он очень красив, как видно на фотографиях семинара, особенно на той, что Барт включил в свой автопортрет (подпись: «...почти в дружеском кругу»): он так преображает сценку, что вспоминается Теренс Стэмп из «Теоремы» Пазолини. Барт ошеломлен этой красотой, вскоре он уже не может без нее жить. Он любит выходить с Буттом в свет, появляться с ним на публике. Жан-Луи Бутт часто бывает там же, где Барт. Он едет вместе с ним в Тунис в октябре 1975 года, в Нефту, Дворец Сахара, затем к Филиппу Ребероллю в роскошную резиденцию французского посла в Ла Марсе. Он регулярно приезжает в Юрт, и Барт обсуждает с ним все, что пишет. Бутт часто высту-

58. Во фрагменте «Осведомитель» из «Фрагментов речи влюбленного» дается комическое переложение констелляции, которую образуют соединяющиеся друг с другом кланы (Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 243–245).

59. «Fichier vert : éliminé et/ou à revoir (suite et fin)».

60. В 1990 году в издательстве *Seuil* у него выходит книга «Юнг, сила иллюзии» (*Jung, la puissance de l'illusion*).

пает на его семинаре, делает странный доклад «Алмаз-молния» на коллоквиуме в Серизи. Он изумительный, странный, непроницаемый, неожиданный. Барт находит в нем что-то от Дезэссента, как показывает анекдот, приведенный в дневнике-картотеке: «Ж.-Л.: одной фразой в ресторане он деконструирует меню, шокировав официантов. Позавчера вечером у Прунье устрицы и гратен с устрицами, вчера в *Balzar* — желе с яйцом и устрицами, мороженое с кофе и кофе»⁶¹. Бутт публикует в *Critique* очень герметичную статью о книге «Ролан Барт о Ролане Барте»⁶². Марти так отзывался о нем: «Выступления Жана-Луи были непредсказуемы, это была та непредсказуемость, которую может себе позволить только мистическая робость, и Барт, как и все мы, был восхищен этими моментами чистой самоотверженности, когда, пускаясь на самые большие риски, он мог произвести своего рода радикальную поэтическую церемонию на краю пропасти»⁶³. Через Жана-Луи Бутта Барт знакомится с Юсефом Баккушем, с которым у него складываются совершенно иные, но не менее важные отношения. Двое молодых людей вместе с другими живут в прекрасной квартире на улице Никола Уэля, рядом с вокзалом Аустерлиц, которая становится сценой для многих жарких дискуссий, часто затягивающихся до поздней ночи. Там играют в игры, например в «правду», в *murder party* или в игру, придуманную Франсуа Флао, своеобразную монополию для интеллектуалов, в которую играют командами. Косяки передаются по кругу. Все пользуются щедрым гостеприимством Юсефа Баккуша, еда вкусная, много алкоголя. Барт ходит туда очень часто. Там он развлекается, скучает, уходит раньше других, но ему нравится теплая, праздничная, беспокойная компания его друзей.

У него часто складываются крепкие личные отношения со студентами: с Эвелин Башелье по прозвищу Аде и ее братом Жаном-Луи, Колетт Феллу и Шанталь Тома, вместе с которыми Барт снова начинает ходить в театр, с Рено Камю, которого он посещает вместе с Уильямом Берком, Эриком Марти и Антуаном Компаньоном. Многие оставили удивительные рассказы об этих годах дружбы с Бартом: Патрик Морье, Эрик Марти, Ив Наварр, Рено Камю, Нэнси Хьюстон, Колетт Феллу... Почти все признают, что Барт сыграл для них роль заступника и вдохновителя: Нэнси Хьюстон, например, говорит, что свой первый

61. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 3 janvier 1975.

62. Jean-Louis Bouttes, «Faux comme la vérité», in *Critique*, № 341, octobre 1975, p. 1024–1052.

63. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 2006, p. 53.

роман «Гольдберг-вариации» она написала после его смерти, вспоминая обо всем, что Барт ей дал. Ив Наварр тоже признает свой долг перед Бартом:

Я его любил, он меня любил. Мы сказали друг другу об этом. Барт никогда меня не защищал, но меня читал с нежностью и коротко писал мне. Он был единственным, кого я считал своим наставником. Он был кем угодно, но только не властителем дум. Он говорил тем, кто смеялся надо мной в его присутствии, что я «последний проклятый писатель». А когда я спрашивал, почему он так говорит, он отвечал: «потому что ты не был присвоен интеллектуальным полем». И добавлял: «Это к лучшему». Последний раз, когда я его видел, в Сен-Жермен-ан-Ле, в воскресенье, я был полон беспокойных вопросов. Вместо ответа он прямо на улице поцеловал меня в губы и укусил за верхнюю губу⁶⁴.

Верный и щедрый, Барт часто встречается со своими друзьями, по возможности помогает им публиковаться или пишет что-то о них, для них. Но такая опека не превращается в последовательную линию поведения. Хотя участие в жюри премии Медичи позволяет ему поддерживать отдельные книги или писателей (например, Тони Дювера в 1973 году, Жоржа Перека в 1978-м), хотя его связи в издательстве *Seuil* помогли ему пробить публикацию странного эссе Бутта, он не хочет подчинять свои эмоциональные связи шантажу, включать их в круг одолжений и благодарностей. Некоторые даже упрекали его за пренебрежение по отношению к ним. Таков случай Перека, который, по воспоминаниям, посещал семинары Барта в 1960-е годы и чье творчество от «Вещей» до «Я вспоминаю» и «Инфра-обыденного» несет на себе отпечаток влияния Барта-семиолога, того, как он демистифицирует образы существующего общества, демонстрируя пристрастие к вещам, перечислениям, материи повседневности. Читая его первые тексты, Барт проявил большой энтузиазм и несколько раз писал ему. «Мне кажется, что я вижу все то новое, что вы можете... ожидать [от вашей книги], не реализма детали, но реализма ситуации в лучших брехтовских традициях: роман или история о бедности, неразрывным образом связанной с *образом* богатства, — это прекрасно, это такая редкость сегодня»⁶⁵, — пишет он ему в 1963 году. Перек признал свой долг. На выступлении в университете Уорик в 1967 году он заявил, что для создания «Вещей» были нужны четыре автора: Флобер, Антельм, Низан и Барт. Три раза

64. Yves Navarre, *Biographie, roman*, Flammarion, 1981, p. 53.

65. Письмо Жоржу Переку, конец 1963 года, цит. по: David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 317.

Барт обещал ему публично выразить свою поддержку, но статьи о Переке так и не последовало. Констатируя, что он пишет о многих художниках и писателях (Соллерс, Гийота...), Перек сожалеет, что Барт не сделал того же для него:

Чтение вашей статьи о Массене в недавнем *Observateur* в очередной раз заставило меня сожалеть (и, должен сказать, все горше) о вашем молчании. Влияние, которое вы оказали вашим преподаванием и текстами на мою работу и эволюцию, было и остается таким сильным, что мне кажется, что у моих текстов нет иного смысла, иного веса, иного существования, кроме того, которое им могло бы дать ваше прочтение⁶⁶.

Эта манеру обращаться с близкими людьми отмечает и Эрик Марти: «Наставник всегда находится вне институций, он не оставляет ничего в наследство»⁶⁷. В то же время у него периодически возникает спонтанное желание написать авторам, чтобы их поддержать. Жан-Поль Шаван вспоминает о том, как получил в 1976 году от Барта очень теплое письмо после выхода своей первой книги, «С.», в издательстве *Toril*. Он жил в провинции, вдали от литературных кругов, был молодым, совершенно неизвестным автором, опубликовавшимся в малоизвестном издательстве: это письмо стало для него важнейшим стимулом.

Дружбы Барта, многочисленные, верные и активные, не мешают существованию очень серьезной вражды. Он вызывает страсти, порой доходящие до ненависти. Особенно ярко это выразилось в «деле де Ру и Лапассада». В 1972 году из статьи в *Figaro* о книге Доменика де Ру «Незамедлительно» Барт узнает, что в ней говорится о нем и в совершенно возмутительных выражениях. Так, он мог прочесть в ней следующее: «Однажды с Жаном Жене, говорит мне Лапассад, мы говорили о Ролане Барте; о том, как он поделил свою жизнь на две части: на Барта — завсегдадая борделей с мальчиками и Барта-талмудиста (уточнение мое). „Я сказал: Барт — салонный человек, он — стол, кресло... Нет, отвечал Жене: он — пастушка“»⁶⁸. Барт очень плохо воспринял это оскорбление и потребовал у Кристиана Бургуа

66. Письмо Жоржа Перека, 15 июня 1970 года. VNF, NAF 28630. Это сожаление не помешало Переку написать в ноябре 1981 года после смерти Барта и за несколько месяцев до своей собственной кончины: «Мой настоящий учитель — Ролан Барт» (Georges Perec, *Entretiens et conférences*; édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, éd. Joseph K., 2003, t. II, p. 328).

67. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 2006, p. 74.

68. Dominique de Roux, *Immédiatement*, La Table ronde, coll. «La Petite Vermillon», 1995, p. 189. Первое издание вышло в издательстве Бургуа в 1972 году, а первое переиздание без цензуры — в L'Age d'homme в 1980 году.

изъять книгу из продажи. Дело становится еще более щекотливым из-за того, что Доминик де Ру — соучредитель издательства *Editions Bourgois* и вместе с Бургуа ведет серию «10/18». Придется вырвать страницу. Барт срочно рассылает всех своих друзей по книжным магазинам Латинского квартала, чтобы они вырезали указанную страницу (187-ю в первом издании) канцелярским ножом. То же самое будет сделано во всех экземплярах, хранящихся в редакции.

Де Ру решает уйти из издательства и никогда больше не будет в нем ничего публиковать. Он станет репортером и будет работать главным образом в Африке. Бургуа и Барт, наоборот, сблизятся. Но эта история очень задела Барта, поскольку он был связан с Жене, хотя и не с Жоржем Лапассадом, с которым сталкивался в Марокко и который ему не нравился. На протяжении нескольких дней он ничем другим не занимается, консультируется с адвокатом Жоржем Кьежманом, с которым познакомился не так давно через Андре Тешине, просит совета у Даниэля Кордые. Можно предположить, что он не хочет, чтобы его гомосексуальность стала объектом публичного разоблачения. Но помимо того, что он старается не выставлять напоказ частную жизнь, сами слова оказываются жестокими и клеветническими. Тем не менее подобные любовые атаки случаются редко, даже если успех Барта, его влияние, охватывающее уже несколько поколений, вызывает у некоторых обиду или даже желание мести (Рене Поммье, Мишель-Антуан Бурнье и Патрик Рамбо⁶⁹). Это оборотная сторона легитимации, пусть даже в конечном счете и не имеющая большого значения.

69. René Pommier, *Assez décodé!*, Roblot, 1978; Michel-Antoine Burnier et Patrick Ramboaud, *Le Roland-Barthes sans peine (parodie)*, Balland, 1978.

Глава 15

Легитимность

В СЕРЕДИНЕ 1970-х годов Барт уже не просто признанный или модный мыслитель, он легитимный интеллеktуал. Легитимность отличается от простого признания тем, что переводит известность в социально существенные элементы: знаки отличия, привилегии, деньги. Как и многие другие фигуры этой эпохи, Барт получает знаки признания сразу из многих сфер. Он — медийный персонаж, которого одни любят, другие ненавидят, он все время вызывает споры. Он стал одной из покровительствующих фигур в литературной среде, у него очень прочная позиция в *Seuil*, с 1973 года Барт состоит в жюри премии Медичи. Он нашел свое место в научных кругах, его постоянно цитируют, приглашают в другие университеты и на международные конференции. Кроме того, он получает множество предложений поехать за границу в личном порядке. Его тексты переводят на английский, итальянский, немецкий, японский. Таким образом, Барт в свои шестьдесят лет имеет полное основание считать себя легитимированным. Однако — и в этом он, вероятно, не одинок — ему не удастся почивать на лаврах и находить удовлетворение в преимуществах, которые они дают. Чего-то не хватает, и это чувство заставляет его искать дальше, глубже погружаться в мысль и письмо. Он соглашается на то, чтобы быть в центре — в центре внимания, дискурса, институций — но продолжает считать себя до некоторой степени нелегитимным. Можно даже сказать, что он делает из нелегитимности искусство жить: это обратная сторона легитимности, способ оправдания жалоб, скуки, желания чего-то другого.

Профессор

Репутация Барта-профессора окончательно сложилась. Она тоже делает свое дело. После пребывания в Марокко он почти никогда не ограничивается преподаванием в Практической

школе высших исследований. В 1971–1972 годах Барт соглашается занять должность приглашенного профессора в Женеве, куда ездит два раза в неделю, в понедельник и среду. Там он встречается со своими давними друзьями, Жаном Старобинским и Жаном Руссе, по инициативе которых был приглашен. Он повторяет семинар по новелле Эдгара По «Правда о том, что случилось с господином Вальдемаром» и предлагает новый курс по «Бувару и Пекюше». Завязывает дружбу со студентами, в частности с Пьером Прентки, блестящим ученым, который очень увлечен преподаванием Барта и надолго останется с ним связан, с Жаном-Люком Буржуа; многие из них приглашают его по вечерам к себе на ужин в Женеве или в ее окрестностях. Он знакомится с Бернхардом Бёшенштайном, специалистом по Целану и Гёльдерлину. Барт также пользуется случаем, чтобы выступить в Политехнической школе Цюриха. Ему нравится в Швейцарии, и впоследствии он иногда туда возвращается, даже не имея особых обязательств, только для того, чтобы повидаться с друзьями, и ради некоторых радостей жизни. Может быть, он также вспоминает о годах, проведенных в Лейзене: в 1972 году он выезжает туда, будучи в Женеве.

В том же году Барт был приглашен в Лилль на семинар Жана Боллака и в Страсбург исследовательской группой Жана-Люка Нанси и Филиппа Лаку-Лабарта. Он также участвует в знаменитом коллоквиуме в Серизи-ла-Салль, посвященном Батаю и Арто, организованном Филиппом Соллерсом. Его выступление посвящено Батаю, но в то же время это первый анализ по принципу «для-меня», опирающийся на прочтение Ницше: что такое текст Батая *для меня*, текст, который я бы сам захотел написать¹. На следующий год Том Бишоп просит Барта прочитать курс в парижском филиале Нью-Йоркского университета, и он будет вести этот курс параллельно со своим семинаром в Высшей школе практических исследований и на ту же самую тему («Лексика автора»). Как почти каждый год, в 1973 году он снова едет с выступлениями в Италию. В 1974 году, который оказался разделен надвое поездкой в Китай, он продолжает параллельно вести курсы в Практической школе высших исследований и в филиале Городского университета Нью-Йорка (SUNY) в Париже, а в феврале выступает в нескольких английских университетах, в Лондоне, Оксфорде, Кембридже, куда его пригласил Франк Кермод. Барт размышляет о своих опытах по передаче знания, оттачивая форму, которая привле-

1. Текст был опубликован в материалах коллоквиума под заглавием «Выходы из текста» (OC IV, p. 366–376).

кает его больше всего — форму небольшого семинара. В конце 1974 учебного года, подводя вместе с аудиторам Практической школы высших исследований итоги своих изысканий по лексике автора, он сравнивает рецепцию одного и того же курса в двух разных местах. Студентам Городского университета он тоже предложил выбрать слова для «Глоссария», с которым далее будет вестись работа на семинаре. Барт ощутил сопротивление и непонимание со стороны американских студентов, которое он объясняет тем, что студенты-иностранцы, приезжая учиться во Францию на год, ожидают, что им будут излагать метод или жанр критики, «а не слово-мысль: они мало обращаются к телу автора, к телу, которое пишет», и курс не оправдывает ожидания «изложения и демонстрации применения якобы авангардного (пока еще) метода на примере классического автора»². Можно себе представить, насколько сбитыми с толку почувствовали себя студенты, ожидавшие готовых рецептов применения методов структуралистского анализа, когда столкнулись с играми, предложенными Бартом в том году: он отказывается делать из семинара пространство для повторения известных вещей или передачи утвердившегося метода, но постоянно направляет его в сторону эксперимента.

После того как были посмертно опубликованы курсы Барта в Коллеж де Франс, затем несколько курсов, которые он читал в Практической школе высших исследований, нынешняя эпоха смогла уловить уникальный характер его преподавания. Его практика «семинара», проходящего в непрерывном диалоге с несколькими избранными студентами — с 1972 года он ведет диалог со слушателями маленького семинара и выступает один перед студентами расширенного семинара — позволяет ему превратить педагогическое пространство в настоящую лабораторию. Это лаборатория для его книг («S/Z», «Ролана Барта о Ролане Барте» и «Фрагментов речи влюбленного»), которые становятся площадкой для первых экспериментов с устной речью. Речь расходится, рассеивается, прежде чем ее подхватит письмо, и искусство фрагмента отчасти происходит именно из этого. «Семинар занимает очень важное место в моей жизни уже пятнадцать лет, но, помимо этого, я приписываю ему тесную, хотя и загадочную связь с письмом»³. Курсы — это не просто преддверие книг: они образуют подготовительное

2. *Le Lexique de l'auteur*, «Séance du 30 mai 1974: le Glossaire: quelques remarques finales», p. 217–219.

3. *Prétexte: Roland Barthes*, actes de colloque de Cerisy-la-Salle, 22–29 juin 1977, dirigé par Antoine Compagnon, Christian Bourgois, 2003, p. 116.

пространство, мастерскую, где мастер объясняет, что речь идет об отчасти мифологическом слове, имеющем до некоторой степени пролетарский оттенок, указывает на популистский характер исследований. Но тем не менее это полезное слово, потому что оно отсылает к «коллективному месту работы над материалом с его рабочим „беспорядком“, стружкой и т. д.». Неподобный ни на кузницу, ни на ателье краснодеревщика, курс представляет собой скорее ткацкую мастерскую: «Это делается вместе, но общую картину как следует не видно; работа идет *сзади, с изнанки*: все собирается не прямо перед собой, а с забеганием вперед»⁴. Барт также рассказывает о ходе, трудностях, мотивах своей работы, выносит их на коллективное обсуждение, делает поправки с учетом обсуждения с аудиторией. У нас нет аудиозаписей его семинаров по той простой причине, что Барт не разрешал записывать их на магнитофон (в отличие от курсов). Но можно узнать интонацию голоса, угадать ее по некоторым повторам, колебаниям, остротам.

Помимо этого, курсы становятся лабораторией для выстраивания преподавательских отношений. Отказавшись от «семинара-цирка» (где он выступал перед партером, набитым слушателями, в зале, который Практическая школа арендовала на улице Рапп), он стремится не только избегать наставительного тона, но и не выступать в качестве отца — или точнее, матери, присматривающей за «первыми шагами» в самостоятельных исследованиях или размышлениях. Студенты — это прежде всего «друзья». На самом деле отношения бывают разными: с некоторыми он на «ты», с другими — нет (хотя Барт и любит обращение на «вы» «из-за возможности перейти на „ты“, которую оно предполагает»), и его присутствие, его речь, которую все приходят послушать, дают ему особый статус, отдельное место. Но дружба как главный двигатель прежде всего помогает создать маленькую утопию. Принадлежность к этому кружку изменила всех, кто в нем участвовал. Патрик Морье вспоминает о последнем семинаре в Практической школе высших исследований, в котором речь шла о вычеркиваниях. Всех попросили принести один из своих черновиков, объяснить, почему они вычеркнули то или иное слово, пояснить свой выбор. «Подобную утопию было трудно поддерживать, и часто она рушилась под действием насилия, которое в ней присутствовало»⁵. В эпоху, когда разговоры о генетической критике прекрати-

4. *Le Lexique de l'auteur*, p. 66.

5. Patrick Mauriès, «Fragments d'une vie», in *Critique*, № 423–424, août-septembre 1982, p. 753.

лись, когда текст был отделен от индивидуальности автора в результате урока, преподаваемого самим Бартом, этот жест может показаться странным, и он предвосхищает многие сегодняшние практики интерпретации. Барт требует от всех членов группы наблюдать за своим письмом, избегать ловушки своего отражения в зеркале, делать акцент на негативе. Патрик Морье также отмечает, насколько помещение Школы на улице Турнон с его переплетением лестниц и коридоров, гипсовыми скульптурами, маленькими залами остается привязанным к речи, ищущей себя, к определению пространства, которое Барт хотел сделать трансференциальным пространством. «Единственный вопрос, который я себе задаю и на который не могу ответить: „преподавание“ (и все его трансференциальные инвестиции) отбирает энергию. Отбирает ли оно ее у письма? Можно ли преподавать (или учиться: ясно, что по сути дела это одно и то же) и писать? Приходится ли расплачиваться за преподавание письмом?» Эти отношения между преподаванием и письмом, к которым нужно добавить третье понятие — жизнь, биографию, «я» — находятся в центре курсов. В ницшеанской перспективе Барт защищает точку зрения субъективности как опору для интерпретации: «Что это значит для меня?» Каждому предлагалось задать себе этот вопрос.

Эта манера преподавания порой вызывала острую критику со стороны. Барту ставят в упрек излишне коммуитарный характер его метода преподавания, сходство с Церковью, которая выводит на сцену фигуру «ученика». Говорилось о том, что речи активных слушателей может угрожать подражательность, в результате чего группа начинает говорить на одном языке. Доходило даже до обвинений Барта в том, что он стремится занять властную позицию, которую притворное отрицание лишь упрочивает. Если не считать последнего — лицемерного — упрека, эти аргументы не лишены оснований. Эрик Марти хорошо показывает, что дружба с Бартом вращается вокруг фигур учителя и ученика, и, вспоминая, например, Жана-Луи Бутта, он говорит о «любимом ученике» или о том, кого Барт любил, как в Евангелии от Иоанна. Порой хорошей иллюстрацией может служить средневековый роман: «Учитель сидит среди учеников, расположение которых вокруг него столь же неслучайно, как и расположение рыцарей Круглого стола, включая тонкий момент с наличием пустого кресла»⁶. Такого рода отношения неизбежно приводят на путь подражания. Когда слу-

6. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 24.

шаешь радиопередачу, собравшую Барта и его шестерых студентов, или читаешь некоторые выступления на коллоквиуме в Серизи, поражает, насколько сильный отпечаток стиль учителя накладывает на речь учеников⁷. «Семинар выступает как объект тесного сообщничества»⁸, — говорит Барт. Однако студенты добровольно соглашались на это подчинение, и каждый по отдельности чувствует, что переживает особый, редкий опыт, рассматривает семинар как пространство, порождающее различия. «Он принадлежал к традиции, которая не имеет названия, по крайней мере во Франции (поэтому всегда так недооценивают Жана Полана); традиции, которую Де Квинси, также играя на двойном смысле слова *sapiens*, называет „риторской“ и характеризует как союз интеллектуализма и чувственности через способность к смещению»⁹. Свобода мыслить самостоятельно связана именно с этим диспозитивом, в который включены и желание, и фантазм. Барт использует игру в веревочку как образ циркуляции желаний. Эрик Марти рассказывает, как он, пока его не приняли в узкий семинар, мечтал об этом пространстве, воображал себе место, которое мог бы в нем занимать, вплоть до того, что представлял себе расположение столов и цвет стен. «Барт говорит мало. Он просто присутствует. Внимательно слушает то, что говорят его студенты. Единственный реально фантастический элемент — присутствие двух братьев Богдановых. [...] Они образуют странную пару. Барт зачарован их идентичной красотой»¹⁰. Сам легко увлекающийся, Барт заставляет участников семинара увлекаться вместе с ним. Многие сохранили неизгладимые воспоминания об этих занятиях, восприняв их как экзистенциальный опыт, особый момент инициации. Жером Пеньо: «Одной из причин моего присутствия на семинаре было то, что Ролан Барт заставлял меня писать»¹¹. Колетт Феллу: «Мы готовились к жизни, как несколько лет спустя в Коллеж де Франс он готовил роман, который так никогда и не написал, который, возможно, думал написать позднее, когда-нибудь»¹². В этой программе верности семинару есть доля самозабвения и согласия, она требует приостановки других обязательств, непредсказуемости и деликатности. Эрик

7. «L'invité du lundi», «Les après-midi de France-Culture» (1976). Выступали следующие слушатели семинара: Эвелин Башелье, Жан-Луи Башелье, Жан-Луи Бутт, Антуан Компаньон, Ролан Гавас и Ромарик Сюльже-Бюэль.

8. *Prétexte: Roland Barthes*, op. cit., p. 115.

9. Patrick Mauriès, «Fragments d'une vie», art. cit., p. 755.

10. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 37.

11. *Prétexte: Roland Barthes*, op. cit., p. 118.

12. Collette Fellous, *La Préparation de la vie*, Gallimard, 2014, p. 43.

Марти замечательно описал это самозабвение, представив себя на месте ученика мастера дзен:

Ученик должен делать только одно. Присутствовать и через чувственную силу своего присутствия передавать мастеру свою жизнь, немного души, немного плоти, в обмен на что он, молчаливо и самозабвенно, как того требует учитель, переживает процесс созревания. Он созревает пассивно, принимая духовное влияние, исходящее от присутствия мастера, и активно, тревожась о том, что он оказывается вне этого влияния¹³.

Многим похвала на семинаре заменяет посвящение, которое некогда призвана была дарить «встреча с великим писателем». Исчезновение подобной фигуры в обществе ведет к тому, что Барт подхватывает эстафету, частично берет на себя ее символический груз. Пространство семинара, формируемое в качестве утопии, воспроизводит тройную топографию дома детства. Три пространства, описанные в начале текста «На семинаре» и представленные студентам на занятии 8 ноября 1973 года, напоминают о трех садах дома Ланна в Байонне. И заканчивается текст образом «приостановленного» сада, напоминающего «коллектив, живущий мирной жизнью, когда вокруг бушует война»¹⁴, дающего убежище, как в детстве.

Барта также все чаще просят выступить в качестве научного руководителя диссертации. Он руководит дипломниками третьего цикла, и его очень часто приглашают в комиссию (пятнадцать-двадцать раз в год, пока он не начал работать в Коллеж де Франс). Именно на одной из защит с Бартом познакомился Эрик Марти — это была защита тети Марти, Ноэль Шатле. «Барт начал с того, что сам бы хотел написать эту диссертацию, чем вызвал некоторый шок в президиуме. Затем он подробно и благожелательно разобрал ее»¹⁵. В архивах сохранилось большинство отзывов на диссертации, прилежно составленных Бартом; видно, что он проводит много времени за чтением работ студентов. Он также чувствует себя обязанным отвечать согласием своим друзьям-профессорам, приглашающим его участвовать в работе диссертационных комиссий (Кристева или Дамиш в «Париже VIII», Пуланзас или Ришар в Венсенне, Ласко в Нантерре, Женетт в Париже и т. д.), а также посещавшим его семинары студентам, за чьей работой он следил. Барт великодушно выслушивает и комментирует кандидатов. Но он стре-

13. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 41.

14. «Au séminaire», in *L'Arc*, 1974 (OC IV, p. 502–511).

15. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 30.

мится прежде всего быть справедливым, без колебаний выступая с критикой, когда это необходимо, например, когда кандидат путает слово и референт, довольствуется простым соположением дисциплин или слишком часто пользуется игрой слов, к которой Барт, по его словам, равнодушен, даже если это кто-то из близких к нему студентов.

Почти всегда Барт скромно начинает свой отзыв с заявления о том, что не является специалистом в данной области, подчеркивая, что его замечания носят личный и импровизированный характер и он оставляет на долю других членов комиссии право высказываться о научной ценности того или иного проекта. Он говорит о «чувстве солидарности», даже «сообщничества», которое может испытывать по отношению к той или иной работе. Часто уточняет, что не берется судить о всей работе целиком, только укажет на отдельные пункты ее соприкосновения с его собственными интересами. Ему нравилась находить за институциональной установкой той или иной работы ее «тайную» установку, желание или свободу. По поводу диссертации Мишеля Шайу об «Астрее» он, например, замечает, что в единственном пункте «эта письменная работа отщипывает кусок от институции — в своей библиографии: обширной, многообразной, неожиданной»¹⁶. Раймонда Караско говорит, что ее диссертация, в которой ему нравится ее свободная композиция, «просто праздник». Он поздравляет Шанталь Тома с тем, что в своей диссертации о Саде она не стремилась произвести результаты, но пыталась дать прочтение и получила «очень хороший текст, удавшийся именно в качестве текста». Он видит широту, ответственность и силу работы Кристиана Прижана о Понже. Выступая как член комиссии на защите Люсетт Фина в Эксе в мае 1977 года, он восхищается тем, как она испытала на прочность структуралистский анализ. На основе высказанных в тот день положений о скорости чтения как о факторе, модифицирующем смысл, он через некоторое время напишет статью «Вопрос темпа»¹⁷. Изредка Барт делится своими собственными пристрастиями. Так, во время защиты диссертации Дени Виара о ранних произведениях Андре Жида в июне 1977 года, в которой он участвует вместе с Юлией Кристевой и Юбером Дамишем, он уточняет: «В любом случае я должен учитывать мое собственное отношение к Жиду, довольно пристрастное, хотя и загадочное.

16. Этот отзыв, как и другие сведения, приведенные в этом абзаце, взяты из архива: «Comptes rendus de soutenance de thèses», BRT2 A10 04.

17. *Gramma*, № 7, 1977 (OC V, p. 335–339). Текст Барта будет перепечатан в качестве предисловия к «Шуму Ирис» Люсетт Фина (Flammarion, 1978).

То же самое касается и вас — уважение и близость, но в то же время зияние „мелкого различия“».

Вся эта работа, трудоемкая, однако остающаяся в неизвестности, показывает, с какой серьезностью Барт относится к профессии преподавателя. Широкий спектр интересов позволяет ему выступать в самых разных областях: литературе, лингвистике, кино, социологии. Он даже заседает в университете «Париж-Декарт» в комиссии на защите диссертации о «китайской фармацевтике». Не чурается он и административных задач, не пытается уклониться от них под предлогом многочисленных приглашений в другие учебные заведения. В 1972 году Жак Ле Гофф просит его стать членом бюро VI отделения Практической школы высших исследований. Это переходный период: отделение проходит процесс автономизации, чтобы в дальнейшем стать Школой высших исследований социальных наук, которой государство отдаст новое здание на бульваре Распай, построенное архитектором Марселем Лодсом на месте бывшей тюрьмы Шерш-Миди. Таким образом, это одновременно и административная, и политическая работа. Ле Гофф, уверенный в том, что будущее истории в сближении со всем комплексом социальных наук, видит в двух статьях, опубликованных Бартом в *Communications*, «Введении в структурный анализ повествований» и «Старой риторике», метод анализа, применимый ко многим документам, в том числе подходящий для работы историка. Он полагается на провокативный (в хорошем смысле) аспект личности Барта, чтобы создать такой образ будущей школы, который до определенной степени сбивал бы с толку. Одним словом, когда он приглашает Барта присоединиться к группе из пяти человек, которая должна разработать программу отделения после ухода Фернана Броделя, он делает это осознанно, хотя понимает, что у Барта едва ли найдется время на решение повседневных задач. Отдавая дань уважения качествам «Барта-администратора», Ле Гофф рассказал о том, с каким тщанием Барт разбирался со скучными или непримечательными личными делами. «В частности, вместе с еще одним членом бюро он принимал студентов, чье поступление для подготовки диссертации третьего цикла, судя по их личным делам, вызывало некоторые проблемы»¹⁸. Барт был при этом весьма доброжелателен и справедлив. В течение двух лет, когда он плотно занимался этой работой, он стал реже ездить за границу, присутствовал почти на всех пятничных совещаниях, на большом совещании в Ройомоне, призванном вы-

18. Jacques Le Goff, «Barthes administrateur», in *Communications*, № 36, 1982, p. 46.

работать новый стиль для школы. При этом он всегда демонстрировал желание упростить уставы и подчеркивал важность сильной междисциплинарной ориентации, даже если к нему не всегда прислушивались. Барт присутствует на многочисленных совещаниях в министерстве с Жаном-Пьером Суассоном, который был секретарем по делам университетов в первом правительстве Ширака при Жискаре д'Эстене. Министерских чиновников порой удивлял его язык, рассказывает Ле Гофф, «порой они смотрели на него молча, и как будто ангел пролетал. Чаще он находил подходящее слово, выражение, которое могло сдвинуть ситуацию с мертвой точки и создавал — поэтическим образом — прогресс, консенсус». Главное, что у Барта было ясное видение момента, переживаемого Школой, и потенциальных угроз для нее, трех рисков — воспроизводства, маргинализации и бюрократизации, которые действительно проявятся в последующие годы.

Хотя он очень серьезно относится к выполнению своих задач, Барт все равно чувствует себя раздавленным тяжестью этой функции. Он жалуется своему окружению, и некоторые пытаются подыскать ему более спокойное место, чтобы он мог свободно заниматься творчеством. Так, например, Жан-Ив Пуйю, работающий вместе с другими над созданием отделения «Наука, тексты и документы» в университете «Париж VII» и организовавший там курс «Ролан Барт», предлагает ему присоединиться к их команде. Если он перейдет на это отделение, то будет освобожден от любой административной работы. Но Барт, уже настроившийся на Коллеж де Франс, отклоняет это предложение, хотя соглашается провести там в следующем году курс по «Бувару и Пекюше»: он снова взялся за этот роман в Китае. Вместо того чтобы разгрузить свое расписание, он берет на себя дополнительные обязательства. Чтобы произвести глубокое изменение в громоздкой системе, создаваемой последствиями легитимации, требуется, вероятно, более важный знак, еще более высокая легитимация, которая бы навсегда избавила его от борьбы за признание. По-видимому, именно на это он рассчитывает, решаясь выставить свою кандидатуру на выборах в Коллеж де Франс.

Коллеж де Франс

История гласит, что выдвинуть свою кандидатуру в Коллеж де Франс Барту первым посоветовал Мишель Фуко, и действительно, именно он рекомендовал его другим профессорам и на протяжении 1975 года сделал все для успеха выбор-

ной кампании. Между тем, имеющиеся свидетельства об этом событии расходятся между собой, а работа в архивах позволяет установить несколько иную хронологию событий. Дидье Эрибон полагал, что это Барт попросил Фуко поддержать его, тогда как Франсуа Валь уверен, что помнит, как Барт сказал ему: «Мишель Фуко хочет, чтобы я представил свою кандидатуру в Коллеж»¹⁹. Конечно, Фуко, избранный в Коллеж в 1969 году членом кафедры «История систем мысли», всегда выражал желание стряхнуть пыль с этого института и организовать в нем новаторские научные исследования. Например, с этой целью он уговаривал Пьера Булеза выдвинуть свою кандидатуру. В то же время маловероятно, что Барт решил выдвигаться сам. Но если посмотреть на хронологию, получается, что, по всей видимости, вначале с этой инициативой выступили историки. Избирательная кампания Барта была разбита на два этапа. Первый начался в марте 1974 года, когда Ле Гофф, несомненно, желавший отблагодарить Барта за помощь, которую тот ему оказывал в течение двух лет в Практической школе высших исследований, готовит почву среди коллег-историков в Коллеже — Жоржа Дюби и Эмманюэля Ле Руа Ладюри. 5 марта во второй половине дня они вместе обедают, и Барт встречается с Ле Руа Ладюри «по поводу Коллеж де Франс», как написано в ежедневнике. 16 марта он встречается с Жоржем Дюби у него в кабинете на площади Марселлен-Бертло, а 20 марта — с Леви-Строссом, который, кажется, не возражает против его кандидатуры. В этот момент он относительно близок с Бартом, потому что вынашивает большой проект создания телевизионных передач о социальных науках и хочет, чтобы Барт к нему присоединился. Все идет так хорошо, что перед поездкой в Китай Барт пишет несколько замечаний к объявлению о выдвижении своей кандидатуры. Дебаты в связи с открытием новой кафедры начнутся не раньше ноября следующего года, и кажется, что на этой ранней стадии кампании Фуко в ней еще никак не участвует. В мае по возвращении из Китая Барт говорит, что обеспокоен новостями из Коллежа, хотя официально еще пока ничего неизвестно. Он продолжает регулярно встречаться с Ле Гоффом, но кажется, что все пока приостановилось.

Второй этап начинается весной 1975 года, когда Фуко решает взять дело в свои руки и официально представить Барта. 23 апреля Барт получает письмо от Эмманюэля Ле Руа Ладюри, в котором тот пишет: «Я полностью поддерживаю твою

19. См. рассказ Дидье Эрибона об этом в: Didier Éribon, *Michel Foucault et ses contemporaines*, Fayard, 1994, p. 217–229.

кандидатуру, тем более теперь, когда Фуко за тебя»²⁰. Эти слова подтверждают идею о том, что Фуко подключился не сразу, а на втором этапе, когда Барт официально выдвинул свою кандидатуру. Наличие этих двух этапов объясняет, почему рассказы об этом событии разнятся.

С этого момента дело пошло быстрее. Барт готовится к выборам вместе с Фуко, составляет брошюру, которую должен раздать всему профессорскому корпусу, при этом с каждым из его членов он также должен встретиться лично один на один. Эта брошюра называется «Ролан Барт: работы и проекты 1975 года». Затем, вернувшись из Юрта в начале осени, он назначает встречи и обходит всех в течение октября и ноября. Когда Мишель Фуко 5 октября накануне выборов уехал в Бразилию, Барт забеспокоился и несколько раз звонил ему, чтобы подсчитать голоса (он сделал таблицу из трех колонок: да, нет, не определился). Нужно отметить, что у него был влиятельный конкурент. Поскольку перед этим кафедра была посвящена Древней Греции и ее занимал эллинист Луи Робер, многие античники хотят сохранить ее за своей дисциплиной, даже если согласно правилам Коллежа кафедры должны систематически менять направление по мере освобождения. Жаклин де Ромийи предложила выдвинуться Жану Пуйю, специалисту по эпиграфике, археологу (он основал французскую археологическую миссию в Саламине на Кипре в 1964 году), специалисту по Филону Александрийскому. Многие филологи всячески защищают кандидатуру этого замечательного ученого, начиная с Жюля Вюймина, представляющего его официально (философа, который привел Мишеля Фуко в Университет Клермон-Ферран, затем представлял его кафедру «История систем мысли» перед ассамблеей Коллежа). Среди сторонников Пуйю — индолог Жан Филиоза, Луи Амби, специалист по монгольской цивилизации, Андре Барро с кафедры изучения буддизма, Пьер Курсель с кафедры латинской патристики. Другие, подобно Эммануэлю Ларошу, специалисту по хеттскому языку, испанисту Марселю Батайону или историку искусств Андре Шастелю, выступают за третий вариант, создание кафедры общей и романской лингвистики. Два лагеря противостоят друг другу, и кампания проходит довольно напряженно. С одной стороны, классическая, текстологическая традиция правого толка, связанная с этим институтом. С другой стороны, персонажи, более открытые гуманитарным наукам. Но Барт может рассчитывать на поддержку ряда уче-

20. BNF, NAF 28630, «Formulaires, lettres administratives et comptes rendus», chemise «Collège de France».

ных-естественников благодаря личным связям Фуко с Франсуа Жакобом, а самое главное, благодаря тому, что Жак Прентки, отец его бывшего женеvского ученика и друга, Пьера Прентки, занимающий кафедру теоретической физики элементарных частиц, активно агитирует коллег за его кандидатуру. Таким образом, Барт уверен, что ряд членов Коллежа проголосуют за него: ученые-естественники Пьер-Жиль де Женн, Марсель Фруассар, Франсуа Жакоб, Жак Прентки, Жак Рюффье, Жан-Пьер Серр, Жан-Пьер Шанже, а также нейропсихиатр Жюлиан де Ажюриагерра. Его также поддерживают историки Жорж Дюби, Жан Делюмо, Эмманюэль Ле Руа Ладюри, Жан-Пьер Вернан, этнологи и антропологи: Жак Берк, Андре Леруа-Гуран, Клод Леви-Стросс. Это важные союзники, но ни Барт, ни Фуко до самого конца не уверены, что этой поддержки окажется достаточно.

По традиции, порядок представления разных кафедр определяется жребием, и сначала Жюль Вюймен выступает в защиту идеи о сохранении в Коллеже кафедры эпиграфики. Понимая, о каких ставках идет речь, он подчеркивает значение объективных наук в противовес тому, что в конечном счете может оказаться всего лишь одним из преходящих дискурсов эпохи. Вслед за этим Мишель Фуко представляет проект кафедры семиологии и указывает на важность исследований, которые проводятся и будут проводиться в этой области. В первом туре выборов не разрешается ни называть кандидата, ни открыто говорить о его работах. У нас есть текст этого выступления Фуко 30 ноября 1975 года, в котором он пытается убедить своих коллег. Оно почти полностью построено на оборонительной стратегии: Фуко берет доводы противников и пытается противопоставить им весомые аргументы. «Я бы не стал выступать в защиту дела, если бы оно мне просто нравилось, я хочу представить досье. В нем есть позитивные элементы. В нем есть и пункты, вызывающие вопросы, некоторые из них кажутся мне важными». Фуко сначала излагает сильные стороны программы, которая ставит проблему означивания, охватывая «важный опыт литературы», но подразумевая при этом анализ любой означающей системы. Затем он представляет ее поле. Наконец, он касается возможных проблем: гарантирована ли ее научность? Не имеем ли мы дело с преходящей модой («Этот вид исследований породил инфляцию наукообразия, невыносимое раздувание словаря, несметное множество ошибочных и дезориентированных формализаций»)? В качестве ответа на эти вопросы Фуко указывает на безуспешные и, вероятно, тщетные притязания на научность со стороны наук, называемых гуманитарными, которые, однако, не помешали им занять важное место в ис-

тории культуры. Скорее следует спросить себя, добавляет Фуко, не слишком ли много власти мы приписываем так называемому научному дискурсу? Затем, нарушая традицию, требующую исключения кандидата из обсуждения, он отвечает более конкретно, говоря о «человеке, который будет осуществлять столь изощренную программу». Все его творчество, сложившийся вокруг него ореол не только не ограничиваются модой, они свидетельствуют о плодотворном предприятии.

Я бы также сказал, что не следует смешивать указанного кандидата с эксцессами, которые могли совершаться рядом с ним. Поскольку он имел случай лично представить вам разработанную им программу, я полагаю, что можно было понять — в чем он охотно признается в своих произведениях — что это человек со вкусом. И под вкусом я имею в виду не конформизм и мгновенное принятие правил, а одновременно интуитивное, артикулированное и ясное понимание предела²¹.

Эта похвала может показаться недостаточно горячей. Но Фуко обращается к более традиционной части голосующих, привыкшей видеть в Барте провокатора, потрясающего институциональные основы. Чтобы успокоить собравшихся, он умело апеллирует к чувству меры и утонченности кандидата, которые профессора должны были оценить по время визитов. Затем наступает очередь Эммануэля Лароша представлять кафедру общей и романской лингвистики, после чего можно переходить к голосованию. В 16:30 Фуко звонит Барту, чтобы сообщить результаты первого тура: 23 голоса за создание его кафедры против 22 голосов у Жана Пуйю. Вечером Барт едет к Фуко на улицу Вожирар, чтобы выпить шампанского с Дюби, Ле Руа Ладюри и Вернаном. Жан-Луи Бутт тоже там. Они обсуждают события этого дня и делятся опасениями, вызванными таким небольшим разрывом: один недействительный бюллетень, вернувшийся во втором туре (первый тур собрал меньше бюллетеней, чем было голосующих). Еще немного, и история могла обернуться совсем иначе.

Как только определилось направление кафедры, ассамблея профессоров должна высказаться по поводу кандидатуры. Эти выборы создают меньше рисков, потому что, по сути дела, имеется один-единственный кандидат, несмотря на наполовину фиктивное присутствие кандидата «второго плана», знающего,

21. «Rapport de Michel Foucault pour proposer la création d'une chaire de sémiologie littéraire», réunion du Collège de France, à novembre 1975. Неизданный документ.

что его не изберут (на этот раз им был Клод Бремон), и голосование за кафедру фактически означает голосование за кандидатуру. Однако чтобы результат стал официальным, необходимо дождаться второго голосования, которое проходит 14 марта 1976 года. Фуко выступает с речью об исследованиях кандидата, подчеркивая их научную строгость (использование формальных методов для анализа текстов). Он завершает эту речь следующими словами:

Он не просто применил самые строгие методы семиологии к тому неопределенному объекту, каким является литературное произведение. Он поместил литературный текст, факт и институт литературы в средоточие целого ряда теоретических проблем, где затронутой оказалась сама природа языка и его социальное функционирование²².

Фуко также указал на еще одну грань личности кандидата, важную с его точки зрения, потому что она отличает его от других: «На протяжении этих последних двадцати лет Барт является частью литературы. Он превозносил ее и сделал так, чтобы ее можно было читать. Но самое главное — то, что он о ней говорил, пустило корни в ней самой». На этот раз Барт уверенно набрал 28 голосов. Тем не менее 13 человек воздержалось, и это показывает, что сила противостояния не ослабевает. *Le Monde* официально объявляет о его избрании 11 мая. Отныне он может наслаждаться успехом и спокойно готовиться к перемене, тем более что приступить к выполнению своих обязанностей ему предстоит только с начала следующего года. С начала операции в марте 1974 года до «Лекции», прочитанной 7 января 1977 года, прошло почти три года. За процедуру пришлось заплатить дорогую цену — пройти унижение, испытывать сильный страх. И все это вместе взятое в итоге пробуждает в нем чувство того, что он самозванец. На карточке, датированной 1 декабря 1975 года, Барт пытается объяснить, что такое неопределенный исход голосования, что значит быть избранным с разницей всего в один голос: «Этот блуждающий голос, неопределимый (это может быть любой голос), это обозначение (реализация) *атопии* — моей *атопии*, которая делает меня *плохим представителем чего-то для кого-то*: знак (блокировки), но знак сомнительный». На следующий день Барт расстроился еще больше, потому что разглядел в событии чисто обсессивный эпизод, который непосредственно

22. «Rapport de Michel Foucault pour la présentation des candidats à la chaire intitulée sémiologie littéraire», неизданный текст, цитируемый Дидье Эрибоном в: *Foucault et ses contemporaines*, op. cit., p. 229.

согласуется с «давним епископальным сном о Самозванстве». Он, всю жизнь стремившийся в Университет как в нечто «определенное, четкое, как к инстанции, санкционирующей не-самозванство», из-за избрания с перевесом в один голос и истории с недействительным бюллетенем оказывается почти самозванцем в собственных глазах. Он чувствует себя «дурно избранным» и опасается, что результаты выборов будут оспариваться. «Случайность выборов, таким образом, сразу же превратилась в механизм, блокирующий наслаждение успехом. По сути дела, я так и не порадовался успеху. Есть вероятность, что так и будет: потому что теперь надо мной нависнет тень Долга, Признательности (за то, что прошел)»²³. Легитимация так и осталось испытанием, и как только желание признания удовлетворено, тревога возвращается снова, возможно, даже усиливается. Если Коллеж является «этим местом легитимации», согласно знаменитой формулировке Бурдьё (которую опровергают 80% профессорско-преподавательского состава!), истинные маргиналы попадают в центр ценой определенных страданий.

«Ролан Барт»

В самой середине десятилетия легитимация, к которой Барт больше всего стремился, наконец, происходит: это публичное признание в качестве писателя. После выхода «Ролана Барта о Ролане Барте» в феврале 1975 года слово «писатель» фигурирует почти во всех рецензиях на книгу. Так, на сдвоенной полосе *Le Monde* от 14 февраля, отданной книге Барта (акцентировалась «уникальность»), это слово повторяется три раза: в общей статье Жака Берсани («Сделав длинный жертвенный крюк через социальные науки, Барт возвращается к литературе не как к подражанию миру, а как к письму, именованию. [...] Барт? Да, определенно и во всех смыслах „писатель навсегда“»); в комментарии Роб-Грийе («Барт... полная противоположность критика в узком смысле слова, он — настоящий писатель»); в статье Клода Руа «Барт прежде всего поэт». Эта легитимация больше всего впечатляет потому, что она произошла через самоутверждение имени. Операция «Ролан Барт о Ролане Барте» особенно декларативна и одновременно субверсивна. В буквальном смысле следуя принципу серии «Такой-то о себе», метафоричность которого он доказывает, Барт в некотором смысле реализует

23. BNF, NAF 28630, «Grand fichier»; 1 et 2 décembre 1975.

программу безумия (принимать себя за себя) и при этом расшатывает ее системой удвоений, которую конструирует — имя собственное и инициалы, личное местоимение первого лица и личное местоимение третьего лица. Через двадцать лет после книги «Мишле о Мишле», написанной Роланом Бартом, появляется книга «Ролан Барт о Ролане Барте», но написанная Роланом Бартом, принимающим себя за другого. Обман объясняет фраза, вынесенная в начало книги: «Здесь все должно рассматриваться как сказанное романном персонажем». Предосторожность — способ аутентификации содержания: если Ролан Барт, который говорит, — вымышленное лицо, то Ролан Барт, о котором идет речь, вполне реален, и это его жизнь распадается на фрагменты. Персонажем романа является не тот, о ком говорят (Барт не изрекает наивно «моя жизнь — роман»), а тот, кто говорит и тем самым выводит книгу за пределы автобиографического и референциального письма и помещает ее в литературу.

При помощи этого в высшей степени значимого жеста Барт решает сам узаконить свое имя, отстраненно и иронично. Он вводит некое поэтическое измерение, делая из имени собственного знак, размышляя о видениях, территории, среде. Он пытается освободить имя от того, что его определяет: поскольку в социальном пространстве имя Ролана Барта стало именем современного критика, именем самой критики, идея состоит в том, чтобы перенести свой патроним в сферу романа, с одной стороны, и в сферу индивидуального — с другой. Две референции позволяют подготовить это смещение. Первая — эссе из «Опытов» Монтеня под названием «Об именах», начинающееся следующим замечанием: «Сколько бы ни было различных трав, все их можно обозначить одним словом „салат“. Так и здесь под видом рассуждения об именах я устрою мешанину из всякой всячины»²⁴. Одно и то же имя может стать именем для самых разных вещей, и под одним и тем же названием могут быть собраны самые разные размышления, анекдоты, воспоминания или внезапные мысли. Барт не упоминает данный текст напрямую (он всегда говорит, что мало читал Монтеня), но эта референция находит отголосок в двух аспектах книги: исследовании имени и алфавитном порядке. Среди замечаний Монтеня в той же главе можно также найти следующее: «Рассадить гостей за столами по именам было столь же забавной выдумкой, как со стороны императора Геты установить порядок подаваемых на пиру блюд по первым буквам названий». Имен-

24. Мишель Монтень, *Опыты*, Голос, 1992, т. 1, с. 295.

но этому правилу, по сути, следует содержание «Ролана Барта о Ролане Барте». Барт уже несколько раз экспериментировал с этим принципом, но в данном случае удвоил его: алфавитный порядок порой маскируется, сопровождается «Оглавлением», которое тоже составлено по правилу указателя, в алфавитном порядке. В играх недостатка нет: например, фрагмент «Алфавит» появляется под буквой «П», потому что занимает место «Плана»; список «Редких, дорогих слов» фигурирует только в подготовительных материалах, исключая все термины, начинающиеся на *b* и *r*, буквы имени, и на букву *j*, с которой начинается *je*, «я». Алфавит наполняется эйфорией, когда избавляется от порядка, логики, ради иного порядка, глупого и лишённого смысла. «Однако такой порядок может быть лукавым: порой он производит смысловые эффекты, и если эти эффекты нежелательны, то приходится ломать алфавит ради высшего правила — правила разрыва (гетерологии): не давать смыслу „сгуститься“»²⁵. Именно это позволяет найти свободную, блуждающую форму, каковая и является формой «Опытов» Монтеня, наилучшую форму взаимодействия между жизнью, литературой и мыслью. Кроме того, алфавитный порядок отсылает к энциклопедии, с ироничной и подвижной формой которой Барт не престаёт экспериментировать. Образцы он находит в «Буваре и Пекюше». Энциклопедия языков привлекает его и у Пруста, но роман Флобера добавляет к ней зеркало глупости, которая становится одним из важных мотивов автопортрета. Сила глупости в том, что она — лекарство от самой глупости: копия всех языков отменяет любой господствующий язык.

«Бувар и Пекюше» — решительный фарс энциклопедического знания. Согласно этимологии слова «энциклопедия», знание вращается, *но не останавливается*; знание потеряло балласт: больше нет означающих, Бога, Разума, Прогресса и т. д. И тогда на сцену выходит язык, заявляет о себе иной Ренессанс: появятся *энциклопедии языка*, целый «матезис» форм, фигур, наклонений, интерпелляций, утрачений, насмешек, цитат, игры слов²⁶.

Каждый состоит из кодов, до конца которых дойти невозможно. Когда в «Ролане Барте о Ролане Барте» коды цитируются без кавычек, — это способ подступиться к своей собственной «глупости», приводящий при этом доказательство тщетности всех прошлых протоколов знания. Во фрагменте «Произведение как многопись» автор приписывает беспорядку в про-

25. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 166.

26. «Situation», in *Tel Quel*, 1974, in *Sollers-écrivain*, 1979 (OC V, p. 617).

изведении функцию зеркала, отражающего распад субъекта. «Произведение-энциклопедия исчерпывает целый список разнородных предметов, который и образует его антиструктуру, его темную и отчаянную многопись»²⁷.

Еще одна важная для автопортрета референция дается самим Бартом в статье «Пруст и имена» из «Новых критических эссе». Еще до знаменитой конференции в Коллеж де Франс в 1979 году этот текст (датируемый 1967 годом) подчеркивает связь между автобиографическим произведением и романом. В частности, в нем приведен небольшой рассказ в форме зеркальной автобиографии: «На смену очень раннему желанию писать (сложившемуся еще в лицее) пришел долгий период — нет, не неудач, скорее движения на ощупь, как если бы истинное произведение искало себя, бросало поиски, снова бралось за них, так и не найдя себя»²⁸. Барт говорит о Прусте, но также и о себе, вплоть до того места, где упоминает «переход через литературу», когда чужие произведения очаровывают, а потом разочаровывают... Если рассказчик находит возможность писать благодаря воспоминаниям, автору тоже требуется подобное, равноценное открытие, и это открытие имени собственного, способного, подобно воспоминаниям, стать сущностью романических объектов.

Имя собственное имеет три качества, которые рассказчик находит в воспоминании: способность к эссенциализации (потому что обозначает один-единственный референт), способность к цитированию (потому что можно по своему усмотрению вызывать всю сущность, заключенную в имени, произнеся его), способность к исследованию (потому что имя собственное «разворачивают», в точности как и воспоминание)²⁹.

Имя — своего рода тотальный знак: говоря об этом, Барт в своем анализе сближается с книгой Делёза «Пруст и знаки», чтение которой (уже после написания статьи) произвело на него большое впечатление (он добавит ссылку на нее в примечании 1972 года). Как и знак, имя открыто для исследования. Оно — сокровищница романического (со всеми теми историями, пейзажами, образами, которые оно предлагает) и связующее звено между различными знаками произведения. Итак, писать роман — значит придумывать имена: рассказчик из романа «В по-

27. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 167.

28. «Proust et les noms», in *To Honour Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967 (OC IV, p. 67).

29. *Ibid.*, p. 68–69.

исках утраченного времени» становится читателем, переводчиком, расшифровщиком имен, которые нашел автор: Парма, Германты или Комбре. Одна из проблем, с которыми сталкивается Барт, когда чувствует, что готов взяться за написание романа, в том, что его очаровывают имена, придуманные другими, но для себя он не может ничего выдумать: «Я бы не смог придумать имена собственные, и я в самом деле думаю, что суть романа в именах собственных — романа, как я его себе представляю, конечно, и я уже говорил об этом применительно к Прусту. Пока я чувствую, что имена не придумываются, хотя я очень хочу их придумать. Может быть, я напишу роман тогда, когда придумаю имена для этого романа»³⁰. Барт связывает происхождение этой несколько загадочной страсти к ономастике с фамилиями буржуазных семейств Байонны, с «их консонансом, чистым, поэтическим фонетизмом и их социальным, историческим зарядом»³¹: «госпожа Лебёф, Барбе-Массен, Деле, Вульгар, Пок, Леон, Фруасс, де Сен-Пасту, Пишоно, Пуамиро, Новион, Пюшюлю, Шанталь, Лакап, Анрике, Лабруш, де Лаборд, Дидон, де Линьероль, Гаранс»³². Каждое из этих имен, пришедших из детства, из романов, иллюстрирует переход означившего в означивание, в желание, направленное не на человека, а на звуки, запахи, остатки чего-то уже ушедшего.

При помощи этого калейдоскопического автопортрета, составленного из фрагментов — фотографий с подписями и небольших блоков текста — Барт переносит свое имя из социальной сферы в область вымышленного, чтобы сделать его своего рода псевдонимом. Это позволяет ему представить себя воображаемым образом, в соответствии с фантазмом и «без имени собственного». Он объясняется во фрагментах, названных «„Я“ пассивное и „Я“ активное» и «Книга о моем „Я“»: «„я“ (*je*) мобилизует воображаемое, а „вы“ и „он“ — паранойю. Но, в зависимости от читателя, все может и перевернуться внезапно, как в муаровых переливах»³³: таким образом, создается дистанция между «я» активным и «я» пассивным. Есть несколько персонажей, и все они — персонажи романа, включая «Р. Б.», который появляется во фразах, где местоимение «он» выглядело бы двусмысленно (к тому же Барт не хочет, чтобы ему придавалось большое значение). Книга работает по принципу чередования

30. *Prétexte: Roland Barthes*, op. cit., p. 281.

31. «Vingt mots-clés pour Roland Barthes», in *Magazine littéraire*, février 1975 (OC IV, p. 859).

32. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 60.

33. Там же, с. 188.

и приглашает заново смоделировать жанры: «чтобы эссе признало себя *почти* романом, романом без имен собственных»³⁴, а следовательно, не совсем романом, если верить Барту, хотя Роб-Грийе и доказал, что можно написать роман без имен собственных.

Композиция книги складывалась долго. Все началось 19 сентября 1972 года с завтрака на улице Жакоб, на котором зашла речь о серии «Писатели навсегда» и Дени Рош, возглавлявший ее с 1970 года, пошутил, что действительно было бы неплохо попросить кого-то из ныне живущих писателей написать книгу «Такой-то о себе». Барт тут же заявил, что готов принять вызов. Он разработал подготовительную экспериментальную программу в соответствии с двумя планами. Летом 1973 года он перечитывает все свои произведения, чтобы составить перечень тем и понятий (которые он индексирует, что и подсказало идею глоссария) и выбрать некоторые отрывки с прицелом на антологию (которую он в итоге так и не подготовит, хотя первоначально она входила в программу серии). Осенью 1973 года он начинает курс «Лексика автора», в котором просит студентов работать с глоссарием, составленным во время каникул в Юрте. В свою очередь, когда Барт работает один, он использует двойной прием, рассчитанный на то, чтобы вести разработку темы «Ролан Барт» в двух темпоральностях: прошлом (это функция перечитывания и составления «Биографии», которую мы цитировали в первых главах) и настоящем. Чтобы ухватить настоящее, не впадая в чистую субъективность, первого июля Барт начинает дневник, который будет регулярно заполнять в течение лета, а в сентябре перенесет на карточки. При помощи этой разноплановой практики предполагается обойти две основные опасности, грозящие этому начинанию, — самодовольство и зеркальное отражение. Таким образом, ему удастся найти способ гармонично сосуществовать с этим проектом, «хотя и в постоянном, неразрешимом присутствии Греха: 1) говорить о себе; 2) считать само собой разумеющимся то, что пишется именно „произведение“»³⁵.

Весь комплекс этой *work in progress* сохранен в отдельной картотеке, названной «Зеленой картотекой», в которой содержится более 2000 карточек³⁶. Барт снова возвращает-

34. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 137.

35. *Le Lexique de l'auteur*, p. 91.

36. Вот описание «Зеленой картотеки», названной так потому, что названия рубрик написаны зеленой ручкой. BNF, NAF 28630: «Зеленая картотека 1: книги, избранные отрывки», 363 карточки; «Зеленая картотека 2: написанные фрагменты», 501 карточка; «Зеленая картотека 3: написанные фрагменты (про-

ся к принципу глоссария, который лежал в основе его диссертации о моде. Но реализовать его тоже непросто, потому что записи, расположенные в алфавитном порядке, отсылают не к словам, а к темам или мотивам, в которых пересекаются творчество и жизнь. Когда 8 ноября 1973 года Барт начинает свой курс, он уже привел в порядок карточки на три первые буквы (94 слова, начинающихся на букву *A* (Агрессия, Любить, Худоба, Анахронизм, Автомобиль...), 35 слов на букву *B* (Барт, Байонна, Глупость, Биография и «Бувар и Пекюше») и 67 слов на букву *C* (Кафе, Чарли, Цитата, Код, Тело...). Он испытывает большие трудности с составлением этого списка, и осенью 1973 года у него даже появляется искушение все бросить. Именно тогда после обсуждения с Дени Рошем в декабре 1973 года Барт решает разбавить глоссарий системой фрагментов (которые могли бы объединить в себе несколько карточек). Он начинает писать их весной 1974 года и придает им окончательную форму летом 1974-го, когда гостит у своего друга Даниэля Кордые в Жюан-де-Пен с 25 июля по 16 августа. На той же встрече с Рошем он отказывается от идеи антологии с отрывками — ему кажется, что он никогда не сможет ее составить. Он колеблется между очень простым планом «литература/преподавание» и тем, чтобы встроить антологию в текст или же «приводить только удачные фразы, формулы, цитаты (но тогда мне снова придется себя перечитывать!)». Избавившись от этой работы, а следовательно, и от необходимости соблюдать хронологию своего творчества, Барт может наконец помечтать о более диссеминированной композиции.

Перечитывание своих текстов выводит его из равновесия. Как читатель, он оказывается лишен возможности воспринимать тексты через призму желания.

Мои книги. Временами (читая некоторые потрясающие современные работы: Юлия [Кристева]) я чувствую, что я хуже («де-премирован»), настолько сведен к незначительности, что в надежде на хотя бы скромное существование вынужден напоминать себе, что мои книги были опубликованы, получили признание — а следовательно, у меня есть, по крайней мере, их консистентность³⁷.

должение)», 300 карточек; «Зеленая картотека 4: исключенные карточки», 325 карточек; «Зеленая картотека 5: исключенные и/или для пересмотра», 300 карточек; «Зеленая картотека 6: исключенные и/или для пересмотра», 300 карточек; сюда же надо добавить картотеку о фотографии и записи, взятые из дневника, который Барт вел в Юрте летом 1973 года или же из дневника, который он вел в течение всего периода составления книги, в Париже с осени 1973 по весну 1974 года.

37. BNF, NAF 28630, «Fichier vert: éliminé et/ou à revoir».

Сюда же относятся исключенные записи или записи, требующие доработки:

Перечитывание. Риск болтовни. Перечитывая себя — чтобы сделать эту книгу о себе — я бросаюсь из одной крайности в другую: 1) я с самого начала писал очень умные вещи, хорошие вещи, все это замечательно, тонко, последовательно, хорошо сказано и т. д.; короче говоря, я непризнан, недооценен; 2) я идиот, там масса дыр, *маловероятного* и т. д. Я отмечаю это, хотя это и банально, потому таково положение трагического героя, борющегося с *неопределенностью* знаков, которые ему подает Бог (бог ценности, качества, *не говорит*) — и то же самое у Пруста с обратимостью знаков. — Кроме того, чувство, что я могу комментировать, очень медленно, шаг за шагом, и пространно (все утро одну страницу «Нулевой степени»). Мне годится любой текст: *болтливость*.

Как он объясняет на лекции, перечитывание пугает его, потому что писать — значит «убивать, ликвидировать, дезинвестироваться»³⁸. Это либо плохо (в настоящем), либо хорошо (в прошлом, а потому невозможно повторить). Кроме того, иногда перечитывание приносит усталость, выясняется, что порой ты скучен. Карточки, касающиеся книг, перечитываемых по порядку, демонстрируют доведенное до совершенства искусство самокритики. В рубрику под названием «Шлак» собраны разочаровавшие его фрагменты, например, из «Критических эссе»: «Писатели и пишущие — плохо, путано, бессмысленно — все, кроме самого различия». Каждая из опубликованных книг расписывается на нескольких карточках, число которых может составлять от пяти (для «Эйфелевой башни») до двадцати (для «Мифологий» и «Империи знаков»). Вот некоторые фрагменты:

- «О Расине». Очень мудрая книга, очень здравая — объявить ее безумной мог только безумец.
- «Система моды». Странно, что эта книга осталась совершенно незамеченной лингвистами-семиологами. Проигнорированная книга? Цензурированная? Почему? (Чистые семиологи, ортодоксы могли по крайней мере ее *процитировать*.)
- «S/Z». Кажется, что в самом начале произошла мутация стиля: что-то более тщательное, более удачное.
- «Империя знаков». Три текста о хайку так хороши, что даже не знаю, что сказать — и боюсь, очень боюсь, что больше у меня так не получится.
- «Удовольствие от текста». *Реактивная* книга. Каждый фрагмент — *отношение к другому*: не извиняться; ответ всем тем, кто утверждает, что вы сами себе противоречите.

38. *Le lexique de l'auteur*, p. 101.

- «Удовольствие от текста» полно скрытых собеседников — которые, однако, мелькают на поворотах фразы. — Друзья-оппоненты: Леви-Стросс, Греймас, Тодоров, Гольдман и т. д.

На других карточках приводятся анекдоты или заметки, призванные прояснить характер или жизнь. Часто, хотя и не всегда, их названия связывают их с глоссарием:

- *Субверсия*. Важная идея: недоверие к «безумию» (Флобер: проткнуть дискурсы, не превращая их в бессмыслицу). Сложное отношение: невозможно быть против безумия (всей современности: Фуко, Делёз, Соллерс, Арто, Батай и т. д.) — но в то же время нужно сопротивляться демагогии безумия (блаженны безумцы, ибо они будут современны!). В основе: я боюсь сумасшедших, потому что они зануды.
- *Выдумка*. Пример Выдумки: прежде чем вернуться в Париж, я предлагаю использовать время в поезде, чтобы установить систему экономии (я много трачу), которую бы применял в Париже.
- *Окольными путями*. Объяснить, почему (это парадокс) РБ, хотя смакует язык (и особенно слова), никогда не интересовался поэзией. Дело в том, что ему нужно, чтобы все шло окольными путями, то есть вкусная проза (или прозаическая поэзия: Бодлер).
- *Нейтральное*. Избавление от смысла, у меня это такая давняя и постоянная тема (вероятно, еще с детства, когда я боролся за право на нейтральное), не относится ли она — невротически — к тому же порядку, что и страх конфликта (сказать «нет» конфликту)?
- *Страх*. Отсутствие Отца — парадоксально: Страх, потому что нет защищенности: Мать: страх за нее. — Во фрейдовской версии дискурс, которого боятся, потому что если нет отца, то нет Врага.
- *Авангард*. Кастрация. РБ, моя привязанность к стилю, фразе, классике, фрагменту и т. д. гомосексуальна (скажем так, перверсивна). Хора (женская) блистает только как некое «позднее». Не умри гомосексуалом!³⁹

Увлекательная история создания «Ролана Барта о Ролане Барте» в основных чертах была описана Анн Эршберг Пьеро в ее замечательном издании «Лексикона автора», где она приводит все фрагменты, не вошедшие в книгу (хотя и не все подготовительные или исключенные карточки). Книга остается открытым процессом, редким случаем, когда писатель систематически возвращается к своему творчеству. Этот опыт тем интереснее, что благодаря усилиям, которые приложил Барт, чтобы сделать из читателя автора, его утверждение себя в качестве писателя проходит через чтение в прямом и переносном смысле. Сделать себя самого предметом курса — потому что речь идет

39. Все карточки взяты из «Зеленой картотеки 5» и «Зеленой картотеки 6».

не только о том, чтобы вместе с аудиторией работать над текстами, но и о том, чтобы прорабатывать вкусы, привычки, манеры (нравится курить сигару, любительская игра на фортепиано), — значит с самого начала позволить себя читать. Читатель и писатель, в соответствии с программой существенного расширения области чтения, начатой в «S/Z», — фигуры неразделимо связанные. Любой читатель — потенциальный писатель. Любой писатель — прежде всего читатель.

Курс позволяет избежать многих подводных камней, в частности позиции, взвешивающей на все с высоты, «мнимой критики». Если бы Барт довольствовался разделением себя на РБ1 и РБ2, все показалось бы откровенной пародией. Он даже говорит о том, что в какой-то момент у него возникло желание вернуться к плану «Мишле» и применить его к себе самому. Таким образом, он испытывал искушение сделать пастиш самого себя. В ложной дистанции, создаваемой удвоением, также было бы нечто искусственное. Умножая число личных местоимений, он делает из целого констелляцию, а не иерархию. Так он пытается избежать опасности превращения жизни в судьбу и придания ей размеренного или, по крайней мере, объяснимого хода. Экспериментальный характер книги объясняется долгим процессом ее созревания. Соглашаясь вынести на публику свои сомнения, сожаления, неопределенность проекта и пользуясь замечаниями и трансформациями, которыми его проект снабжает время, Барт мало-помалу моделирует новый объект, не вписывающийся ни в один из существующих жанров, ни в одну из готовых теорий.

После того как он закончил чтение и правку рукописи в конце лета 1974 года, Барт в последний раз отдает ее для критического чтения Жану-Луи Бутту, посещавшему его семинар, затем вносит множество правок в текст с учетом его замечаний, отказываясь от некоторых уже готовых фрагментов. «Выброшено после того, как прочитал Ж.-Л.: Метафора, Возвращение, Сплошное, Я всего лишь знак (претенциозно), Сдвиг, Переворачивание как производство (претенциозно), Двойное выражение, Филолог, Зеркало, Счастлив (да кого это интересует!), Для чего нужна Древняя Греция (слабо), Смотреть (банально), Сильный темами (риск самодовольства), Жизнь как текст»⁴⁰. Все, что может показаться банальным, стереотипным, льстивым или предзаданным, систематически вычеркивается. Барт вырабатывает новый жанр автобиографии, новаторскую форму автофикции

40. BNF, NAF 28630, «Fichier vert». Эти фрагменты опубликованы в приложениях к «Лексике автора».

(этот термин появится только несколько лет спустя, в 1977 году, у Сержа Дубровски), в которой смешиваются разные планы: роман, воспоминание («воспоминания», происхождение которых мы анализировали ранее), эссе, анализ. Он называет это изобретение «биографематическим»: рассуждение и письмо при помощи биографем, еще с «Сада, Фурье, Лойолы» задуманных как дискретная форма, распадающаяся на фрагменты, к которой может быть приведена жизнь другого человека.

Эта бартовская тема имела большой успех (а само слово «биографема» можно теперь найти в словаре). Писатели уже давно стали замечать рассеивание «я» и трудности, связанные с написанием хроники или производством идентичности, и термин пригодился для обозначения ее фрагментов. Биографема не метонимична: это не блазон на гербе, в котором выражена вся тотальность бытия. Она также не является незначительной деталью. Она определяет вкус, ценность, среду, желание: «Когда я покупаю себе краски, то ориентируюсь только по их названиям»; «припоминая всякие мелочи, которых он был лишен в детстве, он обнаруживает среди них то, что сегодня очень любит, — например, ледяные напитки»⁴¹. Барт проводит различия, но больше как этнограф, чем как социолог. Таким образом, он опередил всех остальных, когда начал учитывать последствия выхода из унифицирующего основания мысли о субъекте и осознал важность изобретения новых форм рассказа о себе. Пути автофикций, биографические повествования в современной литературе многим обязаны этому тексту, учреждающему во Франции определенную традицию.

Связь между биографемой и фотографией, эксплицитно представленная в *Camera lucida*, впервые продемонстрирована в автопортрете. Фотографии в первой части выполняют не только чисто иллюстративную функцию и приводятся не потому, что такова была специфика серии, оговоренная в контракте. Игра, возникающая между изображениями и подписями, — еще один способ производства биографемы, значения, рождающегося из детали. Она, таким образом, приглашает истолковывать последующие фрагменты как мгновенные снимки, избавленные от иллюзорной континуальности рассказа, прочитываемые как одни из многих моментов, через которые проходит тело. Барт уделял много внимания этому разделу и его верстке, над которой он работал в *Seuil* вместе с Изабель Барде. Это подтверждается историей подписей и количеством «отбракован-

41. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 146, III.

ных подписей», которые можно найти в «Лексике автора». У фотографий, рисунков, фрагментов письма иная функция, чем в «Империи знаков», где изображения пока еще появляются как фрагменты рассказа о путешествии, хотя и не становятся иллюстрациями в чистом виде. В «Ролане Барте о Ролане Барте» они предстают как множество поверхностей, в которых на мгновение отражается субъект. Письмо, его движение отмечает глубину: «Текст *изображает* бесконечность языка вне знания, вне рассудка, вне ума». Или вот:

Тем самым я набрасываю на уже написанные произведения, на тело и корпус текстов прошлого какую-то легкую, едва касающуюся их *лоскутную ткань*, рапсодическое покрывало из сшитых кусочков. Нимало не углубляясь, я остаюсь на поверхности, потому что на сей раз речь идет обо «мне» (о моем «я»), тогда как глубина принадлежит другим⁴².

Если автобиографический жест носит критический характер, то не потому, что дистанцирует субъекта, как это сделал Сартр в «Словах», но потому, что препятствует унификации через нарратив или смысл. Он то преломляет, то отражает субъекта, конструируя его как предмет подвижной и не сводящей все воедино энциклопедии, без конца перетасовываемой, изымающей знание у той меры, которая ему дана.

Хотя реакция современников на книгу не до конца соответствовала радикальности жеста или сводила ее к круговой структуре «такой-то о себе», в целом она была позитивной. Стиль интервью или портретов меняется. Барту задают гораздо больше личных вопросов, на которые он отвечает терпеливо и благожелательно. Так он вписывает в социальное поле элементы, поглощенные письмом: детали биографии, семейной жизни, знаки социальной среды, предпочтения. Это само по себе восстанавливает континуальность, хотя в интервью Жану-Луи Эзину в *Nouvelles Littéraires* Барт говорит, что идее единого субъекта он предпочитает игру калейдоскопа. Он не желает смириться с мыслью, что у его творчества есть эволюция, направление, но в интервью часто вынужден отмечать этапы, ступени, изменения. Одна из причин, по которым порой возникает искушение подразделять творчество Барта на «моменты», содержится, впрочем, в самой книге «Ролан Барт о Ролане Барте». Во фрагменте, который так и называется «Фазы», он разделяет свое творчество на четыре «жанра», соответствующие четырем следующим друг за другом эпохам и различным интертекстам: со-

42. Ролан Барт о Ролане Барте, с. 136, 160–161.

циальная мифология, семиология, текстуальность, морализм. Соблюдая программу, намеченную автопортретом, следует воздержаться от того, чтобы читать этот пассаж в отрыве от других. Наоборот, его необходимо сопрягать с другими положениями этой книги. Но за этот пассаж хватаются так, словно это истина в последней инстанции. Интервью расширяют этот процесс, идя в сторону разделения на этапы. Барт восстанавливает континуальность в устной речи: «когда я был ребенком», «когда я был молод»... 1975 год — год выхода «Двадцати ключевых слов Ролана Барта», которые до некоторой степени повторяют глоссарий «Ролана Барта о Ролане Барте», но без сложной игры между лицами и фрагментами. Часть, связанная с вымыслом, исчезает. В этот год он также дает длинное интервью Жаку Шанселю на *France Inter* под названием «Радиоскопия», в котором очень долго говорит о себе. Но если многие газеты добавляют признание к откровению, то некоторые, например *Le Monde*, предоставляют слово другим. Ален Роб-Грийе, Пьер Бербери, Клод Руа и Филипп Соллерс получают возможность сказать, кто такой, по их мнению, Ролан Барт. Так, Филипп Соллерс, признающийся, что «вырос в его тени», считает, что он наименее правый из тех писателей, с которыми ему довелось быть знакомым. А Ален Роб-Грийе представляет его великим преобразователем языка. Многие критики признают, что у Барта есть свой стиль: не только из-за личной интонации этой книги, но и потому, что с самого начала в «Ролане Барте о Ролане Барте» отражается более позитивное понимание стиля, которому ранее приписывалось скорее негативное качество, как в «Нулевой степени письма» и в «Саде, Фурье, Лойоле».

То, что он пишет, состоит из двух текстов. Текст-I реактивен, его движущие силы — возмущение, страх, мысленное возражение, мелкая паранойя, самозащита, сцена. Текст-II активен, его движущая сила — удовольствие. Но по ходу своего написания, правки, подчинения фикции стиля текст-I и сам становится активным⁴³.

Эллипс, фрагмент, вариация, ритм — вот стиль, позволяющий освободиться от реактивного дискурса. У Барта также особый тембр голоса, и зерно голоса ощущается в письме. Голос такой же хрупкий, как и тело, он несет в себе его настроения, аффекты. Как и фотография, он тоже сигнализирует о том, что «это было». Это объясняет, почему наряду с семинаром «Лексика автора» Барт также проводит семинар, посвящен-

43. Там же, с. 51.

ный голосу, на котором ставит записи *lieder* в исполнении Шарля Панзерá, Фрица Вундерлиха и Катлин Феррье: «Поет само тело, одновременно оглушительно и тайно», это «шепот в полный голос»⁴⁴. Эта сдержанная интимность, чувство близости, которое она дает, вероятно, более всего тронула корреспондентов Барта, благодаривших его за присланную книгу. Фернану Броделю понравилась в ней «простота и поэзия». Морис Пенге поражен ее изяществом: «Речь об изяществе, лишенном какой бы то ни было театральности, заносчивости, шика. Которое к тому же совпадает с мудростью, какой можно только позавидовать, и с полной свободой бытия». Жан-Пьер Ришар говорит о «почти бесконечной лабильности книги» и о «чувстве близости», «чистоте», «нотке, которая есть только у Вас, и в которой неразрывно связаны деликатность, дерзость, чувственность»⁴⁵.

Но самый яркий отзыв дает Морис Надó, предоставивший Барту возможность еще больше усилить диссеминацию его имени. Статья «Барт в третьей степени» выходит в *La Quinzaine Littéraire* 1 марта 1975 года. Автор подвергает собственный текст того рода анализу, который он проводил в «Мифологиях», раскрывая лежащую в его основе идеологию, сопровождающие его образы. В то же время Барт иронически разоблачает легитимность собственного имени, рассеянную по множеству фигур.

Он может публиковать сколько угодно заявлений, интервью или статей, окутываться дымовой завесой пояснений, словно каракатица облаком чернил, — но ничто не поможет: как субъект воображаемого и идеологического, он фатально обречен не узнавать себя (то есть не заблуждаться, а бесконечно откладывая истину на протяжении речи), что бы он сам ни писал о себе и каким бы именем ни подписывался, будь это даже надежнейший из псевдонимов — собственное имя, его Имя Собственное⁴⁶.

Барт решительно помещает свое имя в область воображаемого. Он показывает, что оно тоже может быть фантазмом. Таким образом, он делает относительной любую легитимацию. Именно это позволяет ему сказать в передаче Жака Шансея, что «награды, поступающие от социального порядка, могут быть очень интенсивными, но никогда не бывают очень длительными, потому что потом вы возвращаетесь к своим рабочим обязанностям, к необходимости делать что-то другое, продолжать, и тогда на вас снова обрушиваются сомнения, тревоги

44. *Le Lexique de l'auteur*, p. 381.

45. BNF, NAF 28630. «Roland Barthes par Roland Barthes».

46. «Барт в степени три», *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 224.

или трудности, которые и образуют ткань нормальной жизни»⁴⁷. Он тоже позволяет своему имени раствориться в псевдонимах.

Коллоквиум в Серизи

В Серизи происходит триумф «Р. Б.», с этого момента обреченного на большую критическую удачу. То, что в начале было всего лишь «незначительным» обозначением, взятым у Соллерса, чтобы убрать порой слишком двусмысленное местоимение «он», приобретает все черты мифа — мифа «Барт в письме»: Барт и его тексты, Барт, о котором пишут, не принимая во внимание его личность, Барт, который пишет или вот-вот возьмется писать. На коллоквиуме 1977 года обозначение Барта его инициалами уже означает до некоторой степени близкое знакомство с ним. Там он еще не пытается сделать из этого «знакомый код». На худой конец, он мог бы превратить его в псевдоним наподобие Эрте, но написал бы его через *h*, *Herbé* (об этом напишет «роман» Филипп Роже). В конце коллоквиума Барт даже упоминает чувство, что его чего-то лишили, к счастью или к несчастью — неясно: «В подражание Дао мы практиковали Вун-мин, Воздержание от Имен Собственных, словно бы важной функцией коллоквиума было научить быть свободными от имен. И даже когда имя собственное (мое) произносилось, то, кажется, всегда не напрямую»⁴⁸. Гостям коллоквиума действительно было предложено использовать Барта и его творчество как «предлог» для изложения их собственных идей: у Барта может сложиться впечатление, что его подчиняют «идолу» каждого. Возможно, он ценит не прямые высказывания как таковые, но только не тот факт, что его делают опорой или инструментом всех языков.

Мадам Эргон-Дежарден еще в 1976 году выразила Барту желание организовать в Серизи коллоквиум, посвященный его творчеству. Она просила его об этом и раньше, но он отказался. На письмо ее дочери Эдит Эргон, посланное 20 января 1973 года, в котором та пишет, что они хотят провести коллоквиум в июле 1974 года, Барт ответил: «Очень тронут... Но честно говоря, я пока еще чувствую себя не готовым к такому коллоквиуму; у меня есть ощущение (возможно, иллюзорное), что у моей работы еще будут новые этапы и что пока еще она недостаточно

47. Entretien avec Jacques Chancel, «Radioscopie», *France Inter*, 17 février 1975 (OC IV, p. 899).

48. «Conclusion», in *Prétexte: Roland Barthes*, op. cit., p. 487 (OC V, p. 520).

богата для того, чтобы предлагать ее для коллективного комментария»⁴⁹. На этот раз он принимает приглашение, чтобы не показаться тем, кто избегает посвященных ему коллоквиумов, но, возможно, еще и потому, что теперь ему кажется, что его творчество получило достаточное развитие, а легитимность достаточно ощутима, чтобы стать поводом для такого мероприятия. Однако Барт ставит одно условие: руководство организацией должно быть поручено одному из его любимых учеников, с которым он познакомился год назад, Антуану Компаньону. Решение вызывает удивление. Компаньону двадцать шесть лет, у него нет никакого опыта организации подобных мероприятий. Барт явно не хочет «выбирать» кого-то из давних друзей, учитывая разногласия или соперничество, которое между ними существует. Он не хочет ставить в привилегированное положение своих соратников ни по *Tel Quel* (Соллерс, Кристева), ни по Практической школе высших исследований (Женетт, Тодоров, Бремона) или Венсенну (Жан-Пьер Ришар). Студент, которого пока еще никто не знает, кажется ему нейтральным выбором. Кроме того, этот выбор продиктован аффектами. Антуан Компаньон в тот момент — один из его важнейших собеседников. Барт ужинает с ним почти каждую неделю и много рассказывает ему о своей работе, которой его друг добавляет динамику своей молодостью, увлеченностью литературой и собственными проектами. «В разговоре было невозможно понять, кому именно принадлежала та или иная идея. Барт рассказывал о каком-нибудь затруднении, мы его обсуждали, внезапно он прерывался, открывал блокнот и записывал в нем несколько слов»⁵⁰. Барт может рассчитывать на преданность, свойственную только ученикам — их образ жизни и собственное творчество еще их не отдалило.

Это решение и в самом деле вызывает удивление. Коллоквиум, проходящий с 22 по 29 июня 1977 года, зияет отсутствующими. Соллерс в последний момент отказывается приехать, нет ни Женетта (который серьезно болен), ни Тодорова, ни Бремона. Кристева тоже отсутствует, но по личным причинам: она только что родила ребенка, и у нее нет времени на коллоквиумы. В любом случае промежуточное поколение, 35–45-летних, которое было близко Барту в 1960-е годы, никак не представлено (за исключением Жака-Алена Миллера, который в силу своей специализации оказался несколько в стороне, и Юбера Дамиша). Зато присутствуют почти одногодки Барта (Жан-Пьер

49. Письмо Эдит Эргон, январь 1973 года. BNF, NAF 28630, «Exploitation de l'oeuvre».

50. Antoine Compagnon, *Une question de discipline*, entretien avec Jean-Baptiste Amandieu, Flammarion, 2013, p. 78.

Ришар и Ален Роб-Грийе, оба родившиеся в 1922 году, Франсуа Валь (1925 года рождения) и много студентов (Франсуаза Гайяр, Эрик Марти, Патрик Морье, Контардо Каллигарис, Эвелин Башелье, Жан-Лу Ривьер, Жан-Луи Бутт, Фредерик Берте...). Сотня человек записалась на коллоквиум из любви к его творчеству или просто из желания посмотреть на знаменитость. Как всегда в Серизи, публика очень разношерстная, но все собираются в двойной столовой и ночуют в различных местах усадьбы, в замке, на старой ферме, на конюшне. Как и всех знаменитых гостей, Барта размещают в замке. Почти всю неделю рядом с ним юный студент из Кана, которого никто не знает и который похож на Яна Андреа, рассказывает Эрик Марти: речь о Яне Лемэ (будущем Яне Андреа), с которым Барт познакомился за два месяца до этого. По утрам он отправляется с Антуаном Компаньоном выпить кофе в соседней деревне: это блаженный ритуальный момент отдыха. Каждый вечер Барт звонит матери, которая болеет с весны, ее состояние его очень беспокоит.

Неделя проходит хорошо, несмотря на его волнения, его самый большой страх — страх, что его мать умрет, который в самых разных обличьях преследует этот коллоквиум. «У истоков всего — Страх»: Барт возвращается к этой формуле перед самым своим выступлением. Страх глупости, унижения, страх остаться без защиты, самое главное, этот страх у истоков, на месте и вместо отца, страх конфликта, который, собственно, и является темой его выступления. Кульминацией становится выступление Роб-Грийе. Оно приводит к диалогу с Бартом и столкновению с публикой, превращающему его в самый настоящий хэппенинг (вошедший в легенды той невероятной эпохи, когда большие конференции по гуманитарным наукам еще были аренами схватки). Роб-Грийе справедливо указывает на трудность, лежащую в основе имени Барта, связывая ее не просто с писателем, а с ощутимым присутствием тела в его тексте: «Непрозрачные, подозрительные отношения, в любом случае осужденные любым направлением». Здесь в дружеской форме разыгрывается разногласие, возникшее между ними в 1960-е годы, и Роб-Грийе в данном случае неожиданно ярко исполнил роль критика, того, кто провозглашает смерть автора, а Барту отдал роль романиста:

Это очень сильное вторжение персонажа в текст, ощущение того, что я имею дело с телом, с влечениями, с нечистыми вещами, вероятно, приводит к тому, что этот текст становится просто глашатаем этого тела, что в действительности может вызывать только досаду у того, кто, подобно мне, участвовал во всем этом предприятии по изыманию автора из его текста.

Они поменялись ролями, но Роб-Грийе всегда признает, что Барт обошел его на целый корпус. Новый роман оказался в тупике, и, если в романе может произойти что-то новое, оно будет исходить от «кого-то, кто откажется быть профессиональным романистом». «„Фрагментами речи влюбленного“ ты преодолел не просто общество, но самого себя, шагнув к тому, что через двадцать лет, возможно, предстанет как Новый новый роман 1980-х. Кто знает?»⁵¹ Здесь мы видим все ту же идею, что ум Барта делает его провозвестником будущего, что его противоречия имеют больше перспектив, чем авторитетные заявления или манифесты о современности.

Барт отвечает всем охотно и благосклонно. Он не возражает напрямую, но способен проявить твердость. Например, вопреки сказанному Жаком-Аленом Миллером и Аленом Роб-Грийе, он утверждает, что в его тексте нет его тела, а есть фантазм тела. Он внимательно следит за тем, чтобы никто из присутствующих не чувствовал себя исключенным. Порой ему неловко постоянно находиться в центре внимания, быть предметом разговора. Желание Барта несколько приглушить падающий на него свет чувствуется в аллегории, которую он придумал по случаю: место, называющееся не Серизи-ла-Салль, а Брюм-сюр-Мемуар, Туман-в-Памяти: «Это размышление, которое могло бы иметь некоторые последствия для письма; письмо было бы туманом в памяти, той несовершенной памяти, которая также несовершенная амнезия, это, по сути, и есть поле тематики»⁵². Туман, уклонение, тайна, упоминавшиеся ранее на коллоквиуме в связи с «Арманс» Стендаля (где тайна не раскрывается), остаются добрыми феями, смягчающими «я» и «для меня» тенью неопределенности.

Первая половина 1977 года, от «Лекции» в Коллеж де Франс в январе до публикации «Фрагментов речи влюбленного» в марте, затем коллоквиума в Серизи в июне, бесспорно, была моментом легитимации. Случившаяся незадолго до смерти его матери, она быстро показывает, насколько тщетна публичная легитимация, когда ее нельзя больше разделить с самым любимым человеком. Личная катастрофа моментально смела все символические преимущества отличия.

51. Antoine Compagnon, *Une question de discipline*, p. 283.

52. Ibid., p. 278–279.

Глава 16

Барт и Фуко

В СЕРИЗИ Роб-Грийе сблизил Барта и Фуко, отметив, что они постоянно становятся объектом захвата: «Нужно видеть, с какой радостью общество присваивает Барта и Фуко. Когда Фуко, крайний маргинал, очень тонко выступает против дискурса сексуальности, нужно видеть, как *L'Express* или даже *L'Observateur* публикуют статьи: „Ах, наконец-то нас освободили от диктатуры секса“»¹. Если почитать в интернете или где-нибудь еще, как часто на них ссылаются, говоря на любую тему, как «Мифологии» теряют весь критический заряд, когда их цитируют в ностальгическом контексте, восхваляя те или иные объекты (*Citroën DS*, красное вино, бифштекс с жареной картошкой), становится понятно, как точно Роб-Грийе подметил это присвоение. Особое место этих двух мыслителей в тени, которую отбрасывают 1960-е и 1970-е годы, частично объясняется тем, что их творчество было усвоено в качестве своеобразной формы той самой доксы, против которой они всегда боролись. Они оба хорошо знают механизм этой инверсии, которую Барт открыто разоблачал. Четыре слова «Барт и Фуко» сегодня служат для обозначения эпохи влияния французской мысли и обновления гуманитарных наук, эпохи, когда теория производила «великие имена» или «великие фигуры». Как часто сегодня можно услышать сетующих на то, что больше не осталось «великих мыслителей», но не учитывающих, что выдвижение этих моделей зависит не только от их собственных качеств, но и от решения общества идентифицироваться с ними. В любом случае можно только сожалеть об эпохе, способной сделать из теоретиков, философов и писателей медийные фигуры — то есть возможных представителей и объекты идентификации — пусть и ценой упрощения их творчества.

1. *Prétextes: Rolands Barthes*, op. cit., p. 298.

Причины сближения Барта и Фуко могут быть и иными. Делёза тоже много цитируют, из его творчества берут инструменты для исследования, но его личность не становится настолько эмблематичной: редко появлявшийся на медийной сцене при жизни, он хотя и участвовал (вероятно, активнее Барта) в больших проектах от Ла Борда до Венсенна, но сохранил имидж уникального ученого, целиком погруженного в свое концептуальное творчество. И наоборот, поступки, политическая ангажированность Фуко и Барта воспринимаются как неотделимые от их интеллектуальной работы (даже если она в значительной мере протекает в уединении и концентрации, свойственной ученым). Это отчасти объясняет разворачивающуюся вокруг них биографическую констелляцию, словно понимание их жизни могло бы дать доступ к их мысли. Достоверная гипотеза состоит в том, что отношение Барта и Фуко к истории, по-разному отразившееся в их творчестве, но тем не менее ставшее объектом осмысления и у того, и у другого, вызывает вопрос (у них самих и у других) об их собственном месте в ней. Вторая гипотеза касается (относительной) маргинальности, на которую их обрекает гомосексуальность: критический ум заставляет их не разделять желание и объект исследования, воспринимая гомосексуальность не как ориентацию, а как способ вопрошания о мире. Как ни странно, к Барту это, возможно, относится даже больше, чем к Фуко. Хотя, в отличие от Фуко, он так и не сделал из своей гомосексуальности пространство отстаивания прав или борьбы, отчасти из отвращения к любым громким словам, Барт, как и Фуко, очень далеко зашел в том, что на тот момент могло отвечать его критической программе: в отказе от «естественного», само собой разумеющегося буржуазного порядка, представленного в качестве стихийного, а также в пристрастии к фрагментарному, окольному, к выбору альтернативного письма, сопротивляющегося порядкам логики, континуальности и прогресса. Так, в дневнике-картотеке можно прочесть: «Гомосексуальность интересна, только если она через особые точки, темы ведет к осмыслению мира. Если она деформируется, трансформируется во что-то иное (например, нетерпимость к „само собой разумеется“)»². В этом смысле, хотя публичная ангажированность Фуко была более открытой, Барт пошел гораздо дальше в критическом аспекте. Фуко разоблачает всемогущество дискурсивного порядка, но при этом подчиняется его за-

2. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 31 juillet 1979.

конам: последовательности и логической аргументации. Барт, возможно, благодаря своей писательской свободе, пытается его разрушить.

Параллельные жизни

Гомосексуальность играет важную роль в дружбе Фуко и Барта. На ее пике они вместе ходят по вечерам в специальные заведения, вместе ищут партнеров, едут развлекаться в Марокко, ходят на матчи кетча, иконография которых присвоена гомосексуальной культурой того времени. Это не означает, что у них нет общих интеллектуальных интересов, но литературные или теоретические дискуссии скорее играют роль дополнения, чем первопричины. Их познакомил Робер Мози, будучи студентом в Фонде Тьера, где как раз перед этим был пансионером Фуко. Идет 1955 год, Фуко уже год занимает пост преподавателя в университете Уппсалы, в Швеции, попав туда благодаря поддержке Жоржа Дюмезиля. Он хочет пригласить Барта выступить в культурном центре Дома Франции, где он выполняет функцию организатора в дополнение к своим обязанностям в университете. Фуко регулярно приезжает во Францию, и именно в один из этих приездов в конце года произошло их знакомство. Он опубликовал свою первую книгу «Психическая болезнь и личность», когда был кайманом психологии в Высшей нормальной школе в 1954 году. В этот период у него меньше интеллектуального влияния, чем у Барта, но их траектории сходятся в нескольких точках: Барт хорошо знаком с сетью французских университетов за рубежом; время, потерянное в санатории, ставит его на один уровень с Фуко; они оба в этот момент пишут диссертации. Десять лет разницы дают некоторую фору Барту в плане известности, но не карьеры. Барт принимает приглашение и первый раз едет в Швецию весной 1956 года. Фуко с его талантом развлекаться, с его бежевым «Ягуаром» превращает это пребывание в очень радостный момент, от которого, однако, следов осталось немного. О чем они с Бартом говорили? Может быть, о театре, его главной теме на тот момент, потому что Фуко, помимо прочего, руководил в Уппсале студенческим театральным клубом, но, возможно, также о мифе, потому что Барт только что закончил «Миф сегодня».

Высшая нормальная школа, агрегация по философии, Фонд Тьера — у Фуко есть все знаки легитимации, которых не хватает Барту. Кроме того, у него властный и авторитарный отец, противостоянием с которым во многом определяется начало его

пути. Эти различия в биографии частично объясняют разное отношение к закону и порой диаметрально противоположное поведение в жизни. Что касается научных исследований, то Фуко чувствует, что должен работать, как проклятый, Барт же позволяет себе следовать своим желаниям. Фуко совершенно чужда лень, Барт временами ей предается (летом в Юрте или в Париже, в кафе). Фуко принимает радикальные решения (попытки самоубийства, прямое участие в политике в 1970-е годы), Барт сторонится конфликтов и лобового противостояния. Первый не знает страха, для второго это главный двигатель. Однако они сходятся по трем пунктам: влечение к литературе, которое у Барта выражено сильнее, но остается, как и у Фуко, очень проективным и фантазматическим (Дидье Эрибон утверждает, что в начале 1960-х годов Фуко мечтал быть как Бланшо); застой во Франции с ее неизменными институтами и мертвыми языками и, как следствие, тяга к загранице — они бывают там подолгу, несут на себе ее отпечаток и рассматривают в качестве возможного пути отступления; чувство сексуального отличия от других, которое они интериоризируют по-разному (Фуко, бывший ученик приходской школы, — как чувство вины, Барт, протестант, — в культе тайны) и которое заставляет их занимать отстраненные и в некотором смысле излишне маргинальные позиции (отсюда особые стратегии по возвращению в центр).

В 1960 году Фуко вновь приезжает во Францию после пребывания в Уппсале, Варшаве и Гамбурге, чтобы занять должность в Университете Клермон-Ферран. Именно тогда начинается наиболее активный период их дружбы. С осени 1960 по лето 1963 года они видятся очень часто, в ноябре-декабре 1960 года почти каждый вечер, впоследствии два-три раз в неделю. В компании Робера Мози и Луи Лепажа они ходят по гей-барам квартала Сен-Жермен: *Fiacte* на улице Шерш-Миди, *Speakeasy* на улице де Канетт, и, конечно же, во *Flore*, где на первом этаже традиционно собираются геи. Иногда они ходят в клубы, в *Cherry Lane* или в «Песенный клуб», или даже в кабаре, открывшиеся на Монмартре. Барт также регулярно видится с Фуко наедине, и тогда они говорят о своих исследованиях, о прочитанном. Фуко знакомит Барта с Жаном Бофре и Луи Альтюссером³. Барт вводит его в литературные круги: так, в 1963 году они вместе с Мишелем Деги становятся членами редколлегии журнала *Critique*, во главе которого после смерти Батая в 1962 году встал

3. *Lettres à Franca (1961–1973)* содержат свидетельство того, Фуко, Барт и Альтюссер два раза ужинали вместе: 6 и 12 ноября 1962 года (Stock/IMEC, 1998, p. 229, 284).

Жан Пиль⁴. Фуко вместе с Бартом и Соллерсом пишет о литературе, в частности о Батае, в специальном номере в 1963 году, посвященном его памяти. В этот же период выходит книга Фуко о Раймоне Русселе, на которую рецензию в *Critique* в декабре 1963 года напишет Роб-Грийе. Фуко регулярно заходит на улицу Сервандони и знакомится с Анриеттой Барт. Барт, со своей стороны, по дороге в Юрт заезжает в Вандевр, что рядом с Пуатье, чтобы познакомиться с Анн Фуко в «Пируаре», фамильном доме, в котором Фуко проводит почти каждый август. Лето 1963 года они проводят в Марракеше (в отеле *Matounia*), июль в Танжере. Именно после возвращения оттуда их отношения становятся более прохладными. Вполне возможно, что там между ними случился конфликт из-за какого-то юноши. Однако история, скорее, сохранила версию о том, что Фуко, решивший в этот момент поселиться с Даниэлем Дефером в квартире на улице Монж, дистанцируется от своих товарищей по ночным приключениям. Вполне вероятно, что охлаждение действительно стало следствием изменения образа жизни. Некоторые идут еще дальше и утверждают, что Даниэль Дефер не любил Барта. Не подтверждая этого напрямую, Дефер в «Политической жизни» признает, что испытывал определенную неприязнь. Он не одобрял того, как Мози и Барт (которого он уже встречал годом ранее в *Fiacre* с Жаном-Полем Ароном) обращались с молодыми людьми: «Они и хотели соблазнить, и боялись, что ими будут манипулировать». Из-за того, что он неожиданно погрузился в рутинные практики группы («ужин в Сен-Жермене, после ночная вечеринка в *Fiacre*»), у Дефера остались очень плохие воспоминания об этом первом вечере: «Разница в возрасте и социальные различия были каким-то образом выделены, без конца подчеркивались, особенно Бартом. Спустя годы я рассказал Фуко, каким мучительным был для меня этот вечер и что он должен был стать последним»⁵. Барт с самого начала позволил себе обращаться к нему на «ты», отчего Дефер решил, что тот считает его жиголом. Вполне вероятно, что эта неприязнь Дефера к Барту привела к тому, что Фуко от него отдалился.

По свидетельству Филиппа Соллерса, Барт расценивал это отдаление как настоящий разрыв дружбы. Однако не следует

4. До 1965 года Барт, Деги и Фуко будут оставаться в редколлегии одни, пока к ним не присоединится Пьер Шарпантра, а затем — Жак Деррида в 1967, Роже Эррера в 1968 и Мишель Серр в 1969 году. Фуко официально уходит из редколлегии в 1977 году, но он ничего не пишет для журнала уже с 1970 года.

5. Daniel Defert, *Une vie politique, entretiens avec Philippe Artières et Eric Favereau*, Seuil, 2014, p. 32.

преувеличивать значение этого эпизода, нужно учесть, как обстоятельства жизни определяют взлеты и падения в эмоциональных отношениях, чередующиеся фазы приостановки и сближения в зависимости от того, чем занят каждый. Помимо того факта, что Фуко работает, не покладая рук⁶, обстоятельства тоже не способствуют частым встречам. В 1966 году Фуко уезжает преподавать в Тунис, где также работает Даниэль Дефер. Он останется там до 1968 года. В 1969 году Барт уезжает в Марокко. Записка, которую Фуко адресует ему в феврале 1970 года после прочтения «S/Z», показывает, что в их отношениях все же сохранилась некоторая теплота: «Я только что прочел тебя залпом: это великолепно, первый анализ текста, который мне понравилось читать»⁷. До сих пор более или менее параллельные, их траектории расходятся в 1968 году. Барт уезжает в Северную Африку, Фуко возвращается во Францию. Но самое главное, Барт отдаляется от политики в тот момент, когда Фуко активно в нее включается. Они больше не в открытом неопределенном пространстве, откуда их творчество может устремиться, куда они захотят, хотя они и сами точно не знают, куда именно. Каждый остается в той сфере, в которой он себя лучше чувствует и получает наибольшее признание: история и философия для Фуко, литература и письмо для Барта. Поэтому, возвращаясь к своим отношениям с Бартом в передаче Жака Шанселя, Фуко может сказать: «Область, в которой я тружусь и которая, по сути дела, является областью не-литературы, настолько отличается от его области, что сегодня, я полагаю, наши пути в значительной степени разошлись или же не находятся на одном и том же плане»⁸. Удивительно, что Фуко здесь определяет собственное поле исследований через отрицание («не-литература»), акцентируя отказ от того, чего он, возможно, некогда желал. Это еще один способ отдать дань Барту. Их социальные траектории снова пересекутся в 1975 году, когда Барт готовится к выборам в Коллеж де Франс: мы видели, какую роль в этом сыграл Фуко, начавший преподавать в Коллеже

6. В «Хронологии жизни» Мишеля Фуко, которую Дефер приводит в начале «Речей и текстов», он сухо отмечает под рубрикой «Октябрь 1963»: «Напряженная работа нарушает ритм ночных ужинов с Роланом Бартом в Сен-Жермен-де-Пре. Их отношения ослабевают» (Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, t. 1, p. 25). В интервью, которые он давал в связи с выходом «Политической жизни», Дефер признается, что, когда они с Фуко стали жить вместе, он сказал Фуко, что больше не хочет куда-то ходить по вечерам.

7. Письмо Мишеля Фуко, 28 февраля 1970 года. Фонд Ролана Барта. BNF, NAF 28630, «S/Z».

8. Michel Foucault, «Radioscopie», entretien avec Jacques Chancel, France Inter, 10 mars 1975.

в 1970 году. Они оба умрут в больнице Питье-Сальпетриер, один в марте 1980 года, второй в июне 1984-го, и их близкие соберутся в морге, чтобы забрать тело, затем в амфитеатре — чтобы отдать последнюю дань памяти. После этого и те, и другие отправятся к себе на родину, Ролан Барт — в Юрт, Мишель Фуко — в Вандевр-дю-Пуату.

Сопровождение

Истина их отношений опирается на то, что каждый верит в творчество другого. Барт был очень впечатлен умом и плодотворностью Фуко, которая казалась ему совершенно неиссякаемой. Фуко, в свою очередь, многому научили критические способности Барта и его манера анализировать текст. В статье 1982 года он объединяет имена Барта и Бланшо в попытке объяснить, что составляло силу их отношения к книге:

Читать книгу, говорить о ней было упражнением, которым занимались в некотором смысле для себя, ради собственной выгоды, чтобы изменить самих себя. Хорошо говорить о книге, которая не нравится, или попытаться с достаточной отстраненностью рассуждать о книге, которая, наоборот, слишком понравилась, — благодаря всем усилиям это шло так, что между текстами, между книгами, произведениями и статьями что-то происходило. Барт и Бланшо привнесли во французскую мысль нечто очень важное⁹.

Фуко прекрасно понимал, что сила этой критической динамики в том, что она устраняет иерархию между чтением и письмом, а потому отменяет институциональные границы. Политический аспект этого освобождения связан с тем, что мысль одним движением переходит от одного вида деятельности к другому, устраняя различия. Нет писателей, с одной стороны, и читателей — с другой, как если бы не было богатых и бедных, мужчин и женщин, угнетателей и угнетенных. Это движение к неразличению, таким образом, стремится подорвать все закосневшие определения, мыслить на уровне различий, а не сущностей и категорий. Барт, со своей стороны, оценивает новаторство Фуко в двух планах: в плане создания *другого* исторического дискурса, относительного, заставляющего все время перечитывать свои источники, который раньше уже привлекал

9. Michel Foucault, «Pour en finir avec les mensonges», in *Le Nouvel Observateur*, 21 juin 1985, p. 76–77.

его у Февра. В статье о работе Фуко «История безумия в классическую эпоху», обобщающей докторскую диссертацию последнего (которую он написал в Уппсале, защитил перед комиссией в составе Жоржа Кангийема и Даниэля Лагаша, а в 1961 году издал в *Plon*), Барт относит его именно к этой линии: «Можно себе представить, что эта смелая книга понравилась бы Люсьену Февру, потому что она возвращает истории кусочек „природы“ и превращает в факт цивилизации то, что до сих пор мы принимали за медицинский факт: безумие»¹⁰. На втором уровне Барт признает, что Фуко пошатнул основы знания, сделав из него уже не «спокойный, высший, умиротворяющий, успокаивающий акт, который Бальзак противопоставлял снedaющему желанию», а беспокойство, создаваемое движением между безумием и разумом. Барт видит в этом эпистемологическое потрясение, которое производит на него огромное впечатление, и в последующие годы будет регулярно возвращаться к этому «головокружению», вызванному Фуко, когда тот начал говорить о «паре Разума и Неразумия» и их подвижном содержании¹¹.

Фуко был очень рад этому двойному жесту признания, потому что Барт в 1964 году включил статью из *Critique* в «Критические эссе». Этот текст вписывает философа в две передовые области современной науки: лингвистику и этнологию. Барт сравнивает подход Фуко с подходом Мосса, и применение «этнологического взгляда» к близким обществам, к которому он сам стремился в «Мифологиях», хорошо согласуется с тем подвижным положением среди различных дисциплин, которое он желает занимать. Другая книга Фуко, с которой Барт проделает настоящую теоретическую работу, — это «Рождение клиники, археология медицинского взгляда»: она впервые выходит в *PUF* в 1963 году. Точкой соприкосновения становится понятие знака, бесконечный динамизм которого демонстрирует эта книга. Барт показывает, что эта работа может быть по праву включена в программу семиологии, потому что означающее болезни выходит на означаемое, которое, будучи поименовано, само превращается в означающее. Таким образом, Фуко ставит проблему языка клиники (и роли языка в ее рождении), которая соприкасается с его собственными изысканиями. Барт, в частности, рассматривает различие между симптомом и знаком: симптом — факт болезни, субстанция означаемого, а знак вклю-

10. «La part de l'autre», in *Critique*, 1961, перепечатано в: *Essais Critiques*, OC II, p. 425.

11. См.: *De part et d'autre* (OC II, p. 427); «Je ne crois pas aux influences», in *France Observateurs*, 16 avril 1964 (OC II, p. 618); «Culture de masse, culture supérieure», in *Communications*, mai 1965 (OC II, p. 709).

чает симптом в описание. Клиническое пространство, таким образом, позволяет поставить проблему языка как вопрошания: «Если семиологическая природа области болезней, а в этом и состоит гипотеза Фуко, соответствует определенной истории, тогда преобладание понятия знака, культура этого понятия соответствуют определенной идеологической фазе развития нашей цивилизации»¹². Здесь мы снова можем заметить озабоченность Барта метаязыком, который всегда сам захвачен производимой им критикой. Можно также отметить, что Барт предвосхищает здесь завершение исторического момента, который, как станет ясно позднее, устанавливал связь между знанием, политикой и идеологией.

Первый том «Истории сексуальности», «Воля к знанию», выходит в 1976 году, а «Фрагменты речи влюбленного» — в 1977 году. Фуко в своей книге производит важный переворот (власть становится не тем, что запрещает говорить, а тем, что, наоборот, принуждает к речи), который идет от Барта, прежде всего от «Сада, Фурье, Лойолы»: «Общественная цензура не там, где запрещают, но там, где принуждают говорить»¹³. Барт, в свою очередь, проводит связь между двумя совпавшими по времени публикациями: в эпоху триумфа сексуального освобождения любовь стала для современных философов неостребованным товаром: «Не пришло ли время внести некоторые поправки? Фуко тоже этим занимается»¹⁴. Однако Дидье Эрибон утверждает — есть свидетельства, что Фуко издевался над «Фрагментами речи влюбленного», которые считал глупыми и неприличными. Тем не менее после того, как Барт переходит в Коллеж де Франс, их прежняя дружба с Фуко частично восстанавливается, они регулярно вместе ужинают и работают. Например, они участвуют в семинаре по музыкальному анализу с Пьером Булезом, Жилем Делёзом и другими членами IRCAM в феврале 1978 года, постоянно видятся в Коллеже. В марте 1980 года Фуко несколько раз приезжает к Барту в больницу. Именно он произносит короткую теплую речь во время церемонии прощания в Коллеже в апреле 1980 года. Прежде чем сказать о той дружбе, которую Барт питал к администратору Алену Оро, представителям администрации и к своим коллегам, Фуко очень эмоционально говорит о своей собственной дружбе с ним:

12. «Sémiologie et médecine», in Roger Bastide (dir.), *Les Sciences de la folie*, La Haye, 1972 (OC IV, p. 183).

13. *Сад, Фурье, Лойола*, Праксис, 2007, с. 164. На эту тему см.: Eric Marty, *Pourquoi le XX siècle a-t-il pris Sade au sérieux?* Seuil, «Fiction&Cie», 2011, p. 164.

14. «Barthes sur scène», in *l'Express*, 17 avril 1978 (OC V, p. 545).

Несколько лет назад я выступил перед вами с предложением принять его. Тогда оригинальность и важность его работы, окруженной ореолом признания и продолжавшейся на протяжении почти двадцати лет, позволили мне не апеллировать к дружбе, которую я к нему питаю. Мне не надо было о ней забывать, я мог от нее просто абстрагироваться. Его труды были перед вами. Сегодня остались только эти труды. Они еще скажут свое слово, другие заставят их говорить и сами будут говорить о них. Поэтому в этот день позвольте мне апеллировать только к дружбе. Дружбе, которую объединяет с ненавистной ей смертью одна общая черта — она тоже не болтлива¹⁵.

Фуко здесь практически слово за словом отвечает на тот оммаж, который Барт принес ему в своей «Лекции»:

Что же касается настоящего времени, то это Мишель Фуко, с которым меня связывают узы взаимного расположения, интеллектуальной солидарности и благодарности (да будет мне позволено пренебречь скромностью, повелевающей дружбе умалчивать о подобных чувствах), ибо именно он предложил Совету преподавателей создать эту кафедру и пригласить меня возглавить ее¹⁶.

Сегодня сближение этих выражений признательности выглядит трогательно: если не учитывать мелкие разногласия или отдаление, вызванное обстоятельствами, между двумя этими людьми сохранялась прочная связь, вошедшая в историю. Их имена близки не только потому, что они принадлежат к одному и тому же моменту в приключениях мысли, но и потому, что они вместе создавали этот момент, со взаимной признательностью и дружбой.

Два стиля

Отличия и разногласия Барта и Фуко связаны не столько с теоретическими расхождениями, сколько с различием в образе жизни. Те, кто был знаком с ними, вместе или по отдельности, отмечали эту противоположность стилей. Например, воспоминания Мориса Пенге, поддерживавшего с ними очень тесные отношения в Японии (он даже пытался организовать для них обоим более длительное пребывание в стране), но также знавшего Фуко по Высшей нормальной школе, показывают,

15. Michel Foucault, «Voici, en bien peu de temps...», in *Annuaire du Collège de France*, 1980, p. 60–61.

16. Ролан Барт, «Лекция», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 546.

что между ними существовало ощутимое расхождение. Если Барт очень тщательно заботится о своем внешнем виде, о том, в каких кругах вращается, и глубоко любит музыку, то Фуко, наоборот, «проявляет большое равнодушие к одежде, питанию, обстановке. Он говорил, что любит музыку, но ему не хватало мечтательности (он был более чувственным, нежели сентиментальным), чтобы испытывать в ней потребность»¹⁷. Ставя друг рядом с другом две эти фигуры, Пенге не выносит никакого суждения, ни положительного, ни отрицательного. Он просто набрасывает портрет, в котором заметны стилистические различия. Начиная с 1970-х годов эти различия становятся еще более ощутимыми: если Фуко проявляет экспансивность и щедрость во всем — в своем гомосексуальном каминг-ауте, в том, как он включается в борьбу за приемлемые условия содержания в тюрьмах, в отстаивании своих позиций — то Барт, как никогда прежде, подчеркивает свою особость и неприятие истерии. Все замечают его благожелательность, но она лишена энергии, которой наполнено великодушие Фуко. Тем, кто не замечает придуманного характера этой позы, может показаться, что это уход «в себя». Другим не всегда легко увидеть различие между «жизнью по литературе», как пишет Барт во «Фрагментах для Э.», и жизнью согласно нормам, которые чаще всего управляют отношениями между людьми.

Матье Линдон, познакомившийся с Бартом на ужине у своего отца, когда ему было восемнадцать, признается, что люди, знавшие и Барта, и Фуко, предпочитали Фуко, более свободного, щедрого, забавного. Его рассказ о различных эпизодах их отношений похож на рассказ Даниэля Дефера и особенно Эрве Гибера, который упоминал, что Барт предложил переспать с ним за предисловие к его книге¹⁸: как написал ему Барт позднее, «я остался один в квартире, цепляясь за образ мерзавца, чья затея потерпела крах»¹⁹. Письма Барта к Гиберу говорят о сложных, но все же довольно нежных отношениях. Рассказ же самого Гибера в своей однозначности не до конца передает то, что произошло. В марте 1977 года Барт вызвался написать предисловие к тексту Гибера, называвшемуся «Смерть-пропаганда № 0». Возможно, что Барт в шутку предложил «контракт», о котором говорилось в «S/Z» в связи с эпилогом «Саррази-

17. Maurice Pinguet, *Le Texte Japon*, Seuil, 2009, p. 47.

18. Hervé Guibert, entretien avec Didier Eribon, in *Le Nouvel Observateur*, 18–24 juillet 1991.

19. «Fragments pour H.», lettre à Hervé Guibert du 10 décembre 1977, in *L'Autre Journal*, 19 mars 1986 (OC V, p. 1006).

на»: текст в обмен на ночь любви. Но причиной невыполненного обещания стали скорее тревоги, вызванные болезнью матери, и общая апатия, с нею связанная. Матье Линдон, в свою очередь, рассказывает следующее: «Он ждал от меня поступка, а не слов, и когда я заартачился, я был тут же изгнан из этого мирка, меня не пустили больше ни на одно семинарское занятие, что мне казалась одновременно и справедливым, и грубым. Я словно бы внезапно перестал существовать»²⁰. Эти эпизоды следует рассматривать в их контексте и с учетом среды, в которой они имели место. У Барта была своя группа друзей, прежде всего Жан-Луи Бутт и Юсеф Баккуш, а также Андре Тешине, Франсуа-Мари Банье, Рено Камю, студенты из семинара, Фредерик Берте, Эрик Марти, Антуан Компаньон. У Фуко была своя группа, в нее входили прежде всего Даниэль Дефер, а также Матье Линдон и Эрве Гибер. Совершенно нормально, что рассказы не совпадают. Но иногда эти группы соприкасались, например, когда Фуко организовывал у себя на улице Вожирар особые вечера, куда приглашал многих из своего круга друзей. Один из таких вечеров был 28 октября 1979 года, все собрались посмотреть на японского танцора, танцевавшего обнаженным перед гостями. Матье Линдон впервые тогда встретился с Бартом после разрыва отношений. Он рассматривает эту встречу как реванш (Барт был потрясен, увидев его у Фуко, «спасенным», как он выразился, «с помойки гомосексуальности»), но тем самым создает видимость конкуренции между ними. Впрочем, Линдон признает это: «У Мишеля, с которым я никогда об этом не говорил, не могло быть сомнений, что мы знакомы»²¹.

Стилистическая разница заметна также в манере говорить и писать. Вступительные лекции в Коллеж де Франс Барта и Фуко часто сравнивали, чтобы показать точки их схождения и расхождения. Сопоставление этих лекций интересно тем, что Барт, представляя свой путь, вступает в непосредственный диалог со вступительной лекцией Фуко «Порядок дискурса», прочитанной в 1970 году и опубликованной в 1971-м. Как и Фуко, Барт ставит вопрос отношений между речью и властью. Фуко перечисляет разные способы, которыми «в любом обществе производство дискурса одновременно контролируется, подвергается селекции, организуется и перераспределяется с помощью некоторого числа процедур, функция которых — нейтрализовать его властные полномочия и связанные с ним опасности, обуздать непредсказуемость его события, избежать его такой

20. Mathieu Lindon, *Ce qu'aimeur veut dire*, POL, 2011, p. 240.

21. Ibid., p. 241.

полновесной, такой угрожающей материальности»²². Дискурс, который обычно подчинен доктрине, всегда является насилием над вещами, говорит Фуко. Барт берет эти три темы, речь, власть и насилие, выстраивая их вокруг проблемы, которой для него становится сам факт «держания речи» (с января по июнь он давал в Коллеже семинар под названием «Держать речь»). «Поскольку же, как было сказано, мое преподавание имеет объектом дискурс, взятый с точки зрения фатальности заключенной в нем власти, сам метод может быть направлен лишь на то, чтобы обезвредить эту власть, посеять в ней зерно раздора или, по крайней мере, ослабить ее давление»²³. Эта фраза почти буквально воспроизводит определение преподавания, данное Фуко в своей инаугурационной лекции: «распределение и присвоение дискурса с его силами и его знаниями»²⁴. Вопрос о подчинении, которое предполагает этот жест, вынесен Бартом в самое начало его лекции: «Говорить или тем более рассуждать вовсе не означает вступать в коммуникативный акт (как нередко приходится слышать); это значит подчинять себе слушающего»²⁵.

Хотя на момент произнесения этих инаугурационных лекций они заняты совершенно разными исследованиями и программами, Барт и Фуко позиционируют себя сходным образом: обеспокоенность дискурсом, речью как театром. Но Барт идет гораздо дальше Фуко, перенося действие насилия на весь язык в целом: «Однако язык, как перформация всякой языковой деятельности, не реакционен и не прогрессивен: это обыкновенный фашист, ибо сущность фашизма не в том, чтобы запрещать, а в том, чтобы принуждать говорить нечто»²⁶. Не может быть, чтобы он и в самом деле имел в виду это высказывание, «резкое, преувеличенное, скандальное, почти безумное»²⁷, потому что оно в буквальном смысле слова не может быть высказано. В лингвистическом плане это ничего не значит, потому что нельзя смешивать регистр языка и регистр речи или дискурса; в логическом оно производит радикальную редукцию говорящих субъектов к самому языку; в идеологическом берет на вооружение модную стратегию, которая называет фашистским любой шаг власти. Это высказывание с самого начала шокировало и с тех пор породило множество попыток объ-

22. Мишель Фуко, «Порядок дискурса», *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*, Касталь, 1996, с. 51.

23. «Лекция», с. 566.

24. Мишель Фуко, «Порядок дискурса», с. 75 (перевод изменен. — Прим. пер.).

25. «Лекция», с. 549.

26. Там же, с. 549.

27. Eric Marty, «Présentation», *OC V*, p. 15.

яснения. Для одних оно было признаком глупости, для других — провокацией; кроме того, эта фраза прочитывалась как способ поднять ставки в соревновании с Фуко²⁸, как форма ответа на более или менее явно выраженные сомнения последнего в отношении работы Барта: например, когда он в работе «Что такое автор?» говорит о «пустом утверждении, что автор исчез», то есть напрямую выступает против «Смерти автора», или когда в «Порядке дискурса» представляет в качестве иллюзорного освобождение литературы от дискурсивного поля за счет «интранзитивного характера, который [писатель] придает своему дискурсу», явный намек на «Писателей и пишущих». Вполне возможно, что Барт, внимательно читавший лекцию Фуко, прежде чем подготовить свою собственную, хотел ответить именно на этот пункт — положением о спасительном отличии литературы как письма, оказывающего сопротивление дискурсу, пусть даже и ценой мошенничества с языком. Отвечать афористично и самоуверенно — вполне в его духе, поскольку он всегда начинает с утверждения, а потом добавляет нюансы. Удивительнее то, что он, обычно всегда готовый разоблачать стереотипы эпохи, сам им здесь поддается. Провокация, вероятно, была продумана заранее. Она не возникает из ниоткуда, она вызвана жестокостью, которую Барт порой проявляет: эта фраза фигурирует в двух черновых набросках. Сказать «язык — фашист», как говорили «CRS²⁹— ЭсЭс», — возможно, просто способ проиллюстрировать тезис: язык — фашист, доказательством служит то, что мой собственный дискурс — фашист, когда он это говорит.

Другими словами, Барт всего лишь переносит на язык то, что он уже давно говорил о речи, ее высокомерии, воле к господству, авторитарном характере. Эта фраза не должна удивлять тех, кто знаком с противопоставлением речь/письмо, которое Барт без устали проводит в своих текстах. Радикальный характер формулировки перекликается с радикальностью ответа, противопоставляемого языку, который, в частности, дает Бланшо — с радикальностью молчания: либо мистическая единичность, описанная Кьеркегором, определившим жертвоприношение Авраама как «беспримечательный акт, чуждый всякому, даже внутреннему, слову и направленный против всеобщно-

28. Этот тезис представлен в: Jean-Marc Mandosio, «Naissance d'un stéréotype: «la langue est fasciste» (Roland Barthes)», in *NRF*, № 589, avril 2009, p. 91. Углубленный разбор высказывания Барта см. в: Hélène Merlin, *La langue est-il fasciste? Langue, pouvoir, enseignement*, Seuil, 2003.

29. Compagnies Républicaines de Sécurité, отряды полиции специального назначения. — Прим. ред.

сти, стадности, моральности языка»; либо «ликующее ницешевское *amen*, подобное удару, наносимому по раболепству языка, тому, что Делёз называет его реактивным покровом»³⁰. По отношению к этим возвышенным жестам, в которые Барт не верит, литература предстает единственным местом, где можно услышать язык вне-власти. Именно здесь Барт открыто отвечает Фуко: «Силы свободы, заключенные в литературе, не зависят ни от гражданской личности, ни от политической ангажированности писателя (который, в конечном счете, всего лишь человек среди многих других), ни даже от направленности его произведений, но от той работы по смещению, которую он производит над языком». Здесь он снова возвращается к «ответственности формы», важнейшему понятию со времен «Нулевой степени письма», чтобы показать масштаб такого «безвластия». «Лекция», открывавшаяся признанием Коллежа «сферой *вне-власти*», заканчивается, таким образом, программой литературы как отказа от любого раболепия перед языком. Если вспомнить, что все курсы Фуко этого периода — «Нужно защищать общество» в 1976, «Безопасность, территория, население» в 1978, «Рождение биополитики» в 1979 году — касаются власти, становится ясно, что по крайней мере в отношении формы здесь предлагаются элементы диалога.

На освобождении от власти также основывается преподавание, направленное на исследование, а не на знание или фиксированные языки. Театральному характеру поучительной речи — который Фуко тоже разоблачал в «Порядке дискурса» — нужно противопоставить «беспокойное слово»³¹, сохраняющее свой переходный и неопределенный характер, сознающее себя и тяжелое положение, в котором оказался Университет со времени кризиса 1968 года. Отсюда неприязнь, которую Барт и Фуко питали к «светской» форме организации выступлений в Коллеж де Франс, где микрофоны работали плохо, а часть публики была вынуждена слушать оратора, не видя его, что превращало преподавателей в зверей на арене цирка. Отсюда и нежелание публиковать свои курсы, которое они оба выразили: знаменитая приписка в завещании Фуко («Никаких посмертных публикаций»), отказ Барта опубликовать курс «Нейтральное» («Думаю, что в жизни всегда следует оставлять место Эфемерному: тому, что происходило только раз и исчезло, это необходимая часть

30. «Лекция», с. 550 (перевод изменен. — Прим. пер.).

31. «Беспокойное слово» — так называется исследование Гийома Беллона, основанное на совместном прочтении курсов Барта и Фуко в Коллеж де Франс (Guillaumes Bellon, *Une parole inquiète*, Grenoble, Ellug, 2012).

Отказа от Памятника»³²). Несмотря на предупреждения, курсы обоих авторов были опубликованы: таким образом, их следует читать, не забывая, что они, хотя и очень тщательно готовили эти курсы, но все равно постоянно в них что-то искали, нащупывали, возвращались к сказанному, исправляли; следует помнить о тоне и зерне голоса. Чтение курсов, а еще больше прослушивание их записей, также позволяет понять разницу в стиле. Фуко говорит очень быстро, порой частит. Барт говорит медленно, голосом одновременно четким и глубоким. Самое главное, Фуко основывает свой дискурс на ретроспективном жесте, на археологическом методе, возвращается к предшествующим предположениям, корректирует или расставляет акценты под влиянием новых книг или диалогов. Преподавание Барта, наоборот, устремлено вперед, опирается на вымысел или на фантазм. Беспокойство, связанное с возвращением к сказанному, и беспокойство, вызванное желанием, — не одно и то же. Первое стремится углубить сказанное, оставаясь привязанным к производству знания. Второе преодолевает и стремится сместить знание через режим «для меня». Эти две заботы проявляются в их книгах тем, что они по-разному отвергают системы. Если Фуко их разрушает и деконструирует, то Барт отказывается от них так, что они рассыпаются на фрагменты. Но обоих сближает анализ значения процессов субъективации, эксплицитный у Фуко, имплицитный у Барта.

32. *La Préparation du roman*, p. 31.

Глава 17

Разрывы

Быть чужестранцами — это неизбежно
и необходимо — но не на пороге ночи.

Как жить вместе

1977 год

КАК и 1955 или 1966 год, 1977-й, начавшийся «Лекцией» 7 января и «завершившейся» смертью Анриетты Барт 25 октября, — поворотный год в жизни Барта: за высочайшим признанием следует самая большая, самая душераздирающая утрата, та, после которой все переменялось. Это также год публикации «Фрагментов речи влюбленного», момент большого общественного признания, который выводит на сцену разрыв иного рода — тот, что заставляет испытывать любовная страсть.

Присутствие матери Барта в первом ряду в зале № 8, в котором собралось множество приглашенных на его инаугурационную лекцию (в отличие от обычных лекций, открытых для всех, на инаугурационные лекции в Коллеж де Франс пускают по приглашению), может выступать символом этого года, когда присутствие трансформируется в отсутствие, полнота — в нехватку. Не называя ее напрямую, Барт отдает ей дань уважения, говоря о единственном законе желания и о том, что всего себя отдает матери.

Мне бы хотелось, чтобы слово преподавателя и его уяснение, неразрывно сплетаясь, стали подобны игре ребенка, резвящегося подле матери, то убегающего, то вновь возвращающегося к ней с каким-нибудь камешком, шнурочком и тем самым очерчивающего вокруг некоего центра спокойствия игровую территорию, внутри которой сам камешек или шнурочек значат неизмеримо меньше, нежели то рвение, с которыми они приносятся в дар¹.

Барт говорит о пространстве, образованном аффектами, альтернативе тому месту господства, которым часто может оказаться среда преподавания. Но тем самым он также выражает страх

1. Ролан Барт, «Лекция», *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Прогресс, 1989, с. 567.

разлуки: шнурочек отсылает к игре внука Фрейда с катушкой ниток, *fort-da*, при помощи которой ребенок возвращает себе то, что у него отобрали. Но еще он отсылает к тексту Винникотта, несколько раз процитированному Бартом во «Фрагментах речи влюбленного» и ставшему важной референцией для него в этот период: «Я объяснил матери, что ее сын страшился расставания, которое пытался отрицать при помощи игры с веревочкой, подобно тому как отрицают разлуку с другом, пользуясь телефоном»². Отсылка к психоанализу призвана не столько дать объяснение, сколько показать во всей его полноте аффективное пространство, в котором возможен дар в любых его формах. В первом наброске «Лекции» Барт добавляет: «Я искренне верю в то, что у истока любого преподавания следует помещать аффект». В итоговом варианте он заменит «аффект» на «фантазм», видимо, чтобы не слишком выставлять напоказ свое чувство, чтобы спроецировать желание в будущее. Остается картина, «мирная» сценка с ребенком, безмятежно играющим подле матери.

Инаугурационная лекция — это событие. Через два дня о ней рассказывает *Le Monde*, приведя отрывки из речи Барта и прокомментировав атмосферу: «Хотя они и служили подтверждением светского характера инаугурационной лекции, присутствующие заставили выступающего немного слукавить: по его словам, Коллеж де Франс был местом „вне-власти“, а писатели, перестав быть „хранителями высших ценностей“, больше не могут „выходить на парад“»³. Роб-Грийе, Надó, Клоссовски, Соллерс, Кристева, Булез, Тешине, Кордые, большинство студентов семинара, все близкие люди — все там, равно как и большинство профессоров Коллежа. Вечером друзья собираются на праздник на улице Николя Уэля к Юсефу Баккушу⁴. Несмотря на порой возвращающееся чувство, что он самозванец, несмотря на критику за тезис «язык — фашист», которая его задевает, Барт ценит этот торжественный и дружественный момент признания.

Несколько дней спустя, 12 января, он читает свою первую лекцию на тему, предложенную в предшествующем году: «Как жить вместе: романские симуляции нескольких повсе-

2. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1975, p. 29, цитируется во «Фрагментах речи влюбленного» в связи с телефоном (с. 403).

3. «Portrait du sémiologue en artiste», in *Le Monde*, 9–10 janvier 1977.

4. Как об этом свидетельствует записка, адресованная Фредерику Берте: «Фредерик, после лекции постарайтесь прийти на небольшую дружескую встречу на квартире у Юсефа Баккуша, улица Николя Уэля 7 (*sic*), лифт А3, 8 этаж — с 20 часов» (частный архив).

дневных пространств». Его лекции проходят в зале № 6 каждую среду в 11 часов в течение тринадцати недель. Как заведено в Коллеже, он в тот же день ведет семинар, который назвал «Держать речь»: там, напрямую продолжая инаугурационную лекцию, Барт исследует различные модальности высокомерия языка. Он приглашает выступить на своих семинарах множество гостей: Франсуа Флао, Жака-Алена Миллера, Луи Марена... В лекционном курсе его интересуют более спокойные примеры социальности, примеры сопротивления запугиванию, исходящему от общества, организаций, языков. В частной жизни он также получает опыт существования в небольших коллективах, дружеских сообществах. Квартира, в которой живут Жан-Луи Бутт, Юсеф Баккуш и Поль Ле Желу, выполняет именно эту успокоительную функцию. Вокруг Андре Тешине тоже собирается веселый круг близких друзей, порой приносящий в жизнь Барта минуты радости. Но удовольствие в этот год мимолетно: Анриетта Барт, сильно ослабевшая за зиму, заболевает весной, как раз в момент публикации «Фрагментов речи влюбленного». Вечером 28 марта, когда он как раз передал книгу Эрику Марти, Алену Роб-Грийе и Жану-Луи Бутту, ей становится настолько плохо, что приходится перейти на постельный режим. В апреле ее состояние ухудшается до такой степени, что Барт с братом вынуждены договориться с больницей Сальпетриер о госпитализации на дому. Хотя книга очень бойко продается, Барт дает множество интервью и участвует в передачах, он старается как можно больше времени проводить возле матери, приостанавливает свою деятельность и гораздо реже выходит по вечерам. 29 апреля на передаче «Апострофы», в которую Бернар Пиво пригласил его поговорить о любви вместе с Франсуазой Саган и Анн Голон, автором «Анжелики, маркизы ангелов», Барт внимателен и благожелателен. Он все еще очень обеспокоен состоянием матери. В тот вечер он противопоставляет романтическую любовь, страстную и болезненную, — материнской, сильной и безмятежной. В последующие недели он находит возможность съездить 7 мая в Экс для участия в защите Люсетт Фина, 20-го в Рим (на коллоквиум о музыке, на котором он говорит о Панзерá), но по возможности сокращает свое пребывание там до минимума, например, остается в Риме всего на одну ночь. Его все время что-то гложет — беспокойство о матери, медийная лихорадка в связи с выходом книги. Состояние Анриетты Барт понемногу улучшается. 13 июня необходимость в госпитализации на дому отпадает. Она по-прежнему слаба, но опасность миновала.

Любовь

Чтобы понять, откуда взялась и чем была мотивирована книга, принесшая Барту его самый большой успех при жизни (70 000 экземпляров «Фрагментов речи влюбленного» продано в год ее выхода), нужно вернуться на несколько лет назад, в тот момент, когда ее автор начинает в Практической школе высших исследований семинар «Любовная речь». Необходимо также учесть события его интимной жизни в этот период, играющие важную роль в генезисе книги. Они не анекдотичны, поскольку Барт уже несколько лет как решил соединять письмо с аффектами, с Obsessивным возвращением к одним и тем же темам. С тех пор как он ввел систему узких семинаров и особенно в тот год, когда предметом его курса становится «Лексика автора», образовалось небольшое сообщество, внутри которого циркулирует желание (между профессором и студентами и внутри самой группы студентов). Избрать любовную речь в качестве предмета курса означает сыграть именно на этом положении вещей, акцентировать, произвести новые конфигурации. После того как он сделал достоянием публики часть своих привычек и вкусов на занятиях, подготавливавших автопортрет, Барт может пойти еще дальше, к самому сокровенному, показав моменты, когда субъект не просто рассеян, неуловим, размыт, а полностью конституирован своей страстью. Так образуется неоднозначное пространство, в котором оказываются тесно перемешаны педагогические отношения, литературные эксперименты и любовная жизнь, самое настоящее пространство автофикции, какое только может быть: это также самое настоящее политическое изобретение Барта, вполне отвечающее коммунистическому соблазну сексуального раскрепощения, характерному для этой эпохи. Речь о том, чтобы, вопреки существующим организациям, сформировать новое место коллективной жизни, в котором анализируются и освобождаются языки. Книга о любовной речи несет на себе отпечаток этого уникального опыта. Тексты книжного корпуса пересекаются с обрывками разговоров, которые Барт вел с тем или иным из друзей, обозначенным инициалами на полях. Но эта анонимность относительна, потому что в списке благодарностей в конце приводятся полные имена излюбленных собеседников — и, за исключением Франсуа Валя, Северо Сардуя и Филиппа Соллерса, это всё слушатели семинара. Архив, посвященный созданию этой книги, естественно, еще более красноречив (и к тому же неполон, потому что некоторые документы так и остались в частных руках). На-

пример, сразу же после передачи в редакцию рукописи «Ролана Барта о Ролане Барте», он начинает заполнять тетрадь-дневник, в которой отмечает и упорядочивает рассказ о своей любовной жизни: изо дня в день последовательно записывает эпизоды, соотнося их (каждая двойная страница тетради поделена на четыре колонки, «дата», «событие», «фигура», «рубрика») с типом речи и комментарием, который можно к ним сделать. Вот, например, 20 сентября 1974 года, дата, которой открывается эта очень своеобразная форма дневника, позднее превратившегося для Барта в рабочий документ с хронологией и указателем: в колонке «рассказ» он записывает «В ожидании звонка Р. Г. в Юрте», в колонке «фигура» слово «зависимость», а в колонке «рубрика» «не решаюсь выйти из страха...». В опубликованной книге фигура под названием «Зависимость» сохраняет эти два ключевых элемента: ожидание телефонного звонка как предельное порабощение и отпуск как фактор, усиливающий желание и ожидание⁵.

С 1973–1974 учебного года к дружбе Барта с Жаном-Луи Буттом и его группой, зародившейся на семинаре, добавилась еще одна «группка» любимых студентов, которую составляют Эвелин Казад, Ролан Гавас и Патрис Ги. Они живут вместе в квартире на улице Жорж Санд, в XVI округе Парижа, и их объединяют тесные, но довольно сложные, связи. Вначале Барт, уже встречающийся с Роланом Гавасом (они играют на фортепиано, ходят на концерты), поддерживает дружеские отношения со всей группой, особенно укрепившиеся в период поездки в Китай: именно с ними троими он проводит вечер накануне отъезда, заходит к ним на улицу Жорж Санд в день возвращения 5 мая и упоминает их в своих путевых заметках. По-видимому, он был влюблен в двух молодых людей, но особую страсть питал к Ролану Гавасу, который в то время был в медицинской интернатуре и готовился специализироваться на психиатрии. Та необыкновенная власть, которую имеет над ним этот юноша, увлекающийся музыкой, возможно, связана с его румынским происхождением — он до пятнадцати лет жил в Румынии: эта встреча вызывает ностальгию по тем теплым дружбам, которые были у Барта в 1948–1949 годах, несмотря на прошедшее с тех пор время и разницу в возрасте, которая их разделяет. В течение лета 1974 года, когда Барт дописывает свой автопортрет в доме Даниэля Кордые и проводит много вечеров в отеле *Belles Rives* в Гольф-Жюа-

5. Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного*, Ad Marginem, 1999, с. 153–155.

не у Казимира Эстена⁶, Ролан Гавас приезжает к нему на несколько дней, пока не отправляется с некоторым облегчением в Марсель к Эвелин Казад — такое сильное давление оказывает на него Барт. Гавас никогда не скрывал от Барта, какого рода отношения с 1971 года связывают его с девушкой (она станет его женой). Но некоторая двусмысленность, страх обидеть Барта, удивление от того, что зрелый и известный интеллектуал отводит ему столь важное место, возможно, давали Барту повод надеяться на счастливый исход.

В следующем году страсть Барта только усиливается и приносит ему много страданий. Таков контекст, в котором он начинает вести тетрадь-дневник с фигурами любовной речи (называет его «Текст Р.» или «Роман для Р.») и решает посвятить этой теме семинар. Они вместе едут в 1974 году в Швейцарию, в Женеву и Цюрих, где присутствуют на постановке «Тоски», в Венецию в августе 1975 года. Барт не стремится к тому, чтобы они стали парой, как не стремится и к исключительности связи — у него в этот момент много любовников — но из-за характера своего чувства, сдержанности немногословного Гаваса он мучительно замыкается в любовной страсти: ревнует, отчаивается, ждет. Часто происходят ссоры, расставания. Ролан Гавас несколько раз пытается разорвать их связь, ставшую совершенно отчужденной, но у него ничего не выходит. Он сам признает, что не мог от нее освободиться, пока не вышли «Фрагменты речи влюбленного». Как и с Робером Давидом в период пребывания в санатории, когда его любовные излияния граничили с бредом страсти, Барт, снова влюбившись в человека, который не мог ответить ему взаимностью, выражает свое отчаяние в многоречивых письмах, исписывает сотни страниц, адресованных другу. Может быть, однажды эти письма будут опубликованы: они прольют особый свет на личность Барта, которого принято считать сдержанным, но который в подобных обстоятельствах был способен на экспансивность и демонстративное выражение чувств. Ежедневники показывают, что порой он тратил целые дни на письма Ролану Гавасу: 6 февраля 1975 года, 1 апреля, 14 мая — «длинное письмо РГ (о небольшой размолвке вчера вечером: социальность письма)» — а 11 и 19 июля он пишет еще три длинных письма. Это обстоятельство также побуждает его преобразовать курс «Любовная речь» в книгу. С этого мо-

6. Казимир Эстен, в те времена главный распорядитель гей-вечеринок и высшего общества на Лазурном берегу, рассказывает о некоторых деталях этой блестящей и разнузданной жизни в «романе с ключом» «Зазор», опубликованном под псевдонимом Реми Сантерр.

мента он использует фигуры и размышления, вдохновленные его историей, для составления этого текста, пользуясь одновременно и семинаром, и «Текстом Р.». Эти указания проясняют одно из мест курса (занятие от 10 апреля 1975 года), связанное с «Текстом Ролан»: он теоретически рассматривается одновременно и как пре-текст, и как индивидуальный и методологический текст (выходящий за рамки субъективности), чья ценность заключается в том, чтобы поставить на одну доску канонический текст («Вертер», или «Текст В.») и его версию, проживаемую на собственном опыте, которая тоже подвергается филологическому анализу.

Переживаемая в этот период страсть и вызванные ею страдания заставляют Барта пойти в анализ к Жаку Лакану. На это у него есть несколько причин. Юлия Кристева, которая из-за поездки в Китай потеряла интерес к политике, но увлекалась психоанализом и которая давно посещает семинары Лакана, поддержала его идею, подтвердив давнюю рекомендацию Франсуа Валя. Он часто говорит о психоанализе с Роланом Гавасом: тот готовится стать практикующим психоаналитиком. Помимо чтения «Текстов» Лакана в 1966 году, когда они вышли, Барт также читает опубликованные на тот момент семинары I («Технические работы Фрейда») и XI («Четыре фундаментальных понятия психоанализа»). Предмет его исследования побуждает Барта начать более систематически интересоваться психоаналитическим дискурсом: он читает Винникотта и Сержа Леклера, Теодора Райка и журнал *Ornicar*: всем им отводится важное место в библиографии «Фрагментов любовной речи». Также психоаналитик Юбер Рикар передаст ему заметки, которые он делал на семинаре Лакана о маленьком другом, связи между я-идеалом и идеалом «я» и о любви⁷. Этот документ, входящий в состав подготовительных материалов к курсу, несколько раз использовался в ходе занятий.

Первая консультация происходит 29 июня 1975 года, вторая — 3 июля, за несколько дней до того, как Барт написал Ролану Гавасу длинное многословное письмо, на которое она тоже, по-видимому, повлияла. Третья и последняя прошла 15 сентября, за ней последовало еще одно длинное письмо Гавасу о психоанализе. Лакан принимает Барта у себя в квартире на улице Лилль: в этот период у него нет отбоя от пациентов. «В течение десяти лет с 1970 по 1980 год он принимает в среднем по десять пациентов в час приблизительно двадцать дней

7. Девять рукописных листов Юбера Рикара о Лакане. BNF, NAF 28630, «Fragments d'un discours amoureux» .

в месяц, из расчета восемь часов анализа в день в течение десяти месяцев в году»⁸. Мы не знаем, получил ли в данном случае Барт опыт «нулевой степени» сеанса, которой в ту эпоху прославился мэтр. Скорее всего, нет: тот факт, что они уже встречались и могут еще встретиться в будущем⁹, важное положение Барта в сфере гуманитарных наук, общие знакомые, вероятно, заставили Лакана его выслушать. Зато из слов Юлии Кристевой известно, что встреча ничего не дала: Барт якобы сказал после нее: «Старый идиот со старым дураком».

Уже не в первый раз в момент написания книги Барт обращается за помощью к психоанализу и при этом сопротивляется ему. «S/Z» писался с таким же «нерешенным» (его собственное выражение) отношением к анализу. Он может сколько угодно издеваться над «психоаналитической вульгатой», но именно к ней прибегает, начиная с самого определения термина «фантазм». Около 1975 года, вооружившись одним-единственным опытом прохождения анализа (неудачным) и углубленным чтением по теме, он вступает в прямой диалог с психоанализом как языком. Барт хочет понять, как он принимает на себя дискурс о любви, помимо дискурса о сексуальности. В особенности он противопоставляет свой собственный дискурс всему комплексу современных языков, которые сделали совершенно неактуальным язык романтической любви, любви-страсти.

Любовная речь находится сегодня *в предельном одиночестве*, — пишет он в коротком вступлении к книге, — до нее нет дела окружающим языкам: они или игнорируют, или недооценивают, или высмеивают ее, она отрезана не только от власти, но и от властных механизмов (науки, знания, искусства)¹⁰.

Провокационность бартовского жеста в данном случае состоит в том, чтобы вступить за эту одинокую речь, даже вести ее от первого лица, от имени «я», которое, конечно же, ему не принадлежит, является симуляцией, вымыслом, если угодно, силой утверждения, но за которым *в то же время* нельзя не разглядеть его собственное «я». Здесь он снова подчеркнуто выбирает маргинальность, атопию: опора на актуальные достижения мысли (Лакан, Делёз) сопровождается дистанцированием. Барт может признать обоснованность некоторых психоаналитиче-

8. Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, Fayard, 1993, p. 514.

9. В ресторане *La Calèche* перед отъездом в Китай. Они также, например, вместе присутствовали на одном и том же частном показе «Империи чувств» Осимы 13 февраля 1976 года.

10. *Фрагменты речи влюбленного*, с. 80.

ских описаний любовного чувства, но отмежевывается от идеи, что любовь-страсть — это болезнь, от которой нужно лечиться. «Таким образом, у меня двусмысленное отношение к психоанализу в этой книге; это отношение, как всегда, использующее некоторые описания, психоаналитические понятия, но использует их как своего рода элементы вымысла, которые не всегда достоверны»¹¹. Однако психоанализ и в особенности лакановская терминология проходит через все тексты этого периода. Статья «Выходя из кинотеатра», тоже датируемая 1975 годом, уподобляя состояние того, кто выходит из темного зала, состоянию загипнотизированного, отсылает к двум важным лакановским понятиям: триаде «Реальное, Символическое, Воображаемое» и стадии зеркала. «Реальное не знает ничего, кроме дистанций, Символическое — ничего, кроме масок, только образ (Воображаемое) *близок*, только образ „истинен“ (может произвести отзвук истинного)»¹². В этот период он пишет рецензию в журнал *Ça* на книгу Кристиана Меца, в которой психоанализ вводится в семиологию кино. В том же 1975 году вместе с Роланом Гавасом он пишет текст «Слушание», третья часть которого целиком посвящена тому, как психоаналитик слушает пациента и как плавающее внимание, циркулирующее и меняющееся слушание, изменило само наше представление о нем как интенциональном и целенаправленном акте¹³. Близость с Роланом Гавасом во многом объясняет, почему в 1974–1977 годах Барт подхватывает психоаналитический словарь, все больше читает самой разной литературы по психоанализу и начинает точнее пользоваться его понятиями. Однако Барт все равно отказывается следовать ему как правилу. По своему обыкновению, он присваивает идеи, делая их мотивами для собственного письма. Таково, например, понятие «ловушки» (*leurre*), которым он пользуется в «S/Z» и в «Выходя из кинотеатра»: поначалу он отсылает к его психоаналитическому определению, чтобы потом вернуться к простому значению «иллюзии». Или же, например, понятие «непристойного» во «Фрагментах речи влюбленного»: его первое появление сопровождается отсылкой к Лакану. Потом Барт употребляет это слово в обыденном смысле: «Никакому Батаю не найти письма для описания

11. Entretien avec Jacques Henric, in *Art Press*, mai 1977 (OC V, p. 403).

12. «En sortant de cinéma», *Communications*, 2e trimestre 1975 (OC IV, p. 781).

13. «Apprendre et enseigner» (sur le livre de Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1975), in *Ça*, 1975 (OC IV, p. 793–795); «Ecoute», in *Encyclopédie Einaudi*, 1977, vol. 1 [написано в соавторстве с Роланом Гавасом в 1975 году] (OC V, p. 340–352).

этой непристойности»¹⁴. Выделяя какую-то сему или термин, Барт его сознательно искажает. Начиная с 1977 года, он считает своим регистр Воображаемого, который первоначально отсылал к Лакану, но затем подвергся смещению, вернувшему его к «Воображению» Сартра.

Таким образом, во «Фрагментах речи влюбленного» психоаналитический корпус отсылок дублируется еще одним — отсылками к классической философии (Платон, Лейбниц, Ницше), с одной стороны, и к мистике — с другой: Рейсбрук, которого он цитирует в переводе Эрнеста Элло, том же самом, который был у Валери или Жида, а также Жана де ла Круа. Этот мистический словарь занимает важное место: «Прóпасть», «Упразднение», «Аскеза», *Laetitia*, «Пропáсть», «Непознаваемый», «Восхищение», «Пленение», «Единение». Он дополняет язык романтизма, взятый в основном из «Вертера». Он также некоторым образом его десексуализирует, выводя за рамки отношений мужчины и женщины, представленных в тексте Гёте. И придает ему мистическую сторону, то есть долю непредсказуемости, с точки зрения Барта, который уводит этот словарь от системы верований. «Чтобы верно охарактеризовать это увлекающее течение, нужно обратиться к мистикам»¹⁵, — пишет он в «Ролане Барте о Ролане Барте». Экстаз — одновременно потеря и излишек, он далеко выходит за рамки возможностей, задаваемых желанием.

Однако по сравнению с семинаром книга 1977 года больше сосредоточена на страданиях, чем на счастье или чувстве полноты. Барт различает два вида любви: полную и счастливую любовь, ту, что мистики находят в Боге, секулярным аналогом которой может считаться материнская любовь, и романтическую, страстную любовь. Если Барт и пишет между строк что-то о материнской любви (ее способности перенести несправедливость, исходящую от любимого существа, например, ее неизменно удовлетворяющий характер), то в целом он посвящает книгу второму виду любви. В книге представлен субъект (я), который любит, и объект (он), который любим. Ответ любимого существа на любовь, которую предлагает любящий субъект, очевидно, обманывает его ожидания, *не может не обмануть*. Тогда субъект начинает испытывать сильные чувства: отчаяние, исключенность, насмешку, нетерпение, раздражительность, требовательность. Влюбленный пребывает в тревоге, ревнует, его приносят в жертву, он переживает траур, глупеет. Поскольку он не в со-

14. *Фрагменты речи влюбленного*, с. 218.

15. *Ролан Барт о Ролане Барте*, Ad Marginem, 2002, с. 128.

стоянии переносить душераздирающее отсутствие, он постоянно чувствует себя уязвленным, потерянным. Прекрасно зная, что удовлетворения ему не получить, субъект тем не менее на него надеется и всеми средствами стремится достичь слияния. Его безумие в том, что он не может выйти из своего состояния, неизменно остается самим собой:

Уже сотню лет принято считать, что безумие (литературное) заключается в словах: «Я есть другой»: безумие — это опыт деперсонализации. Для меня, влюбленного субъекта, все совсем наоборот: именно то, что я становлюсь *субъектом*, не могу не стать им, и сводит меня с ума. *Я не емь другой* — вот что с ужасом констатирую я¹⁶.

До сих пор только роман представлял беспорядок и страдания любви-страсти. Новаторство Барта было в том, что он сделал ее предметом трактата, фрагментарного и рефлексивного эссе. Этот прием придал книге лиризм, который, однако, не отменяет философское измерение используемого в ней «я». Своей оригинальностью книга обязана сочетанию различных методов, которые на тот момент применял Барт: структуралистского анализа (пара любящего и любимого образует структуру комплекса, и любовный дискурс дается как комплекс структур), семиологии (как это хорошо разглядел Делёз у Пруста, любовь все превращает в знак), к которым добавляется измерение Воображаемого (проецирование собственного фантазма в письмо). В любом случае этот проект относится к порядку знания, даже если для его реализации Барт не обращается к программе позитивной науки. Что самое главное, он не пестует здесь субъективность и нарциссическое самодовольство, как полагали или утверждали некоторые. Если автор вводит в игру свой личный опыт, то только дистанцируя его и в той мере, в какой он может помочь раскрытию структур. В тексте можно найти множество автобиографических деталей (буфет на вокзале в Лозанне, шкатулка в подарок, одержимость телефонными звонками, любовное письмо, цветы, полученные от неизвестного), однако, захваченные методичным комбинаторным письмом трактата, они становятся фактами, относящимися к кому угодно, точками схождения приключения, общего для всех. «Фрагменты речи влюбленного» ни в коем случае не являются в творчестве Барта признаком какого бы то ни было отречения. Он одинаково работает и с симуляцией, и с вариацией, которые всегда служили ему для того, чтобы изощренным путем приблизиться к различию

16. *Фрагменты речи влюбленного*, с. 98.

в вещах, обойдя сущность. Как, например, передать прикосновение? «Пожатия рук — их неисчислимо много в романах — жест, скрываемый внутри ладони, колено, которое не отодвигается, протянутая, будто ни в чем ни бывало, вдоль спинки дивана рука, на которую мало-помалу клонится голова другого, — это райский уголок утонченных, потайных знаков; это словно праздник — не чувств, но смысла»¹⁷. Смысл никогда не дается как целое, как полнота, но лишь в непрерывном разворачивании знаков. Когда он пропускает через себя, через собственный опыт то, что воспринимает из книг и от некоторых друзей, это добавляет феноменологическое измерение к семиологическому анализу. Барт, таким образом, предлагает размышление о любви, не имевшее в недавнем времени прецедентов и показывающее, что любовь может быть объектом мысли, а не только сюжетом, которому отводятся вторичные позиции.

Когда книга была вынесена на суд читателей, они все правильно поняли, узнали в ней свои практики и при этом увидели, что они определенным образом в ней дистанцированы. Обобщающий характер книги в том, что она рассказывает каждому об опыте всех: ее сила, отличающаяся от обобщения посредством понятийной аргументации, — во фрагментарном письме и подробнейшем описании отдельных черт. А вот в частном порядке книга была принята совершенно иначе. Барт никогда раньше так откровенно не говорил с друзьями о себе. В приеме с «я» они видели только человека, которого знали. Длинное письмо от Эвелин Башелье показывает, что она обескуражена: «Во время семинара вы не говорили „я“ или говорили очень редко»¹⁸. Воображаемое боли представлено в книге так откровенно, что она не может не связать его со страданиями Барта, которые находит ужасными. С точки зрения Филиппа Соллерса, прочитавшего текст до того, как он был опубликован, в этой откровенности и состоит сила книги: «Невероятная книга, которую невозможно читать без неловкости и эмоций; скандальная книга, как вы и хотели, по отношению ко всему тому, что отныне составляет институт или академию скандала.... Определенно, дорогой Ролан, у вас просто талант идти против течения»¹⁹. Филипп Ребероль, друг всей его жизни, пространно комментирует насилие, произведенное над ним этой книгой:

17. *Фрагменты речи влюбленного*, с. 298.

18. Письмо Эвелин Башелье, апрель 1977 года. BNF, NAF 28630, «Fragments d'un discours amoureux».

19. Письмо Филиппа Соллерса, 18 декабря 1976 года. BNF, NAF 28630, «Fragments d'un discours amoureux».

Система фрагментов придает ей насыщенность, которую порой трудно вынести, я читаю ее медленно, уже через пятнадцать минут я оказываюсь на грани пресыщения. Меня опутывает со всех сторон гомосексуальность. Опасная тема для гетеросексуалов, особенно если у них двойственное призвание. Это так же трудно, как говорить о психоанализе тому, кто никогда его не проходил и в то же время каждый день проводит в анамнезе. Когда я читал твою книгу, у меня было чувство, что я попал в полузакрытое общество, что это была инициация. Даже если любовь единственная и вечная.

И в конце письма он пишет: «Это относится к тебе: к другому Ролану, знакомому незнакомцу, скрытая сторона, открывшаяся с бóльшим блеском и с большей болью, чем предполагалось»²⁰. Но самое поразительное письмо написал Жорж Перро: «У меня абсолютные воспоминания о наших встречах, разговорах, абсолютные в том смысле, в каком говорят об абсолютном „слухе“. К этому, естественно, примешивается некоторая боль. [...] Потому что в них была капля влюбленности, я в этом уверен. Что может быть эротичнее дружбы. Я ее знал, и страдал от ее горестей»²¹. К этому моменту Перро уже не может разговаривать: рак горла, которым он заболел и от которого умрет несколько месяцев спустя 24 января 1978 года, разрушил его связки. Его признание одновременно мучительно и неудобно.

Два момента, упомянутые один Соллерсом (скандал), другой — Реберолем и по-своему Перро (гомосексуальность), по-видимому, затушевываются при выходе книги, да во многом и сегодня, но при этом придают ей более глубокий и совершенно новаторский характер. Барт везде подчеркивает неактуальность своего объекта: любовь-страсть, романтическая любовь не интересуют науку того времени. О ней пишут в романах, в женских журналах. Первая особенность «Фрагментов речи влюбленного» в том, что любовь возвышается здесь до того, чтобы стать предметом познания. Вторая еще больше бросается в глаза: по сути дела, Барт отделяет любовь от дискурса о сексуальности (который является вполне органичной частью современного языка) и, главное, отделяет ее от полового различия. Он реактивирует мыслительную силу романтической любви в пространстве гомосексуальности, где различие контингентно, а не основополагающе, за счет чего брешь: «Гомосексуальность с трудом рождается в качестве смысла, умопостигаемости». Поэтому она может

20. Письмо Филиппа Ребероля, 1 мая 1977 года. Фонд Филиппа Ребероля, IMES.

21. Письмо Жоржа Пуло (Жоржа Перро), апрель 1977 года. VNF, NAF 28630, «Fragments d'un discours amoureux».

быть выражена через дисконтинуальность в душераздирающей диспозиции романтической любви, прежде чем произойдет ее буржуазное присвоение.

Если Барт должным образом позаботился о достаточной абстрактности местоимений, чтобы сделать свое описание любви дискурсом, с которым может идентифицироваться каждый или каждая (хотя тут и там попадаются следы личной ситуации автора)²², это стало возможно потому, что некоторые структуры любовного дискурса выходят за рамки полового различия. Но сила этой книги еще и в том, что она говорит о гомосексуальности и о том, какие у нее могут быть отношения с любовью-страстью, тогда как чаще всего гомосексуальность оказывается заложницей языка сексуальности (даже у Пруста).

Пересечения между личной жизнью и теоретическими размышлениями находят продолжение в курсе 1977 года, который касается уже не любовных отношений (главной целью которых является союз двоих), но «Жизни-Вместе». Барт, чья социальная жизнь проходит в небольших кружках, не сливающихся друг с другом «бандах», хочет помыслить социально-политический или утопический горизонт, которого они позволяют достичь. И снова речь идет о том, чтобы поставить под сомнение порядки, которые он ненавидит: гетеросексуальную пару, из которой общество делает сепаратистское правило (новобрачные, выходящие из церкви Сен-Сюльпис, с которыми он случайно столкнулся: «на него нахлынули те социальные разделения, которым он подвергается»²³), *sistemati*, «пристроенных» (устроенных в том же самом уютном комфорте, что и структура, но отделенных от желания²⁴); семью как инструмент воспроизводства буржуазного закона. Этим двум отвергаемым системам отношений Барт противопоставляет две совершенно разные ситуации: Жизнь-Вместе небольшими группами (она может включать «семью без фамилиаризма», которую он образует с собственной матерью и братом, или же некоторые «удачные» семьи²⁵) и Жизнь-Одному. Может показаться, что они противопоставлены друг другу, но на самом деле обе эти ситуации образуют друг для друга горизонт, к которому устремляется каждая из них. Модель Жизни-Вместе дает санаторий из «Волшеб-

22. Местоимение «он» обозначает то объект любви, вне зависимости от его пола, то мужской персонаж.

23. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 127.

24. *Фрагменты речи влюбленного*, с. 299–302.

25. В курсе Барт говорит в скобках: «Семьи как таковые давно бы исчезли бы, если бы среди них не попадались одна-две счастливые!» (Ролан Барт, *Как жить вместе*, Ад Маргинем Пресс, 2016, с. 47).

ной горы», модель гораздо более утопическую, чем в «Эскизе санаторского общества», написанном вскоре после возвращения из Лейзена, в котором Барт писал, что кружок заодно либо с «большой семьей» либо с победоносным феодализмом. В «Как жить вместе» этот опыт представлен как создающий общество, позволяющее каждому жить в своем собственном ритме, которое было бы почти идиллическим, если бы его не преследовала смерть. Идиорритмия позволяет бороться с двумя крайностями: с крайностью одиночества, когда себя слишком от всего оберегают, отказа от вступления в группу, отшельничества; и с крайностью интеграции в большие сообщества, всегда структурированные через архитектуру власти (ведь власть всегда проходит через дизритмию, гетероритмию). Идиорритмия была бы золотой серединой — «утопической, эдемической, идиллической», что объясняет, почему она остается столь эксцентрической и маргинальной.

Фантазм, на котором основано это рассуждение, как раз и есть та самая идиорритмия, реализованная в кинофильмах монастырях: монахи одновременно изолированы и связаны в рамках определенной структуры; каждый живет в своем собственном ритме, не мешая общине. Конкретным местом фантазий становится гора Афон: Барт никогда там не был, но о ней ему рассказывал Франсуа Валь, и ее описания он читал в «Лете в Греции» Жака Лакарьера, опубликованном в 1976 году: «Средиземное море, терраса, гора (в фантазме многое устраняется — в данном случае грязь, вера). Одним словом, Афон образует пейзаж. Я вижу себя там — на краю террасы, вдалеке море, белые стены, в моем распоряжении две комнаты и еще пара комнат для кого-нибудь из друзей — здесь же, неподалеку»²⁶. Здесь мы снова встречаем мечту о средиземноморском доме, который грезился ему в Марокко, и тот же самый метод, возведенный в принцип в «Лекции»: работать, ориентируясь на желание, моделируя реальность по собственному усмотрению. В данном случае важный корпус мистической литературы, расширяющий его прошлогодний список чтения, читается без учета означаемого, и это предел, потому что в некотором смысле Бог — абсолютное означаемое, означающее, которое не означает ничего, кроме себя самого. Наряду с монашеством совершить путешествие по противопоставленным друг другу пространствам совместной жизни помогает литература: «Затворница из Пуатье» Андре Жида служит иллюстрацией комнаты, кельи; «Приключения

26. Там же, с. 50.

Робинзона Крузо» представляют мотив убежища, «Лавсаик» Палладия, состоящий из рассказов из жизни египетских, палестинских и сирийских монахов, — пустыню; «Волшебная гора» Томаса Манна — санаторий-отель, наконец, «Накипь» Эмиля Золя — доходный дом, буржуазную Жизнь-Вместе. У Барта интересная идея: литература, как правило, служит таким мощным источником для конструирования индивидуальной идентичности, что люди зачастую забывают о том, что в ней также предлагаются модели Жизни-Вместе. Это частично объясняется тем, что чтение — занятие, которому предаются в одиночестве. Тем самым общее чтение, к которому побуждает контекст семинара, должно стать местом исследования этих альтернативных моделей, поскольку во всех романах «рассеян кое-какой материал о Жизни-Вместе»²⁷.

Большинство этих моделей ведет к апориям в противоречиях, которые они воплощают. Если, например, взять санаторий, о котором Барт говорит очень много, поскольку связывает свою речь с личным опытом, — это коллектив, конечной целью которого является смерть, а следовательно, абсолютное одиночество, выпадающее на долю некоторых его обитателей. Поэтому, как мы видели, Барт соотносит его с категорией душераздирающего: «Функция группы (Жизни-Вместе): статистическая репрезентация риска смерти; поле случайной вероятности гибели ближнего, одним из которых можете оказаться вы сами. Это уже не косвенно, но имплицитно»²⁸. В особенности апории порождает амбивалентность понятий автаркии и замыкания, которые оказываются у Барта попеременно то позитивными, то негативными. В статье о «Соборе Парижской Богоматери» Квазимодо воплощает в себе очень позитивную версию замыкания²⁹, в частности, потому что он заменяет логово или пещеру на балкон, висячий сад; то же самое можно найти в текстах или курсах о Жюле Верне и в работе «Как жить вместе». Но автаркия может также обернуться уходом в себя, триумфом буржуазного пространства, «закупоренного со всех сторон, где нет ни единого прогала, через который можно было бы сбежать, который позволил бы испытать трепет или помечтать»³⁰; триумф потребительского общества, в котором самое ценное, что дают деньги, — это самодоста-

27. Ролан Барт, *Как жить вместе*, с. 59.

28. Там же, с. 107.

29. «La cathédrale des romans», in *Bulletin de la Guilde du livre*, mars 1957 (OC I, p. 873–876).

30. «Avignon, l'hiver», in *France Observateur* (OC I, p. 473).

точный мир (собственно пример негативного замыкания, который, однако, тоже уподобляется кораблю или чреву, — это Фоли-Бержер, которому Барт посвящает вторую мифологию в 1953 году³¹).

Утопия Жизни-Вместе, основанная на учете особенностей каждого, кажется обреченной на провал. Не может существовать никакой иной утопии, кроме жизни коллективной, а значит, подчиненной правилам и вынуждающей отказаться от личности. «Вероятно, это самая существенная проблема Жизни-Вместе: найти и соблюдать критическую дистанцию, при нарушении которой возникает кризис»³². Проблема еще больше обострилась сегодня, продолжает Барт, «дороже всего стоит место — это абсолютное благо». Таким образом, следовало бы изобрести утопию *дарения места*. Но проблема того, как этого добиться, на каждом этапе аргументации заходит в тупик. Таким образом, следует отдаться этой открытой негативности (она могла бы быть меланхолией) понятий, которые никогда не бывают замкнутыми, до конца определенными, предполагают бесконечное развертывание территории письма, на которой все всегда должно начинаться заново, как жизнь, как день. Они могут принести временное утешение, и тогда знание затрепещет в опыте.

Община собирается с духом, чтобы противостоять ночи (представьте себе удаленную сельскую местность без огней, где наступление ночи поистине воспринимается как мрачная угроза). — Жить-Вместе: возможно, лишь затем, чтобы вместе противостоять тоске наступающего вечера. Быть чужестранцами — это неизбежно и необходимо — но не на пороге ночи³³.

Собравшись с духом, чтобы противостоять ночи: в этих словах, произнесенных в конце сеанса 27 апреля 1977 года, в тот момент, когда Анриетта Барт тяжело больна, заключена огромная боль. Курс 1977 года пронизан страхом потерять мать: призраком смерти, который мелькнул перед ним в санатории, возвращение к метафорам корабля и чрева, метафорам материнской защиты, образ савана, несущий с собой детское воспоминание о том, как они вместе с матерью, завернувшись в штору, выгнали из комнаты летучую мышь... Он чувствует приближение катастрофы.

31. «Folies-Bergère», in *Esprit*, février 1953 [не перепечатано в «Мифологиях»] (OC I, p. 234–244).

32. *Как жить вместе*, с. 238.

33. Там же, с. 235.

Смерть

Вторая большая цезура в жизни Ролана Барта после санатория тоже была встречей со смертью. Но на этот раз это была более непосредственная и близкая встреча. Когда происходит столь ужасное событие, как смерть его матери, сколько бы он ее ни боялся и как бы ни готовил себя к ней, она все равно разрывает сердце. Как жить без нее?

Анриетта Барт болела все лето в Юрте. Приходилось регулярно вызывать доктора Лепуавра, потому что она падала, задыхалась. У жены Мишеля Сальзедо Рашели в августе была непростая операция, и потому он не мог присутствовать так же часто, как раньше. Барт читает Майстера Экхарта, Дионисия Ареопагита, Сведенборга для своего курса «Нейтральное», но ему совсем не работается. Он немного занимается садом, сажает помидоры, но почти все свое время проводит возле матери. 26 августа они вместе возвращаются в Париж на самолете. Жан-Луи Бутт вызывался привезти автомобиль в Париж поездом. Анриетта Барт теперь весит не более 43 килограммов. Барт встречается с несколькими друзьями (Рено Камю, Паскаль Грегори, Антуан Компаньон, Мишель Крессоль...), пытается еще кое-что почитать к своему курсу, но работать снова не получается. Единственное, что он пишет в этот период, — текст для альбома с пейзажными фотографиями Даниэля Будине, которые тоже разбивают сердце — на этот раз своей безмятежностью. Поворот дороги, возвращающий в детство; разросшийся дикий фруктовый сад; белая лошадь, радующаяся жизни. «Фотографии Д. Б. очень музыкальны. Они производят умиротворяющий эффект, вызывая своего рода легкий, ни в коем случае не резкий *катарсис*: телу легче дышится»³⁴.

Передышки длятся недолго. Состояние Анриетты Барт с каждым днем вызывает все больше опасений. При любой попытке что-то проглотить у нее возникают проблемы с дыханием, так что в результате она перестает есть. Барт покупает только то, что она любит, и иногда ему удается заставить ее съесть немного морского языка или малины. Они решают снова перевести ее на постельный режим на дому, с 5 октября медсестра приходит два раза в день. 23 октября ее состояние настолько ухудшается, что Барт практически перестает спать. Ей приходится колоть успокоительное. Друзья берут на себя бытовые

34. «Sur des photographies de Daniel Boudinet», in *Créatis*, 1977 (OC V, p. 327).

проблемы (покупки, лекарства). Барт не отходит от ее постели. Он делает массаж, держит ее за руку, вместе с братом меняет постельное белье. Последовавшие за этим часы неизбежны: сделать ничего нельзя, можно только быть рядом и записывать происходящее в нейтральной и сухой манере:

24 октября: ночь до 4 часов прошла ничего, но я часто вставал посмотреть, как она. С 4 часов она начала задыхаться, стало плохо, хотела, чтобы я был рядом, держала меня за руку. В какой-то момент повторяла мне, задыхаясь: мой Ролан, мой Ролан — это было невыносимо.

Мама не спит. Разговаривает с Мишелем. Уже не очень понятно, что она говорит. «Хочу спать». Зашел Блетри. Зашел Ж.-Л. Лег спать рано.

25 октября: ночь очень тихая, почти неподвижная. Под действием «Долосала» дыхание было ровное. В 7 часов она начала задыхаться, ей стало плохо и она не могла говорить. Всю ночь я то и дело просыпался. Мигрень.

Мама немного металась, задыхалась, стонала, была без сознания. в какой-то момент узнала меня, взяла за руку, на губах подобие улыбки, взгляд пустой — «Будь здесь», погладила по руке, осознанности стало больше. «Тебе плохо» (поскольку я обмахиваю ее, сидя на табурете, «тебе неудобно сидеть»).

Приходил врач. Укол.

После обеда: мама спит, не двигаясь. Дыхание спокойное. Голова понемногу сползает на бок, ее вид меняется. Зову Мишеля. Последний вздох. Она умирает тихо, во сне, в 15:30³⁵.

Его мать умерла. Ей было восемьдесят лет. Умерла вскоре после трех часов дня, что кажется Барту символичным. В тексте одного из занятий курса «Подготовка романа» он уточняет в скобках: «Три с половиной часа пополудни (время, в которое умерла моя мать — я словно бы всегда чувствовал, что это произойдет в это время — час смерти Христа)»³⁶. Это был катастрофический момент траура, который пока еще защищает, потому что это событие и оно подразумевает ритуалы. Барт сразу приглашает своих друзей отдать ей последнюю дань, посидеть возле тела, согласно обычаю: Жан-Луи Бутт, Юсеф Бакуш, Виолетта Морен, Эрик Марти, Филипп Соллерс... Все пришли. Эрик Марти вспоминает: «Очутившись в комнате, где она лежала, где находилось ее тело, я не знал, что следует делать, и опустился на колени, как во время молитвы, что, кажется, не удивило Барта. Затем мы пошли в его комнату. И он начал плакать.

35. BNF, NAF 28630, «Agenda 1977».

36. *La Préparation du roman*, p. 76. Судя по записи курса, Барт в устном изложении опустил это замечание.

По звукам звонка, трезвонившего весь день, я понял, что приходили друзья и что сцена, которую я наблюдал, повторялась до самой ночи»³⁷. Похороны состоялись 28 октября на кладбище Юрта, на них присутствовало много местных жителей. В катафалке Барта сопровождал Жан-Луи Бутт. Они остановились поесть в придорожном кафе в Сориньи возле Тура. Мишель Сальзедо с Рашелью приехали поездом. Присутствовал пастор из Байонны. Он давно знал Анриетту Барт и произнес хорошую речь. На следующий день Барт поездом возвращается в Париж. «По возвращении мы с Юсефом ждали его на вокзале и в тот же вечер были на своего рода прощальном ужине в его квартире. По сути дела, Юсеф в силу его культуры, арабской традиции в тот момент был ближе к нему, чем мы все. Мы стали чужими в мире смерти, и там была наша пустота»³⁸.

Одна из первых заметок, которую Барт делает после смерти матери, касается ее слов: «Она говорила с облегчением: ночь наконец закончилась (ночью она страдала, одна, это ужасно)»³⁹. Для него начинается иная форма ночи. Оставшись один в своей квартире на втором этаже, он чувствует, что его окружает ее отсутствие, что он на краю пропасти. Все потеряло смысл, даже выражение «больше никогда», потому что однажды не станет его самого, чтобы думать или говорить об этом. Смерть матери сталкивает его с самой болезненной потерей, потерей человека, которого он любил больше всех и который, как он знал, безгранично любил его самого. Эта смерть делает реальностью его собственную смерть. «Отныне и навсегда я сам моя собственная мать», отмечает он 4 ноября: меняется то состояние слияния, в котором он с ней жил, и он привыкает к мысли о возможности собственной смерти.

«Дневник траура»

С того самого момента, как умерла его мать, Барт перестает придерживаться четкого распорядка дня. В течение этого года он больше не фиксирует в ежедневнике свои занятия и встречи, задававшие ритм повседневной жизни. На отдельных карточках он отмечает свое горе. Отныне вся его жизнь отдана трауру. Ежедневник за 1978 год пуст вплоть до 25 октября, когда Барт решает снова к нему обратиться, «в годовщину смерти мам. —

37. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 64.

38. Ibid., p. 65.

39. *Journal de deuil*, p. 15.

чтобы отметить мою работу». Он делает это после возвращения из Юрта, куда ездил на день на могилу матери. В течение всего предшествующего года он не отмечает ничего, что было бы внешним по отношению к событию, не касалось бы его горя. Записи, которые он делает за этот год (и которые станут «Дневником траура»), отмечены неполнотой, незавершенностью. Их отрывочный характер говорит о том, что произошло нечто, что еще не завершилось и что ни письмо, ни форма не будут пытаться завершить. Это особенно яркая черта в момент траура, поскольку она очень точно соответствует бесформенности печали. Но записи — это еще и искусство настоящего, в котором прочитывается сиюминутный миг, первая трансформация события в память, какой бы минимальной эта трансформация ни была. Тут чувствуется случайность, которую еще не попытались стереть при помощи фразы. Прочитывается нюанс, разделение природы, индивидуальное, эффект реального, сопоставимый с тем, что схватывает фотография.

«Дневник траура» читается как поиски чего-то ненаходимого и неполного (такого, например, как отрывочное «мам.», которым он теперь обозначает свою мать)⁴⁰. Сила потрясения, которое он производит в читателе, связана не просто с его объектом или субъектом, которые трогательны сами по себе, но с тем фактом, что эти записи не *могли бы* стать книгой, если бы объект или субъект, в свою очередь, не исчезли. «Не покладая рук ликвидировать то, что мне мешает, отделяет меня от написания текста о мам.: активный уход Печали: возведение Печали в Актив»⁴¹. Настоящее становится интенсивнее оттого, что момент не может быть вписан в длительность, что дисконтинуальность и есть его истинная природа. Истина книги в том, как она отражает и размышляет над расстроенным временем, настоящим, которого нет или которое отрезано. Это одновременно и настоящее матери, потому что сейчас он о ней думает: «Во фразе „Она больше не страдает“, к чему, к кому отсылает „она“? Что означает это настоящее?». Это также настоящее сына, которого «страшно пугает» «хаотический», «прерывистый» ха-

40. Апокопа, выпадение слога *-an* в конце, становится правилом в заметках этого периода; ее употребление было намного менее систематичным ранее, когда Барт писал «маман» так же часто, как «мам.». Однако следует избегать фетишизации этого «мам.», вошедшего в привычку у критиков со времени публикации «Дневника траура». Конечно, сокращение указывает на разрыв и неполноту, но оно также входит в общую систему, как сокращения картотеки-журнала (М. — Мишель, Р. — Ролан, ЖЛБ — Жан-Луи Бутт и т. д.). Но главное, что Барт звал свою мать не так, а «маман».

41. *Journal de deuil*, p. 218.

рактр траура. Разлучаться приходится даже с болью, которую причиняет разлука. Разрушая все связи целиком, смерть лишает любой непрерывности, даже непрерывности печали. Это абсолютно личное и в то же время верно для каждого. Печаль — не длительность, не волна, она — разрыв.

В этом акте частного письма, жесте интроспекции Барт пытается понять, что с ним станет без нее. Другие замечания в картотеке-дневнике дополняют «Дневник траура»:

Моя мать делала меня взрослым, не ребенком. Она ушла, я снова стал ребенком. Ребенком без Матери, без наставника, без Ценности. Отличительная черта мам. была в том, что она делала меня взрослым — не лишая при этом сильной материнской заботы (сильной? подтверждением является то, что после ее смерти у меня не было проблем с практической жизнью: я умел «справляться сам»)⁴².

Он не только потерял мать, он потерял своего ребенка (отсюда его эмоции при виде фотографии матери в детстве)⁴³. Эта смерть не «в порядке вещей», потому что любовь, которую они испытывали друг к другу, создала своего рода семейный блок без генеалогии, в котором каждый мог занимать все места: «19 ноября [различия в статусе стираются] многие месяцы я был ее матерью. Словно бы я сам потерял дочь (еще большая боль, чем эта? Не думал об этом)⁴⁴. Именно отсюда происходит бессилие психоаналитического дискурса, протест против идеи работы или ритма траура: возможно, время могло бы вылечить боль от «естественной» потери, но оно бессильно перед масштабами умноженной боли. Его мать была в какой-то мере его дочерью. Вместе они образовывали пару. Он часто сравнивал ее с Мадлен Жид, и жест, который он хотел бы совершить для нее, следует сопоставить с тем, что сделал Жид в *Et nunc manet in te*. Он задается вопросом о связи первой ночи траура и «первой брачной ночи». На второй карточке «Дневника траура» от 27 октября 1977 года он записывает следующий воображаемый диалог: «Вы не знали тела Женщины! — Я знал тело моей больной, а затем умирающей матери». Глупости здравого смысла или провокации (как не прочесть в этом ответ, предвосхищающий замечание Дюрас: «Я не могу считать Ролана Барта большим писателем: его что-то всегда ограничивало,

42. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 22 août 1978.

43. В «Трене» Букурешлева, который он записал в 1974 году, Барт произносит фразы из произведения Малларме «На могилу Анатоля» о трауре по ребенку.

44. *Journal de deuil*, p. 66.

словно бы ему не хватало самого древнего опыта жизни, сексуального познания женщины»⁴⁵) Барт противопоставляет столкновение с любовью настолько всеохватной, что она позволяет видеть и говорить обо всем, даже самом трудном: целостности тела и его распаде. В его случае не понадобилась трансгрессия, чтобы получить доступ к телу матери. Как подчеркивает Эрик Марти в прекрасном тексте о «Дневнике траура», Барт предлагает нечто противоположное Жене и Батаю, «яркий свет», «в некотором смысле более провоцирующий, чем трансгрессивные мизансцены»⁴⁶.

Барт ополчается на слово «траур» (*deuil*), создающее ложную дистанцию. Он предпочитает слово «печаль» (*chagrin*), которое лучше передает его эмоцию и чувство разрыва. Он обрушивается на всех, кто неуклюже пытается его утешить, проецируя на его опыт банальные обобщения. Он настаивает на различии печали и траура, поскольку первая не может быть подчинена непрерывному времени, а значит, подвержена изменению, еще меньше — обобщающему дискурсу или форме книги либо фразы. «Объяснял АК в монологе, насколько моя печаль хаотична, блуждающая, как сильно она сопротивляется ходульной — и психоаналитической — идее траура, подчиненного времени, который переживает диалектическое преобразование, изнашивается, „устраивается сам собой“»⁴⁷. Печаль ничего не унесла — но зато она не проходит. Только Пруст, которого ему цитирует Эрик Марти и чьи письма или хроники он читает в Национальной библиотеке, способен точно описать то, что он испытывает: «Если бы эта мысль без конца не терзала меня, — пишет Пруст Анри Бонье, — я бы нашел в воспоминании, в выживании, в идеальном слиянии, в котором мы живем, нежность, которой я не знал»⁴⁸.

45. Marguerite Duras, *Le passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, Seuil, 2013, p. 141. Похожие слова можно найти в «Материальной жизни» (*La Vie matérielle*, POL, 1987): «Мужчина, никогда не касавшийся женского тела, „не сумел бы сделать литературную карьеру“ или быть „властителем дум“». После смерти Барта и после знакомства с Яном Андреа Дюрас высказывается очень жестко. В увлекательном, но несправедливом тексте она говорит о его «фальши»: «Вы говорили о Ролане Барте. Я сказала вам, как я к нему отношусь. Сказала, что, не задумываясь, отдала бы все его книги за мои чайные дороги в Бирме, красное солнце и мертвых детей бедняков с Ганга. Вы же знаете. Я говорила вам, что не могу его читать. Для меня это фальшивое письмо, и от этой фальши он и умер» (*Yann Andréa Steiner*, POL, 1992, p. 19). Она предостерегает Яна Андреа от чрезмерного увлечения Бартом. Вполне возможно, что она была в курсе их короткой связи в 1977 году.

46. Eric Marty, *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, Seuil, 2010, p. 33.

47. *Journal de deuil*, p. 81.

48. Цит. в: *Ibid.*, p. 183.

330 карточек, из которых состоит «Дневник траура», скрупулезно описывают жесты, ритмы, мысли того, кто только что потерял самого любимого человека. Они образуют что-то вроде небольшого учебника по повседневности траура, в котором также описываются поступки, объединяющие его со всеми, кто переживает траур. Среди этих «практик печали» отмечаются сверхчувствительность к тому, что его окружает, ко всему, что он слышит, что постоянно возвращает его к утрате; маниакальное наведение порядка, как будто он готовит свой собственный уход; мысли о самоубийстве, вскоре отброшенные, потому что добровольная смерть отдалила бы его от печали, она воспринимается как предательство. К своему удивлению, Барт перенимает некоторые жесты матери, ее легкую забывчивость. На улице он отмечает выражения лица, какие бывали у нее, видит силуэты, в которых, как ему кажется, он узнает свою мать. Отталкиваясь от этого почти клинического анализа своего повседневного поведения, Барт производит осмысление траура, которое может быть прочитано как альтернатива психоаналитическому дискурсу, говорящему о длительной «работе». С момента путешествия в Юрт на катафалке Барт, отслеживающий перипетию печали, осаждаемый моментами «выпадения», «забвения», проводит идею «траура в бляшках — как при склерозе»⁴⁹, результата растрескивания (глагол «треснуть» очень часто повторяется в его записях). Центральный термин, которым он передает свой опыт, — «колебание». Он появляется в дневнике: «Я колеблюсь — в темноте — между констатацией (но справедлива ли она, если быть точным?), что я несчастен только в какие-то отдельные моменты, внезапно, спорадически, даже если эти спазмы не далеко отстают друг от друга — и убеждением, что *в глубине души, на самом деле я непрерывно*, все время несчастен с момента смерти мам.»⁵⁰ Первую попытку теоретически осмыслить это состояние, вполне точно соответствующее горю, вызванному смертью, Барт предпринимает в курсе «Нейтральное»: постоянно находиться и с той и с другой стороны, колебаться, быть нерешительным — может быть, это дискурс или экран, но они подчеркивают существование «вибрирующего» времени, в котором все происходит в модусе чередования, а не непрерывности. Он повторяет этот термин в 1978 году применительно к Соллерсу, объясняя, как общество сопротивляется отсутствию устойчивого, устоявшегося образа⁵¹. Точно так же

49. Цит. в: *Journal de deuil*, p. 38.

50. *Ibid.*, «12 mai 1978», p. 136.

51. *Le Neutre*, p. 170–176; *Sollers écrivain*, OC V, p. 619–620.

дискурс здравого смысла хотел бы, чтобы траур делился на этапы, периоды и потому мало-помалу стихал и стабилизировался. Барт не верит в логику траура. Наоборот, мысль о его глубоко хаотичной природе дополняет и завершает размышления о нейтральном, которым он предавался всю свою жизнь: «чередование как „отчаянная“ тактика субъекта» в его отношениях со смертью, «желание-жить, из которого, однако, уже выветрилась витальность»⁵².

Чувство расхождения между его собственными переживаниями и общепринятыми дискурсами утешения приводит к тому, что Барт стремится как можно меньше показывать свое горе. Ему случается заплакать в присутствии друзей, но чаще всего слезы накатывают дома, когда он возвращается и слышит, как служанка говорит «Вот» с интонациями его матери, или когда он слушает «У меня страшная печаль в сердце» в исполнении Жерара Сузэ (которого на самом деле не любил). Барт чувствует, что проживает свою печаль только внутри себя и может по-настоящему поделиться ею лишь с братом или с невесткой, у которой порой замечает выражение лица или жесты матери. «Мой траур не был истерическим, он был едва заметен для окружающих (может быть, потому что идея его „театрализации“ была для меня невыносима)». Эту заметку от 18 мая 1978 года опровергает большинство свидетельств: с точки зрения близких друзей Барта, смерть матери была для него катастрофой, полностью изменившей его характер и поведение. Его способ выражать печаль, конечно, не был «истерическим», но она была хорошо всем заметна. Его творчество, как оно прочитывается сегодня, также отрицает эту сдержанность: Барт публично говорит о своей утрате перед крайне многолюдной аудиторией в Коллеж де Франс 18 февраля 1978 года: «Как некоторые знают, в моей жизни произошло тяжелое событие, траур». Все тексты, написанные после 25 октября 1977 года, так или иначе несут отпечаток его боли. Чего Барт на самом деле не показывал, так это неизбывности своего горя, того, как оно его сдает. Эрик Марти пишет: «Из-за чего я переживаю даже сегодня, так этого из-за того, что в самом конце так мало замечал его погружение в меланхолию. Я ничего не видел»⁵³. Эту меланхолию Барт назвал в «Дневнике траура» «ацедией»: форма безразличия ко всему, духовная болезнь, которая противопоставляет утрате любимого существа боль от того, что больше невозможно любить

52. *Le Neutre*, p. 174, 39–40.

53. Eric Marty, *Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 74.

ни себя, ни другого, «сухость в сердце», которой характеризуется выход из любви в жизнь⁵⁴.

Барт пытается придать своей жизни видимость нормальной. Его одержимость ритмами помогает ему в этом, задает рамку. Он с удивлением обнаруживает, что у него сохранились некоторые привычки — к флирту, к светскому общению. Он гостит в Тунисе у Филиппа Ребероля с 19 по 27 ноября 1977 года, затем в феврале 1978 года едет в Марокко, еще раз едет туда весной того же года и в июле, но очень быстро обнаруживает потребность вернуться домой: «Разочарование в других местах и поездках. Везде плохо. Очень быстро рождается крик: *Хочу домой!* (но куда? ее больше нигде нет, той, что была там, куда я мог вернуться)»⁵⁵. Он присутствует на открытии клуба *Palace*, у своего друга Фабриса Эмаэра. То, как он описывает клуб в *Vogue hommes* через месяц, дает представление о дистанции, которую он устанавливает по отношению ко всему: «В одиночестве, или по меньшей мере в стороне ото всех, я могу „мечтать“. В этом гуманизированном пространстве я могу воскликнуть: „Как все это странно!“». В тумане, порой заволакивающем подиум, танцоры напоминают марионеток, чей танец выделяется на фоне роскошного интерьера, созданного Жераром Гарустом. Все кажется ему словно бы отделенным стеклом аквариума, с которым Пруст сравнивал партер Оперы, увиденный глазами изумленного ребенка.

Мать не делала Барту «ни одного замечания». Ничего от него не требовала. Благожелательная, элегантная (Барт вспоминает о «рисовой пудре», завораживавшей его в детстве, в памяти сохранился запах ее духов, Эрик Марти вспоминает, что у нее были красивые глаза, того же цвета, что и у Барта, красивый голос, который, казалось, не старел), мягкая, не склонная к истерике, она была той самой достаточно хорошей матерью, о которой говорит Винникотт, — заботящейся обо всем, но в то же время оставляющей место для того, чтобы ребенок мог желать чего-то еще, независимо от нее. «Письмо — это часть меня, которая отобрана у матери», замечает Барт в своем дневнике 22 января 1980 года⁵⁶. Эта эмансипация свободна и хороша, поскольку не вызывает чувства вины. Сын уверен в ее любви, в своей любви к ней, даже в снах эта любовь выдерживает

54. «Ужасная фигура траура: ацедия, сухое сердце: раздражительность, неспособность любить. В тревоге, потому что не знаю, как вернуть в жизнь щедрость — или любовь. Как любить?» (*Journal de deuil*, 1 août 1978, p. 191).

55. Ibid., p. 189; см. также вариации на ту же тему, p. 203, 207.

56. BNF, NAF 28630, «Grand fichier».

проверку: «Снова сон о мам. Она говорила мне — какая жестокость! — что я ее не люблю. Но я остался совершенно спокоен, так как хорошо знал, что это неправда»⁵⁷. Запись об этом сне помогает понять форму любви: это спокойная, всеохватывающая любовь, лишённая собственнического чувства.

Со смертью Анриетты Барт желание писать получает более четкое обоснование: писать нужно, чтобы продлить ее жизнь, чтобы она осталась в памяти. Одержимость необходимостью оставить ей памятник проходит через все его записи этого периода; речь идет не столько о долговечном памятнике, сколько об акте благодарности. В отношении себя Барт не беспокоится о том, останется от него что-то потомкам или нет, однако ему «невыносима мысль, что то же самое будет с мам. (возможно потому, что она ничего не писала и память о ней полностью зависит от меня)»⁵⁸. Складывается эквивалентность между матерью и литературой: благородство и той и другой стоит того, чтобы посвятить им жизнь. Два последних года для Барта — годы, когда письмо становится обетом в религиозном смысле этого слова: обязательством, обещанием, интенсивным желанием (по-видимому, последним фантазмом) создать произведение, которое стало бы памятником.

57. *Journal de deuil*, 18 juillet 1978, p. 174.

58. *Ibid.*, 29 mars 1979, p. 246.

Глава 18 Vita Nova

15 апреля 1978 года

ЧЕРЕЗ несколько месяцев после смерти матери Барт, как только завершил свой курс в Коллеж де Франс, отправляется в Марокко, в Касабланку, к Алену Беншайя. Это его второе пребывание там с начала 1978 года. В феврале он вел семинар о чтении в университете Рабата и в университете Феса. В апреле приехал на каникулы в компании друзей. В субботу 15 апреля стояла хорошая погода, они решили все вместе пойти в «Каскад», ресторан в долине по дороге в Рабат, между Тит-Меллилем и Айн-Харруда, отправившись туда на двух автомобилях. Место очаровательное, мсье и мадам Манфрени оказывают теплый прием, водопад падает в небольшое озеро, но Барт чувствует ту же скуку, которую испытывает со времени своего траура и которая мешает ему наслаждаться настоящим. По возвращении, сидя в одиночестве в квартире своего друга, он печален и безутешен. Именно тогда к нему приходит идея «литературного обращения»: «Мне в голову пришли два этих странных слова: войти в литературу, в письмо; писать, как я никогда не писал: и заниматься только этим»¹. В этом наброске ретроспективного рассказа перед аудиторией Коллеж де Франс он кое-что недоговаривает. Озарение, которое Барт сравнивает с озарением, пережитым прустовским рассказчиком в конце «Обретенного времени», связано не только с желанием писать или литературой как тотальным горизонтом существования. Оно происходит из встречи будущего произведения с содержанием: роман, который предстоит написать, должен соответствовать абсолюту материнской любви. Именно так он его видит — как акт любви, претворяемый в памятник. В заметках о матери, составляющих «Дневник траура», Барт

1. *La Préparation du roman*, p. 32.

много писал о природе этой доброжелательности, этой бесконечной доброты. Он поражается ей всякий раз, когда вспоминает последние слова матери, обращенные к нему: «Мой Ролан, мой Ролан, тебе неудобно сидеть». В сокращенной форме «Мой Р., мой Р.» это воспоминание — «абстрактный и inferнальный очаг боли» — трижды появляется в «Дневнике траура». Каждый раз охватывающая Барта печаль отсылает к той форме любви, которая называется жалостью и о которой он хочет написать книгу. Однажды он услышал, как кто-то говорит о «моем романе», и тут же связал этот квазиомофон с «моим Роланом», навсегда соединив последние слова матери с тем, что отныне удерживает его в жизни — с романом. «Я пишу свой курс, и в связи с этим мне приходит в голову идея написать *Мой Роман*. Тогда с болью, разрывающей сердце, я вспоминаю о последних словах мамы: *Мой Ролан! Мой Ролан!* Мне хочется плакать». И в скобках Барт добавляет: «Скорее всего, мне будет плохо, если я не напишу чего-нибудь *в связи с ней* (Фото или что-то еще)»².

Какими документами мы располагаем, чтобы определить природу и цель этого проекта, которым Барт так активно занимался два последних года своей жизни? Опубликованные элементы появляются в последнем курсе в Коллеж де Франс «Подготовка романа» и в записях планов, которые Барт строит летом 1979 года, представленных в приложении к «Полному собранию сочинений». Но гораздо важнее неизданные архивы. Прежде всего, есть 1064 карточки, названные «Большой картошкой»: известно, что он хотел включить их в свое произведение. В планах он называет карточки «фрагментами», регулярно занимается их классификацией, делая разные подборки, чтобы включить их в композицию. Он индексирует их по темам: гомосексуальность, траур, музыка, праздность... Некоторые из карточек — размышления о произведении, которым он в данный момент занимается. Они имеют обозначение VN, то есть *Vita Nova*: «Под „романом“ я понимаю монументальное произведение, сумму, даже роман (!) в духе „П[оисков] У[траченного] В[ремени]“ или „В[ойны] & М[ира]“, не произведение малых жанров (хотя малое и может относиться к взрослому жанру, см. Борхеса): одновременно космогонию, произведение-инициацию, кладь мудрости»³. Затем есть неизданные дневники 1974 и 1977 годов, оба написанные в Юрте, несколько путевых дневников (кроме тех, которые использовались в «Происшествиях»; Барт

2. *Journal de deuil*, 15 décembre 1978, p. 228.

3. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 20 juillet 1979.

составлял их с 1969 года и регулярно давал читать друзьям с вопросом, нужно ли их публиковать⁴). Если «Происшествия» были готовой к публикации книгой, то с другими посмертно изданными сочинениями дело обстояло иначе, например, с «Парижскими вечерами» или «Дневником траура», которым, вполне возможно, нашлось бы место в *Vita Nova*. Барт рассказывает, что Соллерс, впечатленный рассказом о «жалком провале» одного из парижских вечеров, который Барт описал в тексте «В раздумье», вышедшем в *Tel Quel* весной 1979 года, посоветовал ему продолжить и рассказать о своих ночных блужданиях, о том, чем он занимается и что с ним случается, вечер за вечером. «24 августа 1979. Письмо Соллерса, в котором он хвалит отрывок из дневника („В раздумье“). Что если бы я попытался так рассказать о моих вечерах? В „утонченной“ плоской манере, не акцентируя смысла? Не проявилась ли бы в этом случае истинная картина эпохи?». Барт в тот же день садится за эту работу и описывает свои вечерние блуждания с 24 августа по 17 сентября 1979 года. Озаглавив их «Пустые вечера», он делает их важной составляющей проекта, они идут как бы в пандан к постоянству истинной любви, которой является материнская любовь. Эти тексты, опубликованные вслед за «Происшествиями» под заголовком «Парижские вечера», а не под тем названием, которое дал Барт, в значительной мере утратили свою силу, связанную с размышлениями об этой тщете в контексте более широкого и амбициозного замысла романа.

Не имеет смысла как-то интерпретировать факт незавершенности или неудачи этого произведения. В неизданных материалах прежде всего прослеживается мысль о произведении как фабрике, выходящая далеко за рамки вопроса о будущей книге или романе. Перед Бартом (или за его плечами) лежит впечатляющий массив неопубликованных фрагментов, по большей части индексированных и классифицированных, которые находятся на пересечении интимного, наблюдений и размышлений — и он задается вопросом, возможно ли сконструировать из них произведение. Он и раньше составлял книги («Ролан Барт о Ролане Барте», «Фрагменты речи влюбленного») на основе этой вариативной геометрии некоторого числа готовых карточек, и производил странные гипертекстуальные объекты,

4. Антуан Компаньон рассказывает об этом эпизоде в «Вопросе дисциплины»: он утверждает, что не советовал их издавать. Эрик Марти в тексте «Барт, профессия — писатель» признается, что высказал положительное мнение после их прочтения. Рено Камю, Жан-Луи Бутт, Франсуа Валь и многие из друзей тоже их прочитали, но в итоге Барт отказался от идеи публикации.

предвосхищающие новые способы представления и организации данных и знаний, которые позволяет реализовать интернет. С проектом *Vita Nova* он дает этой идее еще более увлекательное развитие, остро осознавая переход от книги к чему-то, что за неимением лучшего он называет в «Подготовке романа» «альбомом», к форме, в которой целое (и произведение) не производится континуально и последовательно, а строится при помощи раскладывания, наложения, перетасовки. Отказаться от романа его заставляет не отвращение к непрерывности, сглаженности, но изменение парадигмы, в которой книга как объект перестает быть смысловой формой, выражающей отношения со знаниями о мире и связь произведения с литературой и с жизнью. Позади, конечно, были папки с заметками и набросками, которые Малларме собирал для «Книги», чья рассеянная и фрагментарная природа противоречила чистой книге, о которой он мечтал; но впереди лежит горизонт комбинаторики, которого всего через десять лет достигнет гипертекстуальная механика, предложенная сетью всех сетей, всемирной паутиной.

Барт замечает этот постепенный уход книги, утратившей какой бы то ни было священный характер: она перестала быть объектом особого внимания, больше не защищает, библиофилия превращается в манию горстки оригиналов, книги больше не отдадут в переплет («ремесло, которым моя мать нас кормила худо-бедно в годы моей юности»⁵)... Книга стала светским объектом, лишившись своего мистического характера, благодаря которому она могла являться истоком, проводником или отражением (только глупость позволяет еще верить в это: у Бувара и Пекюше еще осталась абсолютная идея книги). Это приводит к появлению антагонистической формы альбома. Для альбома характерна разнородность, привязка к обстоятельствам и беспорядок: «В альбом листки добавляются по случаю». У него рапсодическая композиция, существующая под знаком вариации и изменчивости. «Есть великие творцы, которым близка форма альбома: Шуман, например». Эта форма не говорит о том, что мысль уступает книге по важности или силе, зато она представляет другой мир: «Альбом: возможно, это представление о мире как *несущественном*»⁶. Значение этого замечания, которое мимоходом делает Барт, следует оценить в контексте современного повсеместного распространения гипертекста: децентрированные, диверсифицированные, уходящие в бесконечность

5. *La Préparation du roman*, p. 242.

6. *Ibid.*, p. 245.

вещи или идеи понимаются в нем не в соответствии со своей сущностью, а в свете умножения, способности к пермутациям и обменов. Апелляция к рапсодическому выражает истину мира, заключающуюся в его глубинной дезорганизованности: независимо от того, распадается ли мир на обломки (Ницше) или множасьщееся число организаций, как говорит Джон Кейдж, «в любом случае целое приведет к дезорганизации»⁷.

В плане придания формы *Vita Nova* рапсодическая композиция также требует задуматься о механографии (в ней Барт, работая с карточками, упражняется уже давно), которая на этот раз должна сконструировать произведение, спроецировав на него новое искусство памяти. Замысел состоит в том, чтобы соединить воедино разрозненные фрагменты, как это делает Пруст в «Поисках утраченного времени»: «Рапсодическое, сшитое (Пруст: Произведение, словно изготовленное Швейей) — Рапсодическое отдаляет Объект, укрупняет Тенденцию, Письмо»⁸. Здесь снова ценностью письма считается то, что оно сопротивляется овеществлению и любому запугиванию со стороны языка. То, что Барт ищет форму, которая несла бы в себе эту бесконечную динамику, не удивительно. Такой формой служит не столько фрагмент как таковой, сколько организация или композиция, которую можно создать, исходя из фрагментов. Он подчеркивает это на неизданной карточке от 16 июля 1979 года:

Я ясно это вижу (как мне кажется): моих «записок» (Дневник) как таковых недостаточно (я к этому склонен, но на самом деле это провал). Нужен какой-то дополнительный поворот, «ключ», который сделал бы из этих Записей-Дневника просто записи для работы, которая выстраивается и пишется, как прячется *пряжа*: на самом деле делать заметки, *карточки*: классифицировать их, складывать в пачки и, как я обычно делаю, *писать*, беря пачку за пачкой⁹.

Планы, опубликованные в приложении к «Полному собранию сочинений», показывают навязчивый характер этой заботы: необходимо рассматривать вместе «фрагмент, дневник, роман», или далее: «уже сделанное: Эссе, Фрагмент, Дневник, Роман [Комическое?], Ностальгия»¹⁰.

В качестве образца для осмысления этой будущей формы Барт берет два произведения: «Мысли» Паскаля и роман ро-

7. Барт ссылается на «Для птиц» Джона Кейджа (*Pour les oiseaux*, Belford, 1976, p. 45) в «Подготовке романа» (*La Préparation du roman*, p. 256).

8. Ibid., p. 203.

9. BNF, NAF 28630, «Grand fichier».

10. «Transcription de Vita Nova», OC V, p. 1010, 1008.

мантиков, как его понимал Новалис — роман, в котором соединяются все литературные формы под эгидой *poikilos*. Это древнегреческое прилагательное обозначает переменчивое, разноцветное, пестрое.

Искусство Романа: не должен ли роман охватывать все виды стилей в последовательности, по-разному связанной с общим духом? Искусство романа исключает любую континуальность. Роман должен быть артикулированным зданием в каждый из своих периодов. Каждый небольшой кусочек должен быть чем-то отдельным — ограниченным — самодостаточным целым¹¹.

Vita Nova, таким образом, могла бы соединить рассказ об интеллектуальных исканиях, описание вечеров, наброски большого произведения (каковыми являются «Мысли» Паскаля или фрагменты, точнее остатки, «Апологии» чего-нибудь¹² — Барт очень часто использует термин «Апология» для обозначения своего проекта, он конкурирует с названием *Vita Nova*), мнимые диалоги, которые бы представляли политическую речь... Мало-помалу появляется еще одна отсылка, характеризующая эту сложную форму: «строматы», термин, взятый Шатобрианом у Климента Александрийского (назвавшего так третий том своей трилогии) для обозначения собственного письма, состоящего из разрозненных обрывков. В древнегреческом языке этим словом обозначалась пестрая ткань со смешанной текстурой. У Шатобриана термин всегда ассоциировался с шитьем, прядением, вышивкой¹³: благодаря этому слову Барт может соединить прустовское шитье, романтический *poikilos* и многоцветье мыслей со своим собственным пониманием текста как гифологии, ткани и паутины. 31 августа в Юрте он упоминает этот «новый проект строматов (из Шатобриана). Книга, сотканная из фраг-

-
11. Novalis, *L'Encyclopédie*, Maurice de Gandillac (éd.), Minuit, 1966, p. 322, цит. в: *La Préparation du roman*, p. 202.
 12. Записи, собранные после смерти Паскаля под заголовком «Мысли», предназначались для «Апологии христианской религии». Отношения между карточками записями в дневнике Барта с *Vita Nova* гомологичны отношениям записей Паскаля и «Апологии».
 13. Возможно, что внимание Барта к этому термину привлекла свежая тогда публикация «Теорий символа» (Seuil, 1977), где Цветан Тодоров упоминает интертекстуальную теорию Климента Александрийского. То, что он в начале сентября 1979 года перечитывает «Замогильные записки» Шатобриана, о чем несколько раз говорится в «Парижских вечерах», — явное следствие именно этого упоминания. Одно из последних интервью Барта это подтверждает: в декабре 1979 года он говорит Жану-Поллю Энтовену, что он несколько месяцев назад сел перечитывать «Замогильные записки». «И тут случилось озарение» («Pour un Chateaubriand de papier», in *Le Nouvel Observateur*, 10 décembre 1979; *OC* V, p. 767). См. Agnès Verlet, *Le Vanités de Chateaubriand*, Droz, 2001, p. 81–92.

ментов. Назвал для себя ее Строматы». Так Барт перебирает существующие литературные формы, вписывая в них собственные практики и не останавливаясь ни на одной. На горизонте так и не вырисовывается ничего, кроме копии Буvara и Пекюше, возвращения к детским упражнениям, к прописям, дважды упомянутым в «Ролане Барте о Ролане Барте»¹⁴: «Чтобы закончить, не оставалось ничего другого, как копировать, снова взяться за копирование»¹⁵. В дневнике-картотеке за 1979 год сохранились следы этих проволочек и подавленности. Барт не знает, как выйти из подготовительной фазы:

10 июля 1979 года: складывается проект романа.

Уровень 0: абсолютное подполье: реальное произведение, которое я хочу сделать, с обнажением его опорных конструкций, оснащения, трюков = произведение в таком виде, как оно будет опубликовано;

Уровень 1: оснащение (аппарат и начало) произведения: *Vita Nova*, рассказ о Том, Что Будет Сделано;

Уровень 2: спроецированный вымысел (которого не будет);

Уровень 0 от уровня 1 отделяет:

0: я знаю, что роман невозможен и что я его не напишу;

1: считается, что роман будет написан, я мужественно и с надеждой пытаюсь его писать;

Но уровень 0 и сам может стать трюком, а значит, беллетризоваться, а значит, стать уровнем 1, на одну ступень сдвинув все остальные уровни.

14 июля. Суверенное благо Романа: взглянул ему в лицо в апреле (в Каса), но в итоге оказался разлученным с ним — трауром, горем, депрессией — ацедией.

18 июля. Констатация того, что сделать ничего невозможно — в этом случае просто начать писать роман. Увы, это означает: невозможность создать Другого.

Замкнутый круг: я задумывал Роман как акт любви (Касабланка, 15 апреля 1978 года); сегодня я констатирую, что неспособен на этот акт — с моими заметками-фрагментами я ввергнут обратно в мой эгоизм, неспособность что-либо придумать, любить Другого, вернулся к фигуре эгоиста Монтеня-Валери.

30 ноября. Произведение (VN). Все это, вся эта книга постоянно имеет в виду: смерть не понимают.

Опция/Моя проблема в следующем:

15 апреля 1978 я хотел создать замысел большого произведения, *определенного* разрывом в моей жизни, которому предназначалось

14. *Ролан Барт о Ролане Барте*, с. 53, 154.

15. BNF, NAF 28630, «Grand fishier», 21 juillet 1979.

его компенсировать, но без связи с содержанием этого периода изменения;

Постепенно Изменение стало самым предметом книги (*Vita Nova*); то есть передо мной всего лишь материал, над которым нужно работать, материал *устаревший*, ограниченный, *непосредственный* (мои заметки этих последних месяцев)¹⁶.

Эти заметки показывают своего рода оставленность: Барт чувствует, что его проект, а главное, силы, полученные от обращения 15 апреля 1978 года, его покинули. Кроме того, они дают представление о том, какого рода проект он себе представлял: любовное произведение, акт любви. И здесь образцы, привлеченные в плане содержания (отличные от тех, что использовались для поисков формы), помогают увидеть идею, очень четкую в своей отправной точке, которая, однако, со временем теряет определенность. Отсылки Барта уточняют, что он имеет в виду под «любовью». Его образцы — «Война и мир» и «В поисках утраченного времени» (в меньшей степени — «Божественная комедия» и «Новая Элоиза»). С Прустом, постоянно сопровождающим Барта и его творчество, все понятно. Данте дает направляющую схему и тайну произведения (в роли Беатриче оказывается мать). Присутствие «Новой Элоизы», встречающейся у Барта реже, чем «Прогулки одинокого мечтателя», объясняется по крайней мере двумя причинами. Это роман о «жалости», той форме любви, очертания которой он хочет ухватить в *Vita Nova*. Этот роман Руссо, по-видимому, доказывает, что возможен кальвинистский роман. Запись от 13 июля 1979 года это подтверждает: «Можно ли увязать это со своего рода вливанием кальвинистской морали? Есть ли кальвинистские романисты? (Руссо, „Элоиза“?) И есть ли у меня подоплека кальвинистской морали? В любом случае дело не в катехизисе, а в не поддающейся определению морали мам. („вид“, „габитус“»¹⁷. Стремясь точнее описать этику своей матери, он приходит к творчеству и философии Руссо.

Барт убежден, что все большие романы — романы о любви. Откровение 15 апреля 1978 года требует от него написать недостающий роман, роман о материнской любви. Тем самым он сознательно остается в рамках неактуального языка, как и в случае с «Фрагментами речи влюбленного». Но поскольку ностальгия — аффект, затрагивающий сам сюжет этой всеохватной и сострадательной любви матери, то это расхождение, эта неактуальность становятся частью сюжета. Тем самым они смы-

16. BNF, NAF 28630, «Grand fishier», 10, 14, 18 juillet 1979 et 30 novembre 1979.

17. BNF, NAF 28630, «Grand fishier», 13 juillet 1979,

каются с убежденностью в том, что роман в том виде, в котором он о нем мечтает (роман монументальный и окончательный), сегодня невозможен и сам указывает на ностальгию: то есть «под видом описания этой ностальгии описывается актуальный мир»¹⁸. 15 апреля 1978 года было принято решение написать «большое произведение о Любви, равное великим литературным образцам („Война и мир“»». Несколько иначе он говорит об этом в начале своего курса: у романа нет другого смысла, кроме как «говорить о тех, кого мы любим», отдать справедливость тем, кого мы знали и любили, свидетельствовать о них, обессмертить. Или снова, на выступлении 19 октября: «Я жду от Романа своего рода преодоления эгоизма в той мере, в какой говорить о тех, кого любишь, — значит свидетельствовать о том, что они жили (и очень часто страдали) „не зря“»¹⁹.

Упор на свидетельство играет важнейшую роль. Он объясняет ту своеобразную мистику романа, приверженцем которой Барт становится в этот момент, заметно удивив как свое окружение, так и слушателей курса. «Главное, что изменилось в Барте после смерти матери: у него появилась странная страсть, странный императив написать роман»²⁰. Близким к нему людям становится от этого неловко, они полагают, что он так никогда и не сдвинется с подготовительного этапа: «Мы не понимали, что он хочет сделать. Однажды Франсуа-Мари Банье, которого Юсеф путем светских интриг заманил на свою вечеринку, сказал о Барте: „Он никогда не сможет ничего рассказать...“»²¹. Жерар Женетт, с большим удивлением наблюдавший за тем, как Барт повсюду заявляет о том, что напишет роман, вспоминает, что сказал ему: «В вас совсем нет суеверности, даже удивительно!», на что Барт ответил ему просто: «„У меня есть вера“, что означало подтверждение»²². До сих пор критики или давние друзья сомневаются в том, насколько серьезно Барт занимался романом. Антуан Компаньон видит в этом запоздалое увлечение поэзией, от которой Барт до тех пор дистанцировался и к которой он вернулся, пристрастившись к хайку²³. Одни предпочитают видеть в этом чисто спекулятивный объект. Другие прочитывают его тягу к романному, проявляющуюся в самых личных текстах, как единственно

18. BNF, NAF 28630, «Grand fishier», 10, 14, 18 juillet 1979 et 30 novembre 1979.

19. «Longtemps je me suis couché de bonne heure», OC V, p. 469.

20. Eric Marty, *Rolands Barthes, le métier d'écrire*, op. cit., p. 65.

21. Ibid., p. 66.

22. Gérard Genette, *Bardadrac*, Seuil, 2006, p. 386.

23. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, p. 436–440.

приемлемую черту, взятую у романа. Однако внимательное чтение всего корпуса материалов, относящихся к замыслу *Vita Nova*, по-видимому, позволяет утверждать обратное. Конечно, гигантский роман, роман не такой, как другие, — это его фантазм: ведь он выбрал не просто случайные романы, а два наиболее выдающихся из тысяч, «В поисках утраченного времени» и «Войну и мир». Но, как мы уже видели, поскольку у истоков каждого произведения Барта стоит фантазм, мы не должны делать из этого вывод о неосуществимости его замысла, совсем наоборот. Если он выбирает эти два произведения, то не за тем, чтобы сравняться с ними в форме или величии (в этом отношении «Война и мир» его отнюдь не впечатляет²⁴), но потому что это единственные романы, в которые вписан неугасимый свет духовной любви, находящий выражение только в момент смерти и являющийся истиной сюжета. У Толстого это последние слова Болконского об абсолютной любви как о единственном благе, которое может побороть смерть. У Пруста внимание Барта задерживает на себе смерть бабушки и особенно печаль, обожание и жалость, которые проявляет ее дочь (мать рассказчика) в предшествующие ей моменты: «смирение того, кто чувствует себя недостойным дотрагиваться до того, что он считает самым ценным», то, как она склонила лицо к лицу матери, ее последние слова («Нет, мамочка, мы тебе поможем, что-нибудь придумаем, ты потерпи чуточку»²⁵), все это возвращает Барта к его собственному трауру, давая при этом обещание преображения. Сближение двух этих сцен очень сильно уточняет замысел, связанный именно с «жалостью» как ответом на наиболее полную любовь. «Поточнее передать „топический“ трепет: это „Война и мир“, а точнее толстовская „жалость“. Ибо есть еще и прустовская жалость. То есть не упустить это»²⁶.

Сила *Vita Nova* в ее радикальном принятии пафоса, патетического момента, который наделяет замысел Барта замечательной амбициозностью. Именно это помогает понять, почему в книгу включен самый разный материал: друзья, вечера, потраченные впустую, тайные любви, трудности с написанием книги, повторение одного и того же, «ощущение стыда, „позы“, гиньоля», «шатания» («кинотеатры, улицы с жиголо, сауны, отмеченные с явным расчетом на сексуальное удовольствие — но в то же са-

24. В ежедневнике в записи от 8 августа 1977 года есть следующее указание: «Закончил „Войну и мир“ еще до того, как она окончилась. Вдруг решил, что достаточно». В «Подготовке романа» Барт признается, что предпочитает «Записные книжки» Толстого его романам (*La Préparation du roman*, p. 277).

25. Марсель Пруст, *У Германтов*, Художественная литература, 1980, с. 329.

26. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 14 juillet 1978.

мое время очень интенсивное наблюдение и леность», происхождения, марокканский ребенок, как само воплощение *великодушия*...²⁷ В пику общему мнению, разоблачающему сострадание и восхваляющему «непафосную» литературу²⁸, Барт заново утверждает силу эмоций, вызванных страданием. Через них бесконечно поддерживается не-смысл, который трагедия противопоставляет смыслу, придаваемому Злу и насилию; неумолчный крик голоса, охваченного горем. Современный роман, если он еще может иметь истину и функцию, должен вернуться к этому трагическому принципу сострадания. Барт признает эту силу пафоса как двигателя чтения и абсолютную потребность литературы:

Нужно принять то, что это будущее произведение... активно, *хотя и тихомолку*, представляет чувство, в котором я был уверен, но которое мне было довольно трудно назвать, поскольку я не могу выйти из круга затертых слов, сомнительных в силу того, что они употреблялись без должной строгости. Единственное, что я мог бы сказать, не могу не сказать, так это то, что двигателем произведения должно стать чувство, близкое к любви. Что это? Доброта? Великодушие? Милосердие? Может быть, просто потому, что Руссо наделил ее достоинством «философемы»: жалость (или сострадание)²⁹.

Подтверждение он получил из последних слов своей матери. Он снова отмечает их 26 августа 1979 года, связывая это событие с раскрытием тайны слова *Rosebud* в фильме Орсона Уэллса: «В конце открытие, явление скрывавшейся тайны — как санки ребенка в „Гражданине Кейне“: Мам., сказавшая мне „Мой Р., мой Р.“».

Итак, не будет преувеличением предположить, что Барт в конце концов подыскал бы форму для этих многочисленных и разрозненных материалов (карточки, ежедневники, старые и не старые дневники, актуальные заметки, будущие рассказы, размышления о гомосексуальности...), если бы его работу не прервала смерть. Это произведение, конечно, было бы непохожим на роман в плане повествования и развертывания интриги, как мы понимаем его сегодня, но из истории форм мы зна-

27. *Incidents, OC V*, p. 971.

28. В «Лексиконе прописных истин» Флобера, среди прочего, есть стереотипы литературной критики: «ПАФОС. Метать против него громы и молнии, восставать, с высокомерным видом заявлять, что настоящей литературе он чужд. Поздравлять автора с тем, что в своем романе он сумел избежать ловушек пафоса. Писать: это прекрасная, серьезная книга. И тут же добавлять: но без пафоса».

29. «Longtemps je me suis couché de bonne heure», *OC V*, p. 468.

ем, что словом «роман» могут обозначаться совершенно разные объекты. Несмотря на моменты неизбежного уныния, о которых свидетельствует ежедневник³⁰, у него была «вера», как он сказал Женетту, и интеллектуальная и эмоциональная насыщенность его размышлений о пафосе и любви вызывает желание их разделить. Четыре неизданных листка от 10 декабря 1979 года, кажется, подтверждают эту догадку. Дав им заголовок «Апология», отсылающий к Паскалю, Барт представляет в них преимущества, обретенные с использованием заметок, размещением целого под знаком происшествий, наблюдений, превращением в материал самого себя. «Придумать двухстворчатый дискурс: заметка и ее преодоление, из чего возникает ценность; настоящая самокритика, но как преодоление и открытие не ценности, а способа постулирования». Остается только узнать, следует или нет придавать этим фрагментам смысл. Но их текстуальный интерес бесспорен: «Заметка делается без телеологии. Только потом она становится материалом для комментария»³¹. Рассказ о трауре, затем о *vita nova* мог бы предшествовать нейтральному представлению фрагментов, а объяснение — следовать за ним. Написанный за месяц до несчастного случая, этот план хорошо показывает, что Барт упорно работает над своим произведением и думает о его публикации.

Новая жизнь?

Мотив *vita nova*, ассоциирующийся с Данте и с серединой жизненного пути, постоянно встречается на творческом пути Барта. Он появляется еще в юношеских письмах, а затем регулярно возникает на всех этапах жизни. В 1978 году Барт осознает, что время оставшейся жизни перевалило за половину, но вспоминает, что эта точка не является арифметически данной (у Данте — в возрасте тридцати пяти лет, ему оставалось прожить двадцать один год), а представляет собой порог, перепад высот, потрясение, позволяющее определить «это изменение, это переворачивание пейзажа, которое я назвал „серединой жизни“»³². Как для Пруста в 1905 году, «середины жизни» от-

30. Например: «Бросаю идею романа» (12 июля 1979 года); «Так-то лучше. Снимаю с мели *Vita Nova*» (19 июля), «Я ничего не могу написать в *Vita Nova*» (21 июля), «Возможно, что настоящее начало произведения X (*Vita Nova*): включение карточек из самых разных проектов в этот один проект» (17 августа)...

31. BNF, NAF 28630, «Incidents», chemise 3, «Apologie».

32. «Longtemps je me suis couché de bonne heure», OC V, p. 466.

мечена смертью матери, после которой ничто не может быть прежним, потому что ясно вырисовывается неизбежность собственной смерти. Поэтому необходимо максимально использовать оставшиеся годы жизни и выйти из меланхолии, в которую его поверг траур. «*Vita nova*, говорил Мишле, в пятьдесят один год женившийся на девушке, которой было двадцать, и севший писать новые книги по естественной истории... для того, кто пишет, кто выбрал письмо, мне кажется, не может быть иной „новой жизни“, кроме как открытия новых практик письма»³³.

Помимо замысла романа, которым он занимается, повседневная жизнь Барта из-за этого откровения и выбора «последней жизни» никак не меняется. Несмотря на пустоту, оставленную смертью матери, он по-прежнему живет в квартире на втором этаже на улице Сервандони. Реже поднимается в свою «комнату» на шестом этаже, поскольку ему стало труднее ходить по лестнице. Однако его привычные развлечения, поездки, выходы в свет потеряли свою привлекательность. С ноября 1977 по июнь 1978 года он три раза ездит в Северную Африку, восстанавливая связи с Марокко, которое несколько забросил в предшествующие годы, и, как мы видели, каждый раз его охватывает «желание вернуться». С 5 по 12 ноября Барт в Америке по приглашению Тома Бишопа и Ричарда Ховарда выступить с лекцией и провести два семинарских занятия в Городском университете Нью-Йорка: почести, с которыми его принимают, показывают, какой важной персоной он стал. Он летит бизнес-классом. В аэропорту его ожидает лимузин, обратно он летит на «Конкорде». В Нью-Йорке он читает знаменитый доклад о Прусте и своем желании написать роман, который он представлял в Коллеж де Франс двумя месяцами ранее. 21 ноября в *Seuil* устраивают большой фуршет, чтобы отметить двадцать пять лет его сотрудничества с издательством. Там его снова поздравляют и чествуют в окружении дорогих ему людей. Однако он взирает на все с отсутствующим видом. «Любая „светскость“ усиливает тщету мира, в котором ее больше нет»³⁴. В *Seuil* его вдруг поражает Рашель Сальзедо, жена брата, так сильно напомнившая мать чувством собственного достоинства и скромностью. Жерар Женетт вспоминает о пребывании в Нью-Йорке, куда он тоже ездил, но на более длительное время: «Мы летели разными классами, и в какой-то момент я пошел поговорить с ним. Он спал, откинувшись, с открытым

33. «Longtemps je me suis couché de bonne heure», *OC* V, p. 467. См. также первое занятие курса «Подготовка романа» (*La Préparation du roman*, p. 25–32).

34. *Journal de deuil*, 22 novembre 1978, p. 226.

ртом, и на какой-то миг мне показалось, что он мертв, как мумия в „Мадригале“ без своей золотой маски»³⁵.

Часто с грустью, даже с издевкой говорят о лихорадочной сексуальной активности Барта после смерти матери. Публикация «Парижских вечеров» еще больше усилила эти разговоры, которые, однако, не следует принимать на веру. Барт всегда пребывал в поисках легких сексуальных утех — посещал сауны, порно-кинотеатры, специальные клубы. Для него это поведение не ново, но и не признак несчастья. Помимо более или менее регулярных любовников, с которыми он встречался в разных небольших группах, ему всегда нравилось знакомиться с жиголо, казалось эротичным встречаться с ними взглядами, порой обмениваться парой слов. Он регулярно проводил вечера в *Palace*, но не потому, что хотел утопить свое горе в удовольствиях. У него всегда была эта привычка, он почти тридцать лет был знаком с Эмаэром, звал его «Фабрисом», а тот называл его «мой философ»³⁶. Менялись только места, ведь ночь непостоянна. Это все устоявшиеся привычки, которые на фоне старости, возможно, выглядят несколько более жалкими, но не более того. Возраст ставит ограничения для классических ухаживаний, Барт уже давно это признает: «Старику (или тому, кто стареет) только и остается, что волочиться за жиголо (к счастью, в этих ухаживаниях, в их простоте, тоже есть свое очарование)»³⁷. Кроме того, это историческое явление. Сегодня, когда сексуальность одновременно приватизирована и пуританизирована, такого рода практики могут показаться чрезмерными или девиантными. Вирус иммунодефицита тогда еще не был открыт. Иметь много партнеров для гомосексуалистов было почти правилом. Достаточно почитать некоторых авторов — современников Барта, чтобы понять обычаи того времени: Тони Дювера, Эрве Гибера, Рено Камю. Всех их Барт встречал, знал, возможно, влюблялся в них или они соблазняли его.

Уже какое-то время он подумывает написать о гомосексуальности. При этом он хочет больше всего избежать высокомерия и превращения идентичностей в сущности. Мысль написать «я есть это», «он есть то» вызывает у него ужас. Для него главное достоинство этой темы в том, что речь идет о незна-

35. Gérard Genette, *Bardadrac*, op. cit., p. 386.

36. См. дань, которую он ему отдает в заметке о *Palace*, опубликованной в *Quotidien de Paris* 31 декабря 1979 года (OC V, p. 773): «Фабрис — художник, потому что в том, что он делает, чувствуется ум: что такое ум, как не искусство думать о других?»

37. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 23 novembre 1975.

нии. Он не хочет ни активизма, проповедуемого Ги Окенгемом (он встречал его у Юсефа и Жана-Луи Бутта) и Гомосексуальным фронтом революционного действия, ни спокойного каминг-аута Доменика Фернандеса, хотя и боролся за то, чтобы тот получил премию Медичи в 1974 году. Писать о гомосексуализме — не означает объясняться по поводу своих сексуальных предпочтений. Это означает выразить тот резерв различия и маргинальности, который гомосексуальность может создавать для возможности мыслить по-другому. Тем не менее, когда он все-таки решается заговорить об этом публично, делает он это в предисловии к книге Рено Камю «Трюки», в которой трудно игнорировать или не заметить сексуальную, если не сказать порнографическую, доминанту. Рено Камю с Бартом большие друзья. Даже если нынешние эксцессы автора «Трюков» никак не сочетаются с убеждениями и текстами Барта, следует признать, что он часто говорил о Барте прекрасные вещи. Он регулярно вспоминает Барта в своем «Поперечном дневнике», всегда с нежностью и неподдельным восхищением его умом. Рено Камю посещает семинар до самого конца, почти каждую субботу участвует в традиционных обедах. Он приглашает Барта на свои вечеринки, знакомит его с Энди Уорхолом. Его имя вместе с именами Уильяма Берка и Ивон Ламбер упомянуто в посвящении статьи о Сае Твомбли, которую Барт написал в 1979 году («Ивон, Рено и Уильяму»). Написав предисловие к его книге, Барт, безусловно, оказал ему дружескую услугу, обеспечив ей известность. Но у этого жеста есть и иная цель. Напоминая о различии между социальным дискурсом, стереотипным и «пришпиливающим», и дискурсом литературным, способным «просто» выражать вещи, манифестировать их здесь-бытие и украдкой распространять их смысл, Барт снова утверждает место, из которого говорит — всегда и на любую тему. После этого он может говорить и о Рено Камю: «Однако в „Трюках“ мне нравится „подготовка“: шатания, настороженность, маневры, подходы, разговор, уход в комнату, домашний порядок (или беспорядок)»³⁸. Этот момент, когда сцена выходит из операционного регистра, чтобы стать романом, пространством возможностей и игры, он предпочитает и в жизни: ради него он выходит по вечерам — сюрприз, новый человек, обмен взглядами, сообщничество, порой впустую потраченный вечер.

Его круг общения не меняется. Юсеф Баккуш становится для него своего рода распорядителем удовольствий — он организует его вечера, пытается его развлечь, один раз ведет на тор-

38. «Préface à Tricks de Renaud Camus», 1979 (OC V, p. 686).

жественный ужин в честь Нуриева в *Palace*, несколько месяцев спустя на ужин с Бежаром, часто ходит вместе с ним в *Monsieur Boef*, где Барт иногда встречает Арагона, удивительное описание которого он оставил в своих дневниковых заметках:

Очень старый Арагон почти каждый вечер в ресторане *Boef*, иногда один: он дремлет, нетвердой походкой подходит к ненакрытому столику, на котором горит свеча. Вчера вечером меня снова до глубины души поразило вид старости, удивило *отсутствие* типа, это было почти безумие (в агрессивно модернизированном зале, поверхностном и ищущем наслаждений), почти что *невинность*, ибо порой на лице старика, поднимавшего голову, не открывая глаз, появлялось потрясающее выражение *детского блаженства* (при том что он — злой персонаж, который все повидал, все сказал)³⁹.

Он также часто ходит на вечера в *Palace* или в *Bains* в компании Франсуа-Мари Банье. Он видится с Филиппом Мезеказом, Эрве Гибером, Жаном-Полем Манганаро, Ромариком Сюльгером-Бюэлем, Фредериком Берте, Жаном-Ноэлем Панкрази, Жаком Дамадом. Со многими из них у него были отношения, хотя и не со всеми. Барт ходит на вечеринки, которые организует Андре Тешине в своей новой квартире на улице Турнель. Там он снова встречается с актерами, с которыми снимался в «Сестрах Бронте». В июле 1979 года он едет в Кабур на открытие курортного *Palace*. Там его освистали два юнца (здесь есть сходство с Пазолини), но, к счастью, рядом был Робер Мози, который быстро его увел. С другими друзьями он проводит более спокойные вечера. Он регулярно навещает Клод Мопоме, продюсера с *France Musique*, с которой он по-настоящему подружился в этот период (это одна из редких новых дружб с женщиной, принадлежащей к тому же поколению, что и он). Вокруг музыки вращается и его дружба с Эриком Марти (вместе с ним он берет абонемент на «Музыкальные понедельники» оркестра «Атеней», позволяющий «ходить на концерты в простых, спокойных условиях»)⁴⁰, и с Антуаном Компаньоном: и с тем и с другим Барт чаще всего видится один на один, во *Flore*, *Vonpararte* или на концертах, в ином контексте. Барт ко всем очень щедр. Он любит приглашать на ужин, покупать цветы, делать небольшие подарки. Но несмотря ни на что, близким людям кажется, что он всегда испытывает некоторое одиночество, что его мучает скука.

39. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», 7 mai 1975.

40. «Le semaine de Roland Barthes», in *Le Nouvel Observateur*, 8 octobre 1978 (OC V, p. 481–483).

Барт также чувствует, что стареет, и это также его угнетает. Возраст подчеркивает его отличие и маргинальность. Трудности, связанные со старением, фигурируют во многих текстах, где Барт все чаще поднимает вопрос о разнице в возрасте, об отношении общества к различным возрастам. В курсе «Любовная речь» его интересовали неопределенные фигуры, вносящие беспорядок: дитя-старик, *puer similis*, старец-дитя, *senex puerilis*. Ему нравятся эти не поддающиеся дифференциации и обратимые существа, которые на свой лад борются с навязанными различиями — разница в возрасте в данном случае охватывает сексуальные различия. Но общество представляет другие образы. «„Старый“ — это возраст, поставляемый „молодым“, каковой, исходя из этого, видит себя „молодым“». Подобный ход запускает своего рода расизм: я исключаю себя из налагаемого мною исключения, именно так я исключаю и составляю»⁴¹. Сколько бы Барт ни писал в своей хронике в *Nouvel Observateur*, что «старость трогает меня больше детства»⁴², ему не нравится деградация тела, нарастающее утомление. Он продолжает сидеть на диете, записывается в спортивный зал. Но ему шестьдесят три года, и он не выглядит моложе своего возраста. Одна женщина, интервьюировавшая его в 1979 году, описывает его как «седеющего человека со скромными манерами»⁴³... Он никогда не казался себе таким уж обаятельным, но теперь его тело, которое он драпирует в широкие плащи, раздражает его еще больше. Все это объясняет, почему многие впоследствии говорили об ощущении меланхолии, заброшенности, как бы предчувствии конца. К «не-желанию-овладеть», о котором он говорит во «Фрагментах речи влюбленного», к жесту неприсвоения, который фигурировал в его курсах, добавляется более негативное выражение отречения. Осенью 1978 года секретариат Коллеж де Франс передает Барту жалобы студентов, считающих его курс неинтересным, банальным. Это сильно его задевает, и он подумывает бросить преподавание. У него есть чувство, отчасти верное, что новое поколение стремится его отодвинуть. Это негативное впечатление, возможно, объясняет его нерешительную позицию в полемике вокруг «новых философов» в 1977 году: он не желает их открыто поддерживать, в особенности выступать против своего друга Жиля Делёза, но и не хочет оказаться оставленным

41. Ролан Барт, «Фрагменты речи влюбленного (неизданные страницы)», НЛО, 2011, № 112.

42. *OC* V, p. 636.

43. «Rencontre avec Roland Barthes», entretien avec Nadine Dormoy Savage, in *The French Review*, février 1979 (*OC* V, p. 735).

в прошлом. Он пишет личное письмо Бернару-Анри Леви, за несколько месяцев до этого сделавшему с ним прекрасное длинное интервью в *Le Nouvel Observateur*⁴⁴, которое свидетельствует об интересе к его работе. Он разрешает ему опубликовать часть этого письма в *Les Nouvelles littéraires* от 26 мая 1977 года. Барт упрекает в нем Леви за то, что тот ставит под сомнение философию Делёза, что кажется ему «ошибкой», но в то же время признает правоту некоторых его идей, в частности, идеи кризиса исторической трансценденции. «Разве нет своего рода соглашения между оптимистической идеологией исторического „прогресса“ и инструменталистской концепцией языка? И наоборот, разве нет такой связи между любым критическим дистанцированием Истории и подрывом интеллектуального языка через письмо?»⁴⁵ Барт связывает «Варварство с человеческим лицом» со своей этикой письма, что в его случае является способом выражения поддержки. Публикация письма, которой Барт, по сути дела, не хотел, разозлила Делёза, вызвавшего Барта на своего рода товарищеский суд, чтобы заставить его объясниться. Барт постоянно востребован, подчас разрывается между несовместимыми друг с другом дружбами, но редко колеблется при выборе линии поведения, и тем не менее порой он не знает, как себя вести в парадоксальных ситуациях или как ответить на противоречивые требования. Ему все меньше нравится зависимость от желаний других.

Я не отказываюсь от просьб (вероятно, мне нужно, чтобы ко мне обращались), но я не выношу, когда ко мне обращаются с этими просьбами, когда вздумается, и думают только о своем времени, но не о моем: телефонный звонок меня перебивает, просьба о статье прерывает работу. Я бы хотел иметь возможность строго делить время на недели для себя и недели для других, пусть это и покажется безумием⁴⁶.

Когда он говорит о своем замысле романа в категориях «ликвидации», как это часто бывает, Барт подтверждает свое желание нечто завершить и чуть ли не покончить со всем сразу. На одну из карточек он приклеил несколько строк из интервью Феллини в *Libération* от 18 июля 1979 года: «Я не так много путешествовал, мало читал, не отношусь к типу революционеров с баррикад. Я снимаю фильм, чтобы свести баланс. Я ликвидирую свои акции». Он также более трезво начинает смотреть на свою за-

44. «A quoi sert un intellectuel?», in *Le Nouvel Observateur*, 10 janvier 1977 (OC V, p. 364–382).

45. Lettre à Bernard-Henry Lévy, in *Les Nouvelles littéraires*, 26 mai 1977 (OC V, p. 315).

46. BNF, NAF 28630, «Grand fichier», «Linguistique, St Simon, Brecht, Zavriev», 2 janvier 1980.

тею с повторным использованием материала: не является ли его искусство памяти всего лишь эгоистическим пережевыванием одного и того же? В периоды депрессии у него появляется искушение все бросить. Барту кажется, что он блуждает, словно вся его жизнь приняла неосуществимую форму: неудавшиеся вечера, разрозненные фрагменты, уныние, «маринад», слово, которое он давно позаимствовал у Флобера для обозначения своих периодических депрессий: «Когда дно тоски достигнуто, Флобер падает на софу: это „маринад“, ситуация неоднозначная, ибо будучи знаком поражения, она также является местом фантазма, из которого мало-помалу возобновляется работа»⁴⁷. Ассоциирующийся с одиночеством, горем, промежуточным состоянием между упадком и подъемом, маринад — уже не временное уныние, какое он знал раньше, но постоянное настроение, омрачающее его дни.

Ясность

Фотография... ясное свидетельство вещи, которая была⁴⁸.

Однако в конце жизни Барта было одно светлое пятно. Для творчества, которое всегда питалось фантазмом, конечно, показательно, что смерть застала его на краю незавершенного памятника, большого произведения, рассеянного по фрагментам. Но *Camera lucida*, книга о матери, отчасти реализует замысел, навсегда поместив память о ней в книгу. Незаметно, почти не отдавая себе отчета, Барт фактически разбивает свое произведение на части двумя сильными жестами, которые дополняют его, придавая ему смысл и будущее. Первый жест — курс «Нейтральное», прочитанный в состоянии шока после случившегося события. Он уточняет ход его мысли, начатый еще «Нулевой степенью письма», и дает ему имя. Второй — составление и публикация книги о фотографии, которая придает великолепную

47. «Flaubert et la phrase», in *Nouveaux essais critiques*, OC IV, p. 78–79. У Флобера нет существительного *marinade*, но в письме Эрнесту Шевалье от 12 августа 1846 года встречается глагол *mariner*: «Я работаю, я читаю, немного занимаюсь греческим, от Вергилия к Горацию и обратно, и падаю на диван зеленого сафьяна, недавно сделанный по моему заказу. Обреченный маринаться на месте, я украшаю свой аквариум, как пожелаю, и живу в нем как мечтательная устрица» (Gustave Flaubert, *Correspondance*, J. Bruneau (éd.), Gallimard, «Pléiade», 1973, t. I, p. 293).

48. «Du goût à l'extase», entretien avec Laurant Dispot, in *Le Matin*, 22 février 1980 (OC V, p. 930).

форму сплетению сокровенного и рефлексивного, вызывающему множество отголосков.

Вся поездка в Грецию с 7 по 18 июня 1979 года проходит под знаком этой большой ясности. К этому моменту Барт только что закончил редактуру *Camera lucida* (которой занимался с 15 апреля по 3 июня 1979 года). Тезис о свете, который он развивает в книге, отражается в интенсивности средиземноморского солнца. На карточках путевого дневника, впрочем, воспроизводится терминология, придуманная для фотографии: *studium* — это его интерес к языкам, к этносоциографическим слоям, как он их называет; *punctum* отсылает к эмоциональному регистру, удивлению. Например, удивление вызывает православное крещение, случайным свидетелем которого он стал 11 июня, зайдя в церковь в Пире: его поразил шум, оживление, расслабленность, праздничная атмосфера, антифонное пение. Сцену оживляет целая серия мелких происшествий (голая маленькая девочка заплакала, когда ее опускали в купель, елей был в бутылки из-под узо, священник закатал рукава, надел фартук, совсем как повар, когда перешел к погружению в купель). Совершенно банальная сцена, прекрасная своей обыденностью, лишенная какой бы то ни было возвышенности, даже особой набожности. Барт несколько раз возвращается к ярким впечатлениям, оставшимся от этого момента. В Салониках он наблюдает за дамами, которые вышивают в городском саду, болтая друг с другом о том о сем, тогда как мужчины сидят отдельно за столиками, перед ними лежат зажигалки и темные очки, а между столиками бегают дети. Ему нравится таверна на открытом воздухе, фрукты, жара, свежая вода, *bougatsa* с корицей. Еще есть потрясение от встречи с юным Лефтерисом, которую он включает в план *Vita Nova* как чистую фигуру «излучения, исходящего от встречи».

Эту ясность, которая, к счастью, освещает мрачные периоды, привнося в них долю открытий и счастья, Барт, кажется, хочет перенести на самого себя, на завершение своих проектов, прояснение своей мысли. Этот шаг поражает его собеседников:

Откуда бралась уникальная ясность Барта? Откуда она приходила? Потому что должен же был он ее откуда-то получить. Ничего не упрощая, ничего насильно не сглаживая и не подавляя сомнений, она всегда исходила из некой точки, которая не была единственной, тоже некоторым образом оставалась невидимой⁴⁹...

49. Jacques Derrida, «Les morts de Roland Barthes», in *Psyché, inventions de l'autre*, Galilée, 2003, p. 274.

Этот разъяснительный аспект полностью раскрылся в курсе «Нейтральное» 1978 года. Барт использует силу и прослеживает путь понятия, которое из теоретической гипотезы (нейтральное как «нулевая степень») становится настоящей этикой (направленной против высокомерия), переходящей в эстетику (заметок, происшествия). Будучи, как любой западный человек, заложником жестких бинарных оппозиций и противопоставленных друг другу парадигм рациональности, в своем фантазме он воображал силы, способные их обойти. В письме, в своей манере давать интерпретации, как и в моральном поведении, он нашел такие образы действий и речи, которые позволяли не застывать — смыслу в категориях, языку — в определенности, бытию — в устойчивых идентичностях. Не женское и не мужское, не активный и не пассивный залог в грамматике. Не занимать чью-то сторону в двусторонних конфликтах в политике... Нейтральное, являющееся прежде всего утопией, определяет глубинную сущность Барта не меньше, чем его способ обращаться с языком⁵⁰, телом, жестом так, чтобы отнять у них авторитаризм застывшей сущности или определения. Отсюда его пристрастие к порогам, вестибюлям, простенкам, ко всем тем промежуточным местам, в которых никто по-настоящему не находится, через которые следуют, не задерживаясь. Конечно, есть и негативные образы нейтрального, в том числе этические и политические. Но то, что именно они выбираются для построения утопии, подчеркивает жест, который все дестабилизирует, отказываясь от всего готового, данного, очевидного. Моральные ценности, которым благоприятствует нейтральное, — благожелательность, деликатность, мягкость, — хотя порой и высмеиваются за свой слишком женственный характер, тем не менее без всякого авторитаризма воплощают в себе материнскую женственность, как ее понимает и принимает Барт. Это также принцип уважения к сингулярному удовольствию, к которому призывает Сад в письме к жене, цитируемом в «Саде, Фурье, Лойоле»: наслаждение малым, маргинальным, эфемерным, тем, в чем индивиды по-настоящему раскрываются в своей истине, то есть их уязвимыми моментами. «Я бы охотно назвал ненавязчивый отказ от редукции, попытки изобретательными, неожиданными, непрагматическими способами уклониться от обобщений, незаметное изящное бегство

50. См. прелестное замечание в картотеке-дневнике: «12 ноября 1979 года: в день моего юбилея десять раз сделал на письме одну и ту же ошибку — поставил прилагательные и причастия прошедшего времени, относящиеся ко мне, в женском роде: *je suis désolée* и т. д.». BNF, NAF 28630, «Grand fichier».

от догматизма, одним словом, принцип деликатности — мягкостью (*douceur*)»⁵¹. В отличие от нейтрального у Бланшо, в понимании Барта нейтральное не негативно, оно не является невыразимым или ночью. Его положительная сила в том, что оно борется со всякого рода запугиванием: высокомерием, тотальностью, мачизмом, окончательными суждениями. Оно приглушает, не отменяя, успокаивает, не усыпляя, дает возможность выразиться более тонко и менее напыщенно. В этом его странная способность к прояснению. Вместо того чтобы представлять мысль в резком свете ее иллюзорной умопостигаемости, нейтральное заставляет ее лучиться, отбрасывать отблески, справляться с пустотами и отсрочками, местами и моментами, уклоняющимися от смысла.

Свет, который находится в центре *Camera lucida*, имеет ту же самую природу. Это не ослепительная ясность средиземноморского солнца, не сияющее объяснение, полное и окончательное понимание событий и фактов, но более мистический, более нейтральный (то есть более подвижный) приглушенный свет, исходящий не от жизни, а от смерти. Два обстоятельства становятся катализатором этого проявления в оптическом смысле и откровения в духовном, которые несет с собой фотография. Первое — это заказ: в 1978 году издательство *Gallimard* предлагает Жану Нарбони подготовить совместную серию с *Cahiers du cinéma*, посвященную искусству и изображениям. Идея в том, чтобы обратиться не к специалистам, а к мыслителям, интеллектуалам, которые бы говорили, исходя из своего собственного понимания, компетенции и любительских вкусов. Барт — первый, к кому обращается Нарбони, знающий его через Кристиана Метца, а также по его статьям о репортажной или художественной фотографии (Будине, Бернар Фокон, Вильгельм фон Глэден). Барту понравилось его предложение, поскольку от него не требуется теоретического дискурса: не придется погружаться ни в тексты о фотографии, ни в ее историю (хотя в Нью-Йорке он виделся со своей подругой Сьюзен Зонтаг, и она дала ему почитать свою книгу, которая его совершенно очаровала — он тут же посоветовал Кристиану Бургуа издать ее перевод)⁵². Его идеи могут следовать за его желанием. Как многие люди, переживающие траур, в этот момент Барт разбирает и просматривает старые фотографии — второе обстоятельство, важное для создания *Camera lucida*. В декабре 1978 года он отправился к фотографу из Бельвиля сделать репродукции с очень старых и выцветших

51. *Le Neutre*, p. 66.

52. Сьюзен Зонтаг, *О фотографии*, Ад Маргинем Пресс, 2013.

фотографий своей матери. Когда Жан Нарбони снова обратился к нему в марте 1979 года, он поставил перед собой на письменный стол детскую фотографию матери и понял, что в ходе этих поисков может совершить некое открытие: нечто очень интимное и очень общее, что дало бы смысл всему проекту. Он сразу же покупает несколько фотографических альбомов в *La Hune* и *Delpire*, в частности специальные «фотономера» *Nouvel Observateur*, просит совета у Даниэля Будине, посещает несколько галерей и с апреля, находясь в Юрте, садится за написание книги, которая вскоре принимает форму расследования — с уликами, прогрессом, раскрытием тайны.

До сих пор интересуясь фотографией как знаком, Барт никогда не доверял ее аналогическому, реалистическому измерению. Фотография (в частности, модная и газетная фотография) всегда дистанцируется либо посредством анализа, либо через некоторую эмоциональную сдержанность (о чем свидетельствует статья о Будине, хотя и очень точно описывающая творчество этого фотографа). Все переменялось, когда он нашел фотографию матери в зимнем саду ее родного дома в Шеннвьер-сюр-Марн: здесь тоже можно было бы говорить о «конверсии», как и с откровением 15 апреля 1978 года. 1 июня 1978 года он расплакался, найдя это фото. 29 декабря 1978 года, получив репродукцию, заказанную в Бельвиле, Барт пишет:

Этот образ вступает в противоречие со всеми мелкими, мелочными сражениями моей жизни. Образ — вот истинная мера, судья (теперь я понимаю, как фотография может быть освящена, может быть проводником — это напоминание не об *идентичности*, но о том редком *выражении* «добродетели» в идентичности)⁵³.

Используемые термины прямо указывают на связь между замыслом романа о любви и шоком, полученным от этой фотографии. Благодаря ей Барт приобретает опыт, меняющий его отношение к фотографии и знаменующий поворот в том, как он переживает свой траур. Это открытие смещает его мысль с размышлений о смысле образов к размышлениям о бытии — «вот это», «такое» фотографии, которыми в языке неловко обозначается реализуемое фотографией принятие референта.

Фотография относится к классу слоистых объектов, две половинки которых нельзя отлепить друг от друга, не разрушив целого: таковы оконное стекло и пейзаж, но также — а почему бы и нет? — Добро и Зло, желание и его объект, дуальности, которые можно

53. *Journal de deuil*, p. 232.

достигать, но не ощущать (я пока еще не знал, что из этого упорствования Референта в постоянном пребывании там и возникнет искомая мной сущность⁵⁴).

Camera lucida выводит на сцену опыт этого переворачивания. В первой части путь лежит через впечатления и эмоции, вызванные несколькими отобранными фотографиями. Там же вводится знаменитое различие между *stadium* (культурой, сюжетом фотографии) и *punctum* (эмоцией, которая составляет предмет порой довольно противоречивых определений: то происшествие, укол траура, то экспансивная сила фантазма, пафос и нейтральность). Перебор знаменитых, «публичных» фотографий позволяет установить, как функционирует желание, но ничего не говорит о природе фотографии. В этой части Барт намеренно уходит от определенного пласта размышлений о фотографии, касающегося *operator*, фотографа, его намерения и его работы. Фотография существует только для *spectator*, для того, кто смотрит на нее и осуществляет таким образом фантазм, описывавшийся уже в «Фотошоках» в «Мифологиях»: образы даются исключительно тому, кто на них смотрит⁵⁵. «Мне предстояло еще глубже опуститься в самого себя, чтобы обнаружить первоочевидность (*l'évidence*) Фотографии, вещь, которую видит всякий человек, рассматривающий снимок, и которая, на его взгляд, отличает его от любого другого изображения»⁵⁶. Изображение его матери, когда она была маленькой девочкой, рядом с ее братом Филиппом Бенже на мостике в оранжерее, выполнявшей функции зимнего сада в прекрасном доме Бенже в Шенньере, производит революцию, сравнимую с невольным воспоминанием у Пруста: оно возвращает не просто прошлое, но и истину прошлого в силу его присутствия, в данное мгновение. Таким образом, фотография — это изображение не Анриетты Барт, когда та была маленькой, а изображение матери, ставшей «маленькой девочкой» для него, стареющего мужчины. «В конечном счете я ощущал ее — сильную настолько, что она была моим внутренним Законом — своим ребенком женского пола. Таков был мой способ разрешения проблемы Смерти»⁵⁷. Чтобы выразить особую природу этого присут-

54. Ролан Барт, *Camera lucida*, Ад Маргинем Пресс, 2011, с. 18–19.

55. Отсутствие эмоций, отмеченное на выставке «Фото-шоки» в галерее Орсе, объясняется слишком заметным присутствием фотографа и его намерений в фотографиях. «Фотограф в оформлении своего сюжета слишком многое взял на себя, подменив нас, зрителей» (Ролан Барт, *Мифологии*, Академический проект, 2008, с. 189).

56. *Camera Lucida*, с. 108.

57. Там же, с. 127.

ствия, идущего в обход хронологии или обычного распорядка времени, Барт смещает точку зрения от стереотипа темной комнаты к образу комнаты светлой. Он рассуждает уже не в механических или физических категориях, а в химических, делая акцент на воздействии света на некоторые субстанции⁵⁸. Встреча с любимым существом, допускаемая фотографией, не отменяет смерть; она приносит утешение, сравниваемое с призрачными присутствиями для тех, кто верит в призраков. Проявление (в химическом смысле), тем не менее, осуществляет воскрешение (в религиозном смысле), позволяющее получить реальный контакт с ушедшим существом. «Фото исчезнувшего существа прикоснется ко мне так же, как находящиеся в пути лучи какой-нибудь звезды. С моим взглядом тело сфотографированной вещи связывает подобие пуповины. Свет, хоть и неосвязаемый, представляется в данном случае телесным проводником, кожей, которую я разделяю с тем или с той, что сфотографирован[а]»⁵⁹. Это отношение напоминает то, что было у Улисса с матерью в царстве теней. Оно касается истины смерти, которая не становится чистым исчезновением. Как гласит подпись, которую Барт делает под портретом Льюиса Пейна, снятым Александром Гарднером, «он мертв и будет умирать», смерть говорится одновременно и в настоящем и в будущем. Магия связана с испытанием именно этого реального, которое Батай называет Невозможным: ранящий и одновременно ослепляющий разрыв, образуемый смертью. Благодаря этому откровению Барт может в конце книги соединить свои размышления о фотографии и обращение, которое привело к *vita nova*. В основе этого объединения термин «жалость», который объединяет *punctum* фотографии и материнскую любовь.

В нем я собрал все образы, которые «укололи» меня, ту же негри-тянку с тонким колье на шее, в туфлях со шнуровкой. Сквозь каждый из них я безошибочно проходил мимо ирреальности представленной вещи, безумно входя в зрелище, в образ, обнимая своими руками то, что уже мертво, то, чему еще предстоит умереть, как Ницше, когда он 3 января 1889 года в слезах бросился на шею замученной лошади; эта жалость свела его с ума⁶⁰.

58. «Таким образом, в *Camera lucida* присутствует своего рода „химический вымысел“, который болезненное и абсолютное чувство смерти уравнивает верой или надеждой, замечательной надеждой на возможное воскрешение, там, в отскоке фотографии» (Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois, 1991, p. 127). В декабре 1979 года Барт принимает участие в защите диссертации о фотографии Люсьена Клерга в университете Экс-Марсель: лаборатория, которая его принимает, относится к химическому факультету.

59. *Camera lucida*, с. 144.

60. Там же, с. 205 (перевод изменен. — Прим. пер.).

Конец

Барт подписывает книги для рекламной кампании *Camera lucida* 13 февраля 1980 года. Несколько экземпляров он дает близким друзьям, поскольку обеспокоен тем, как будет принята книга. То, что он пишет во второй части, гораздо интимнее написанного в «Ролане Барте о Ролане Барте» или во «Фрагментах речи влюбленного». Он больше не использует систему степеней, которая была его фирменным приемом и служила ему защитой. Он раздражается, когда некоторые из друзей позволяют себе критиковать его выбор фотографий, замечать, что взяли бы другую фотографию Мэпплторпа... К счастью, другие друзья проявляют больше деликатности. Эрик Марти говорит ему, что это самая современная книга, потому что она примиряет между собой современность и смерть. Юлия Кристева восхищается ясностью рассуждений, в которых в основу фотографии кладется «„предельная любовь“ и оптика, которую вам завещала ваша мать»⁶¹. Марта Робер в письме от 22 февраля, которое, вероятно, было одним из последних писем, прочитанных Бартом перед несчастным случаем, говорит о «смеси боли и странной нежности», в которую ее погружает его книга — она тоже потеряла мать несколько месяцев назад и ищет такое ее изображение, которое содержало бы в себе все остальные⁶².

Несмотря на атмосферу ожидания, предшествующего выходу книги, его образ жизни не меняется. В один из вечеров он ужинает с Соллерсом, в следующий — с Валем и Сардуем. Слушает пианиста Жана-Филиппа Коллара в «Атенеес» с Эриком Марти. Ходит играть на пианино к Триллингам, которые принимают Букурешлева. Ужинает с Франсуа Броншвейгом в *Tiburce*. Ходит в *Palace* с Юсефом Баккушем и Паскалем Боничером. После обеда посещает бани Перейр или «Одессу». Сидит на диете. Готовит свой доклад об Антониони, который должен делать в Болонье. Участвует в диссертационной комиссии в Нантере вместе Жаном-Франсуа Лиотаром. Дает интервью о ностальгии у французов и о фотографии. 10 февраля Мишель и Рашель Сальзедо уезжают в Израиль к родственникам Рашель, которые живут возле ливанской границы. Барт очень сблизился с ними после смерти Анриетты. Вместе с ними он участвует в еврейских праздниках, присутствует на церемонии обрезания сына сестры Рашель в Кретёе в декабре 1979 года. предыду-

61. Письмо Юлии Кристевой, 16 февраля 1980 года. BNF, NAF 28630.

62. Письмо Марты Робер, 22 февраля 1980 года. Частная коллекция.

щим летом они втроем устроили паломничество в Бедус: братья растроганно вспоминают о том, как они прожили там год в 1934 году, в начале болезни Барта, заставившей его окончательно порвать с детством. Каждую субботу по утрам он читает два своих курса в Коллеже, затем обедает с близкими учениками из семинара на улице Турнон. С тех пор как курс перенесли со среды на субботу, проблемы с освещением, микрофонами, которые в то время постоянно возникали в Коллеж де Франс, лишь обострились, так как технический персонал часто отсутствует. Вероятно, именно поэтому 25 февраля 1980 года после обеда у Франсуа Миттерана Барт хотел проверить, в каком состоянии оборудование для его занятия по Прусту и фотографии: он хочет показать на проекторе фотографии Надара, а так как весь курс основан на комментариях, желательно избежать неприятных сюрпризов.

22 февраля он пересматривает свои записи, заполняет налоговую декларацию. После обеда к нему приезжает съемочная группа с канала TF1, чтобы записать передачу о фотографии. Барт идет на прием в Центр Даниэль-Дуади, в котором снова встречается со старыми друзьями по санаторию, но в тот день обстановка кажется ему слишком мрачной, поэтому он сразу уходит. Он выпивает с Клод Мопоме, затем ужинает с Клодом Жанте в ресторане возле Коллеж де Франс. В субботу 23 февраля он дает свое одиннадцатое занятие в этом году и вместе с группой обедает в китайском ресторане. После обеда прогуливается по Монмартру. Ужинает у Юсефа Баккуша и на минуту заходит на вечеринку, устроенную Франсуа Флао. В воскресенье с утра идет на рынок, часть дня читает диссертации, затем едет в аэропорт Орли встречать Мишеля Сальзедо, вернувшегося из Тель-Авива. Он везет его в *Bofinger*, где к ним присоединяются друзья. В понедельник 25 мая он встает поздно. Печатает на машинке свой текст о Стендале перед тем, как отправиться на обед на улицу Блан-Манто. После обеда его сбивает грузовик на улице дез Эколь.

Это был «холодный, желтый» день, записал Барт перед уходом в своем ежедневнике. Он прожил еще месяц. К нему приходили, но он не поддерживал ни с кем отношений. Он больше ничего не сделал, ничего не написал. Он умер 26 марта 1980 года в 13:40, в больнице Питье-Сальпетриер.

Указатель имен

- Абграль, Франсуа 134
Абрахам, Марсель 193
Адамов, Артюр 241, 259
Аджани, Изабель 455
Ажюриагерра, Жюлиан де 474
Акселос, Костас 235, 315
Ален (Эмиль-Огюст Шартье) 173
Аллетон, Вивиан 419
Альбере, Рене Марилл 158
Алье, Жан-Эдерн 329
Альтюссер, Луи 287, 333, 361, 365, 381,
417, 449, 498
Амби, Луи 473
Амон, капитан 47
Андреа, Ян 493, 533
Анри, Жак 416
Анри, Поль 177
Анри, Пьер 14, 121
Антельм, Робер 234, 279, 459
Антониони, Микеланджело 18, 308,
419, 563
Аптер, Эмили С. 106
Арагон, Луи 101, 212, 342, 553
Арбан, Доменик 212
Арванга, Жильбер 187
Аристотель 341
Арлан, Марсель 238
Арон, Жан-Поль 284, 499
Арриве, Мишель 190
Арто, Антонен 86, 240, 323, 402, 413, 416,
463, 485
Арчимбольдо, Джузеппе 145, 439
Аслани, Персида 125
Ауэрбах, Эрих 235
- Бабёф, Гракх 195
Байс, Альбер 92
Баккуш, Юсеф 14, 458, 506, 512, 513, 529,
552, 563, 564
Балибар, Этьен 361
Бальзак, Оноре де 42, 66, 86, 356–360,
377, 393, 399, 400, 413, 443, 502
Банмаин, Абдалла 63
Банье, Франсуа-Мари 506, 546, 553
Баратье, Жак 352
- Барде, Жан 198
Барде, Изабель 487
Барро, Андре 473
Барро, Жан-Луи 243
Барт, Алис 40, 41, 65, 69, 82, 95, 304, 452
Барт, Анриетта (урожденная Бенже) 53,
55–57, 65, 71–73, 75–79, 148, 154, 172,
177, 179, 231, 301, 384, 499, 511, 513, 527,
528, 530, 537, 561, 563
Барт, Берта (урожденная Лапалю) 45,
56, 65, 134
Барт, Леон Жозеф 44, 56
Барт, Луи 44, 46, 47, 56
Барюзи, Жан 62
Басё, Мацуо 356
Батай, Жорж 73, 86, 317, 319, 356, 393,
413, 429, 438, 463, 485, 498, 499, 519,
533, 562
Батайон, Марсель 473
Бати, Гастон 79, 239
Баттё, Шарль, аббат 341
Бауэр, Мишель 129
Бах, Иоганн-Себастьян 98, 105, 108
Бахман, Ингеборг 279
Бахтин, Михаил 343, 359, 414
Башелье, Жан-Луи 467
Башелье, Эвелин 413, 458, 467, 493, 522
Башляр, Гастон 225, 226, 262, 313, 333
Беген, Альбер 197–199, 225, 229
Бежар, Морис 553
Беккет, Сэмюэль 241, 359
Беллон, Гийом 509
Беллур, Раймон 297
Бен Йеллун, Тахар 376
Бенвенист, Эмиль 297, 319, 414
Бенже, Анриетта, см. *Барт, Анриетта*
Бенже, Жак 57, 58, 380, 561
Бенже, Луи-Гюстав, капитан 54, 55–60,
79, 213
Бенже, Мари (урожденная Юбер) 57
Бенже, Филипп 57, 231, 561
Беншайя, Ален 386, 387, 538
Беньямин, Вальтер 63
Беранже, Пьер Жан де 195
Бербери, Пьер 393, 489

- Бергман, Ингмар 352
 Бергсон, Анри 83
 Бержлен, Оливье 236, 283
 Берио, Лучиано 448
 Берк, Жак 14, 385, 474
 Берк, Уильям 458, 552
 Бернар, Ивонн 283
 Берроуз, Уильям С. 359
 Берсани, Жак 477
 Берте, Фредерик 493, 506, 512, 553
 Бертран, Луи 41, 72, 73
 Беттельхайм, Шарль 419
 Бетховен, Людвиг ван 70, 95, 96, 98,
 447, 448
 Бёшенштайн, Бернхард 463
 Бидан, Кристоф 279
 Бирон, Норман 103, 206
 Бишоп, Том 463, 550
 Блайс, Реджинальд Хорас 356
 Бланки, Огюст 195
 Бланшар, Филипп 82
 Бланшо, Морис 121, 202, 237, 259, 272,
 275, 276, 278-282, 315, 320, 321-324,
 340, 366, 498, 501, 508, 559
 Блен, Роже 241
 Блехер, Макс 147
 Блок, Марк 182
 Блонден, Антуан 195
 Блюм, Леон 61, 89
 Богдановы, Игорь и Григорий 467
 Боден, Поль 170
 Бодлер, Шарль 82, 84, 98, 102, 169, 217,
 330, 395, 404, 433, 444, 485
 Бодрийяр, Жан 283
 Бодрийяр, Люсиль 283
 Болдуин, Чарльз 341
 Боллак, Жан 463
 Болтански, Люк 283
 Бон, Антуан 80
 Боницер, Паскаль 563
 Боннар, Пьер 185
 Бонне, Жан-Клод 9, 316, 384
 Бонно, Жерар 365
 Бономи, Андреа 346
 Бонсенн, Пьер 267
 Бонье, Андре 533
 Бордо, Анри 87
 Борель, Эмиль 62
 Бори, Жан-Луи 170
 Борхес, Хорхе Луис 539
 Боскетти, Анна 290
 Боссюэ, Жак Бенинь 332
 Бофис, Марсель 95
 Бофре, Жан 498
 Бремон, Клод 476, 492
 Брёндаль, Вигго 182, 190, 209
 Брессон, Робер 159
 Брехт, Бертольд 116, 241, 243-245, 247,
 249-252, 325, 327, 395, 412, 452, 459
 Брилья-Саварен, Антельм 142, 444, 445
 Бриссо, доктор медицины 149, 162, 167,
 230
 Бриссо, Жак 83, 84, 94
 Бро, Мишель 306
 Брод, Макс 176
 Бродель, Фернан 267, 274, 287, 470, 490
 Броншвейг, Франсуа 301, 316-319, 439, 563
 Брошье, Жан-Жак 243, 337
 Брэ, Рене 341
 Брюне, Этьен 180
 Брюно, Фердинанд 341
 Брюно, Шарль 189, 194, 196
 Брюнвик, Леон 61
 Брюнхоф, Сирил де 94
 Буалэв, Рене 87
 Буарувре, Фернан де Жакело дю 198
 Бубер-Нойман, Маргарет 257
 Бувье, Николая 398
 Будине, Даниэль 528, 559, 560
 Бузран, Жак 283
 Бук, Ален 421, 425
 Букурешлев, Андре 447, 532, 563
 Булез, Пьер 286, 450, 472, 503, 512
 Бун, Ян 306
 Бунфур, Абделла 383
 Бунюэль, Луис 80
 Бургуа, Кристиан 408, 460, 461, 559
 Бурде, Клод 170, 172
 Бурдьё, Пьер 31, 165, 289, 335, 477
 Буржад, Пьер 402
 Буржуа, Жан-Люк 463
 Бутт, Жан-Луи 14, 415, 450, 455, 457-459,
 467, 475, 486, 493, 506, 513, 515,
 528-531, 540, 552
 Бьянчотти, Гектор 450
 Бюрнье, Мишель-Антуан 21
 Бютор, Мари-Жо 326
 Бютор, Мишель 189, 279, 296, 316, 326,
 340, 341, 366
 Бюффа, Марк 412
 Бюхнер, Георг 240
 Вагнер, Рихард 450
 Ваксман, Зельман 136
 Валери, Поль 61-63, 80, 96, 98, 102, 116,
 173, 180, 268, 520, 544
 Валь, Франсуа 9, 15, 19, 289, 297, 301,
 315-318, 337, 361, 363, 375, 382, 384, 387,
 388, 392, 393, 408, 411, 412, 418, 423,
 424, 472, 493, 514, 517, 525, 540, 563

- Вальдек-Руссо, Пьер 89
 Вальзер, Мартин 279
 Ванейгем, Рауль 367
 Ванье, Жан 246
 Вебер, Жан-Поль 333
 Вейль, Жак 118–120, 138
 Вейль, Элен 138
 Вергилий 84, 347, 556
 Верле, Бландин 108
 Верлен, Поль 98
 Верн, Жюль 59, 60, 67, 378, 381, 526
 Верн, Мишель 60
 Вернан, Жан-Пьер 345, 474, 475
 Виар, Дени 469
 Вико, Джамбаттиста 168
 Вилар, Жан 122, 239, 240, 242, 245, 260,
 264, 316
 Винавер, Мишель (Мишель
 Гринберг) 230, 233, 246, 247,
 249–251, 306, 326, 426
 Винникотт, Дональд В. 512, 517, 536
 Виссова, Георг 120
 Витез, Антуан 452
 Витторини, Элио 279, 280, 346
 Вламинк, Морис де 185
 Вольпи, Хорхе 35
 Вольтер 82, 134, 330, 413
 Вуазен, Робер 238, 240–242, 245
 Вуайе д'Аржансон, Антуан-Рене,
 маркиз де Польми 65
 Вундерлих, Фритц 450, 490
 Вюймен, Жюль 474
- Гавас, Ролан 9, 322, 448, 450, 467,
 515–517, 519
 Гаден, Поль 150, 153
 Гайар, Франсуаза 9, 48, 49
 Гара, Доминик-Жозеф 88
 Гарднер, Александр 562
 Гёльдерлин, Фридрих 281, 463
 Генар, Анни 183
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон 442, 520
 Ги, Патрис 515
 Гибер, Эрве 505, 506, 551, 553
 Гийом, Пьер 149
 Гийота, Пьер 390, 416, 431, 460
 Гиссельбрехт, Андре 250
 Гитеску, Микаэла 178
 Глэден, Вильгельм фон 559
 Глюк, Кристоф Виллибальд фон 179, 450
 Глюксман, Андре 342
 Годар, Жан-Люк 352
 Годен, Андре 178
 Голль, Шарль де 251, 260, 276, 278, 329,
 342, 357, 363
- Голон, Анн 513
 Гольдман, Люсьен 306, 314, 332, 342,
 365, 414, 485
 Готье, Жан-Жак 252
 Грак, Жюльен 69
 Гране, Марсель 418
 Грансэнь д'Отрив, Робер 75, 79
 Грасс, Гюнтер 279
 Грегори, Паскаль 455, 528
 Греймас, Альгирдас Жюльен 19, 182,
 187–193, 197, 234, 235, 237, 267, 270,
 284, 291, 365, 485
 Гренье, Жан 320
 Грин, Жюльен 92, 100
 Гу, Жан-Поль 415, 418
 Гуарески, Джованни 199
 Гуарини, Руджеро 217
 Гульд, Гленн 451
 Гюго, Виктор 105, 131, 354, 362
- Давид, Робер 146, 148, 151–154, 156, 157,
 161–163, 167, 176, 179, 182, 193, 197, 227,
 228, 283, 315, 516
 Дамад, Жак 553
 Дамиш, Тери Вен 186
 Дамиш, Юбер 469
 Дамуретт, Жак 183
 Данте, Алигьери 347, 439, 545, 549
 Даранбер, Шарль Виктор 120
 Де Ман, Поль 345
 Де Форс, Луи-Рене 279, 340
 Дебор, Ги 367
 Дебре-Женетт, Раймонда 316
 Дебэн, Венсан 293
 Дебюсси, Клод 124
 Девад, Марк 439
 Деги, Мишель 9, 315, 316, 369, 447, 498,
 499
 Дегроп, Пьер 265
 Дезёз, Даниэль 449
 Делакруа, Мишель 123, 133, 134, 137, 151,
 452
 Делёз, Жиль 130, 340, 393, 399, 480, 485,
 496, 503, 509, 518, 521, 554, 555
 Делорм, Даниэль 14
 Дельпра, доктор 153
 Делюмо, Жан 474
 Дени, Морис 155
 Дермизахе, Мирта 436
 Деррида, Жак 21, 22, 289, 293, 296, 315,
 316, 344–346, 385, 390–393, 415, 418,
 499
 Дефер, Даниэль 499, 500, 505, 506
 Джойс, Джеймс 439
 Джонсон, Уве 279, 280

- Джонсон, Филлис 359
 Дидро, Дени 413
 Динеш, Мари 121
 Дионисий Ареопагит 528
 Доменаш, Жан-Мари 277
 Донато, Эудженио 345
 Донда, Эллис 217
 Дор, Бернар 229, 240, 245-247, 452
 Досс, Франсуа 289-291
 Достоевский, Федор 155
 Дрейфус, Альфред 61
 Дуади, д-р Даниэль 135, 136, 138, 149
 Дубровский, Серж 140, 487
 Думе, Кристиан 98
 Дэ, Пьер 368, 370
 Дюамель, Жорж 87, 93, 121
 Дюби, Жорж 472, 474, 475
 Дюбуа, Жан 342
 Дювер, Тони 459, 551
 Дювиньо, Жан 103, 235, 240, 245, 259,
 315, 337
 Дюкло, Жак 257
 Дюкро, Освальд 342
 Дюллен, Шарль 79, 80, 121, 123, 239
 Дюма, Александр 86
 Дюмайе, Пьер 316
 Дюмайе, Франсуаз 316
 Дюмарсе, Сезар Шено 341
 Дюмезиль, Жорж 267, 286, 497
 Дюмюр, Ги 240-242
 Дюпарк, Анри 98, 124
 Дюпрон, Альфонс 177
 Дюрандо, Эдмон 233
 Дюрас, Маргерит 230, 234, 279, 315, 532,
 533
 Дюркгейм, Эмиль 293
 Дюссан, Беатрикс 155
- Елисеев, Никита 118
 Ельмслев, Луи 190, 269, 283, 285, 342
- Жак-Важман, Брижит 239
 Жакмон, Морис 118
 Жакоб, Франсуа 474
 Жан, Раймон 393
 Жансон, Франсис 224
 Жанте, Клод 564
 Жене, Жан 100, 101, 217, 230, 316, 416,
 460, 461, 533
 Женетт, Жерар 9, 34, 36, 173, 290, 313,
 316, 337, 338, 342, 367, 406, 432, 468,
 492, 546, 549, 550
 Женн, Пьер-Жиль де 474
 Жермен, Мари-Одиль 9, 433
- Жид, Андре 27, 34, 45, 62, 86, 92, 93,
 100-116, 155, 158-162, 173, 178, 207,
 218, 321, 324, 332, 405, 469, 520, 525,
 532
 Жид, Мадлен 532
 Жиле, Жак 82-84, 95
 Жиль, Мари 9, 34, 60
 Жирар, Рене 333, 345
 Жиро, Пьер 179, 197, 230
 Жиро, Рене 183
 Жиродон, Жан 315
 Жироду, Жан 92, 120, 241
 Жиру, Франсуаз 258
 Жискар д'Эстен, Валери 14, 471
 Жокс, Луи 193
 Жорес, Жан 83-85, 89, 98
 Жув, Венсан 36
 Жуве, Луи 79, 121, 122, 239
 Жуссен, Андре 170
- Золя, Эмиль 147, 330
 Зонтаг, Сьюзен 9, 20, 104, 105, 207, 359
- Ионеско, Эжен 241, 245, 259
 Ипполит, Жан 287
 Исса (Исса Кобаяси) 356
 Истрати, Панаит 155
- Кабе, Этьен 195
 Кавальканти, Гвидо 75
 Казад, Эвелин 515, 516
 Кайуа, Роже 167, 170
 Каллигарис, Контардо 493
 Кальве Луи-Жан 9, 33, 46, 180
 Кальвино, Итало 19, 20, 279, 349, 350,
 439, 448
 Камю, Альбер 101, 116, 157, 159, 160, 161,
 169, 170, 172, 198, 202, 217, 242, 247,
 249, 253-259, 320, 323
 Камю, Рено 35, 112, 174, 411, 458, 506, 528,
 540, 551, 552
 Кангийем, Жорж 502
 Канетти, Георг 149, 151, 154, 156
 Канетти, Элиас 308
 Каннингем, Мерс 450
 Караско, Раймонда 469
 Кароль II (король Румынии) 177
 Каррель, Арман 195
 Картье-Брессон, Мартин (Мартин-
 Франк) 439
 Кафка, Франц 114, 115, 149, 176, 313, 314,
 322, 323, 342
 Квинси, Томас де 467
 Кейдж, Джон 450, 542

- Кейроль, Жан 170, 188, 197–202, 233,
 247, 259, 315, 319, 323, 328, 337, 339,
 352, 404
 Кемп, Роберт 229
 Кено, Раймон 159, 199, 316, 319, 347, 350
 Кермод, Фрэнк 463
 Керу, инспектор преподавания 132
 Киньяр, Паскаль 69
 Кларак, Пьер 92
 Клерг, Люсьен 562
 Клержери, Бернар 191
 Клерк, Томас 9, 36
 Климент Александрийский 543
 Клиффорд, Чарльз 387
 Клодель, Поль 179, 223, 241
 Клоссовски, Дениз (урожденная
 Морен) 316, 317
 Клоссовски, Пьер 199, 315–317, 512
 Кокто, Жан 120
 Коллар, Жан-Филипп 563
 Комбель, Люсьен 100
 Комман, Бернар 9, 36, 221
 Компаньон, Антуан 9, 32, 34, 54, 215,
 263, 250, 456, 458, 467, 492, 493, 506,
 528, 540, 546, 553
 Кон, Жорж де 58
 Кон-Бендит, Даниэль 362
 Консидеран, Виктор 195
 Консолини, Марко 9, 246, 353
 Копо, Жак 118
 Корде, Мишель 153
 Кордые, Даниэль 117, 302, 398, 439–441,
 461, 483, 512, 515
 Корнель, Пьер 96, 341
 Корти, Жозе 226
 Корти, Мария 352
 Кост, Клод 9, 36, 339
 Кох, Роберт 136
 Коэн, Гюстав 118, 119
 Коэн, Марсель 149, 235, 435
 Кравченко, Виктор 257
 Крепа, Гвидо 439
 Крессоль, Мишель 528
 Кристева, Юлия 9, 16, 17, 19, 20, 25, 35,
 51, 173, 290, 314–316, 342–344, 347,
 349, 359, 360, 390, 412, 414, 415, 418,
 424, 449, 468, 469, 483, 492, 512, 517,
 518, 563
 Крюз, Каролина 137
 Куапле, Робер 229
 Кудоль, Жак 198
 Курсель, Пьер 473
 Курциус, Эрнст Роберт 341
 Къежман, Жорж 461
 Кьеркегор, Сёрен 407, 508
 Кюни, Ален 122, 123
 Ла Саль, Антуан де 342
 Лааби, Абделятиф 376
 Лабрюйер, Жан де 330, 331
 Лавер, Аннетт 36, 412
 Лагаш, Даниэль 502
 Лазарфелд, Поль 236
 Лакан Жак 191, 286, 287, 315, 340, 345,
 348, 361, 362, 387, 394, 414, 418, 420,
 517–520
 Лакарьер, Жак 130, 525
 Лакретель, Жак де 87
 Лакруа, Жан 155
 Лаку-Лабарт, Филипп 23, 463
 Лалу, Рене 62
 Ламбер, Ивон 439, 552
 Лами, Бернар 341
 Ланг, Жак 13, 14
 Ланглуа, Анри 362
 Ланжевен, Поль 61
 Лансон, Гюстав 333
 Лао-цзы 358
 Лапассад, Жорж 460, 461
 Лапорт, Роже 323
 Ларбо, Валери 170
 Ларош, Эммануэль 473, 475
 Ларошфуко, Франсуа де 79, 314, 330, 331
 Ласко, Жильбер 468
 Латсаг, Мари 41, 76, 79
 Лафорг, Жюль 159
 Ле Гофф, Жак 277, 470–472
 Ле Желу, Поль 513
 Ле Руа Ладюри, Эммануэль 472, 474,
 475
 Лебей, Андре 62
 Лебек, Морван 240, 242, 245, 257
 Лебель, Жермен 178
 Леви, Бернар-Анри 78, 80, 100, 107, 109,
 125, 555
 Леви-Корко, Жоэль 9, 388
 Леви-Стросс, Клод 59, 190, 191, 270, 286,
 291, 292–298, 326, 345, 357, 392, 400,
 474, 485
 Леже, Натали 10
 Лейрис, Мишель 170, 279, 393
 Лейс, Симон (Пьер Рикманс) 425
 Лекле, Ги 232, 327, 337
 Леклезьо, Жан-Мари Гюстав 340
 Леклер, Серж 437, 517
 Леме, Ян, см. *Андреа, Ян*
 Леметр, Жюль 85
 Леонетти, Франческо 280

- Лепаж, Луи 249, 316, 498
 Лепап, Пьер 337
 Лепе, Ноэми, см. *Реален, Ноэми*
 Лепёплъ, Андре 149, 151, 155
 Лепуавр, д-р Мишель 304, 305, 528
 Леруа-Гуран, Андре 59, 435, 474
 Лефевр, Анри 272, 362, 365, 457
 Лефор, Клод 277, 278
 Либерман, Рольф 14
 Линар, Жак 314
 Линар, Морис 283
 Линар, Робер 284
 Линдон, Матье 9, 16, 35, 505, 506
 Лиотар, Жан-Франсуа 563
 Лодс, Марсель 470
 Лойола, Игнатий де 357, 373, 374
 Ломбардо, Патриция 36
 Лоти, Гюстав 48
 Лоти, Пьер 47, 379-381
 Лотреамон (Изидор Дюкасс) 340
 Луа, Мишель 425
 Лукач, Дьёрдь 314, 342
 Любак, Анри де 155
 Люсе, Жан-Луи 193
- М'Юзан, Мишель де 301, 314
 Магни, Клод-Эдмонд 203
 Мазон, Поль 121, 134
 Малларме, Стефан 84, 313, 321, 340, 342, 402, 415, 416, 447, 532, 541
 Малле, Робер 158
 Мальро, Андре 251, 362
 Манганаро, Жан-Поль 553
 Манганелли, Джорджио 349
 Мандельброт, Бенуа 421
 Манн, Клаус 100
 Манн, Томас 130, 143, 146
 Маньян, Анри 257
 Марго-Дюкло, Жан 190
 Марен, Луи 513
 Маркс, Карл 166, 182, 225, 361, 365, 415
 Мартен, Андре 353, 354
 Мартен, Жан-Пьер 214
 Марти, Эрик 9, 11, 16, 19, 30, 34, 113, 114, 224, 227, 282, 322, 324, 353, 403, 411, 450, 458, 460, 466-468, 493, 506, 512, 529, 533, 535, 536, 540, 553, 563
 Мартине, Андре 237, 283, 291
 Марун, Жан, монсеньор 193
 Маршан, Жан-Жозе 243
 Маса, Мариель 9, 36
 Масколо, Дионис 234, 235, 260, 272, 275-277, 279, 315
 Массен (Робер Массен) 460
 Массне, Жюль 450
- Массон, Андре 433, 436, 437, 439, 440
 Матеи, Александру 9, 178
 Матиньон, Рено 327
 Матонти, Фредерик 289
 Маторе, Жорж 189, 193, 194, 196, 237, 291
 Матюрен, Шарль Робет 240
 Мачокки, Мария-Антоньетта 416-419, 425
 Машре, Пьер 361
 Мезеказ, Филипп 553
 Мей Ланфан 244
 Мелвилл, Герман 20, 420
 Мелон, Оливье де 339
 Мерло-Понти, Морис 182, 190, 277
 Мессиаан, Оливье 404
 Метц, Кристиан 559
 Миллер, Генри 170
 Миллер, Жак-Ален 283, 286, 287, 492, 494
 Миллер, Хиллис 345
 Мильнер, Жан-Клод 9, 210, 228, 263, 283, 287, 289
 Миньон, Поль-Луи 158
 Миттеран, Даниэль 14
 Миттеран, Франсуа 13-15, 362, 564
 Мишле, Жюль 31, 32, 62, 143, 144, 148, 152, 156, 157, 160-163, 167-169, 181, 182, 188, 191, 200, 201, 224-231, 243, 313, 326, 330, 333, 404, 428, 550
 Мишо Анри 433
 Мишо, Ги 362
 Мози, Робер 13, 249, 267, 306, 307, 316, 341, 362, 375, 382, 497-499, 553
 Мольер 82, 159, 180, 194
 Мольнье, Тьерри 258
 Мондриан, Пит 286
 Монне, Габриэль 249, 250
 Моно, Габриэль 230
 Монтень, Мишель де 478, 479, 544
 Монтерлан, Анри де 102
 Монтескьё 102, 332
 Мопассан, Ги де 330
 Мопоме, Клод 448, 449, 451, 553, 564
 Моравиа, Альберто 247, 349
 Морен, Виолетта (урожденная Шапелобо) 233-236, 267, 271, 277, 283, 301, 306, 314-316, 350
 Морен, Дениз 316
 Морен, Эдгар (Эдгар Наум) 233-236, 253, 267, 277, 278, 306, 315, 368
 Мориак, Франсуа 87, 92, 109
 Морисетт, Брюс 325, 327
 Морне, Даниэль 183
 Морон, Шарль 332

- Морси, Заглул 375, 376
 Морье, Анри 341
 Морье, Патрик 9, 34, 371, 458, 465, 466, 493
 Мосс, Марсель 59, 293, 427, 502
 Моссе, Андре 151
 Моцарт, Вольфганг Амадей 155, 304
 Мулен, Жан 117
 Мутон, Жан 177
 Мэнге, Серж 127
 Мэнсфилд, Кэтрин 92
 Мюллер, Марсель 153
 Мюллер, Шарль 298
 Мюссе, Альфред де 96
- Наварр, Ив 458, 459
 Навиль, Пьер 316
 Надар, Поль 49, 227, 564
 Надб, Морис 9, 169, 170, 172-175, 212, 277, 346, 490, 512
 Найт, Диана 9, 36
 Нанси, Жан-Люк 24, 463
 Нарбони, Жан 559, 560
 Нерваль, Жерар де 94
 Неэль, Франсуа 191
 Нидэм, Джозеф 418, 419
 Нимье, Роже 212
 Ницше, Фридрих 86, 93, 98, 345, 437, 463, 520, 542, 562
 Новалис 543
 Ногаре, Жозеф 72, 73
 Ногез, Доминик 9
 Ноэль, Эжен 156
 Нуриев, Рудольф 553
- О'Доэрти, Брайан 359
 Обуэн, Клод 56
 Одри, Колетт 235
 Озья, Жан-Мари 289
 Олье, Клод 384
 Онеггер, Артур 179
 Опреско, Жорж 177
 Оро, Ален 503
 Отексье, Юг 318, 319, 439
- Павель, Тома 9
 Пазолини, Пьер Паоло 17, 18, 279, 315, 454, 553
 Пакали, Жозетт 384
 Палаццоли, Клод Жерар 384
 Палладий Еленопольский 526
 Панзерá, Шарль 123, 124, 144, 428, 448, 452, 490, 513
 Панкрази, Жан-Ноэль 553
 Пари, Жан 240, 245
- Пармелен, Элен 14
 Паскаль, Блез 96, 314, 542, 543, 549
 Патрон, Сильви 119, 120
 Паунд, Эзра 18, 433
 Пеги, Шарль 61, 132
 Педуцци, Ришар 450
 Пежю, Пьер 277
 Пейнтер, Джордж Д. 173
 Пенге, Морис 315, 347-349, 364, 375, 396, 397, 449, 504, 505
 Пенину, Жорж 350, 351
 Пеньо, Жером 467
 Перейр, Эмиль и Исаак 44, 45
 Перек, Жорж 51, 272, 315, 350, 459, 460
 Перрен, Жан 62
 Перро, Жорж (Жорж Пуло) 265, 316, 523
 Перрон-Муазе Лейла 9
 Персон, Ив 57
 Петреску, Маргарета 186
 Пиа, Паскаль 169, 170
 Пиаже, Жан 187, 289
 Пиаф, Эдит 179, 234
 Пиво, Бернар 513
 Пийоден, Роже 174
 Пик, Роже 252
 Пикар, Раймон 297, 330-338, 340, 341, 403, 407
 Пинтар, Рене 168
 Пирс, Чарльз Сандерс 269, 285
 Пискатор, Эрвин 241
 Питоев, Жорж 79, 80, 121, 122
 Пишон, Эдуар 183
 Плансон, Клод 241
 Планшон, Роже 241, 242, 244
 Плассар, Андре 119
 Платон 85, 188, 341, 520
 Плейне, Марселен 198, 412, 415, 416, 418, 423, 424, 439
 По, Эдгар Аллан 23, 361, 381, 385
 Повель, Луи 172
 Полан, Жан 223, 238, 253, 256
 Поллок, Джексон 433
 Помье, Жан 332
 Помье, Рене 338
 Понж, Франсис 317, 469
 Понталис, Жан-Бертран 212
 Попа, Ион 184, 185
 Потен, Ян 10
 Превер, Жак 170
 Прентки, Жак 474
 Прентки, Пьер 463, 474
 Прие, Поль 184
 Прижан, Кристиан 469
 Пропп, Владимир 291, 359

- Пруст, Марсель 13, 22, 33-35, 39, 42, 46,
 49, 66, 84, 105, 109, 110, 116, 138, 139,
 147, 159, 173, 194, 219, 221, 259, 322,
 323, 328, 336, 337, 381, 383, 404, 443,
 479-481, 484, 521, 524, 533, 536, 542,
 545, 547, 549, 550, 561, 564
 Пуйон, Жан 277
 Пуйю, Жан 473, 475
 Пуйю, Жан-Ив 471
 Пуланзас, Никос 468
 Пуле, Жорж 312, 332, 333
 Пуленк, Франсис 105
 Пуртале, Ги де 80
 Пуччи, Пьетро 345
 Пьель, Жан 315

 Рабле, Франсуа 333
 Равель, Морис 179
 Радулеску, Михай 181
 Райар, Жорж 315
 Райк, Теодор 517
 Рамбо, Патрик 21
 Рансьер, Жак 361
 Расин, Жан 31, 95, 102, 122, 209, 314,
 331-336, 339, 391, 404, 443
 Реаж, Полин (Доминик Ори) 439
 Ребероль, Антуан 9
 Ребероль, Ивонн (урожденная Дави) 149
 Ребероль, Пьер 231
 Ребероль, Филипп 14, 15, 80, 83-91,
 94, 95, 99, 102, 107, 109, 110, 127, 130,
 131-134, 137, 146, 150, 152, 154, 162, 166,
 168, 169, 175, 176-179, 184-188, 191, 193,
 194, 197, 231, 233, 37, 266, 300, 309,
 315, 457, 522, 523, 536
 Ребу, Поль 298
 Ребуль, Жан 356, 393
 Ревель, Жак Ревель, Жан-Франсуа 336,
 337
 Ревлен Ноэми (урожденная Лепе, супруга
 Луи-Гюства Бенже, затем супруга
 Луи Ревлена) 60, 61, 78, 135, 172, 230
 Ревлен, Луи 60, 61
 Ревлен, Этьен 78
 Рейсбрук, Ян ван 520
 Рекишо, Бернар 24, 117, 129, 436, 437,
 439-441
 Ренан, Эрнест 274
 Рене, Ален 352
 Ренье, Ив 180
 Реньо, Поль 45
 Рибо, Теодюль 83, 237
 Ривьер, Жан-Лу 293
 Рикар, Юбер 517
 Рикёр, Поль 277, 295, 362

 Риссе, Жаклин 393
 Риста, Жан 402
 Ритц, Жан 118
 Риччи, Франко-Мария 379, 439
 Риччи, Франсуа 151
 Ришар, Жан-Пьер 129, 233, 306, 312, 313,
 315, 333, 367, 468, 490, 492, 493
 Ришар, Люси (урожденная Февр) 233, 306
 Роб-Грийе, Ален 202, 215, 240, 247, 255,
 259, 313, 321, 323, 324-327, 404, 407,
 408, 410, 477, 482, 489, 493-495, 499,
 512, 513
 Робен, Жаклин 176
 Робер, Луи 473
 Робер, Марта 301, 313, 314, 316, 319, 342,
 563
 Роже, Филипп 9, 36, 104, 158, 251, 491
 Роке, Марио 177, 189
 Романо, Лалла 349
 Ромен, Жюль 137, 178
 Ромийи, Жаклин де 473
 Рош, Дени 17, 18, 198, 415, 482, 483
 Ру, Доменик де 460, 461
 Руа, Жюль 241
 Руа, Клод 477, 489
 Рубо, Жак 366, 402
 Рувейр, Андре 100
 Рудинеско, Элизабет 335, 345, 418
 Руссе, Жан 201, 463
 Руссель, Мари-Лор 10
 Руссель, Раймон 74, 499
 Руссло, Жан 139
 Руссо, Жан-Жак 107, 545, 548
 Руш, Жан 253
 Рюве, Николая 342, 344
 Рютбёф 118, 119
 Рюффье, Жак 474

 Саган, Франсуаза 513
 Сад, маркиз де 31, 322, 371-375, 399, 404,
 413, 416, 442, 444, 454, 469
 Сакс, Морис 100, 101
 Салама, д-р 190
 Сальзедо, Андре 76, 79
 Сальзедо, Мишель 9, 14, 16, 19, 38, 68,
 78, 153, 176, 186, 231, 301, 363, 375, 384,
 416, 528, 530, 563, 564
 Сальзедо, Мэгги 76
 Сальзедо, Рашель 19, 231, 416, 528, 530,
 550, 563
 Сальо, Эдмон 120
 Самори 55-57
 Сангвинети, Эдоардо 349
 Сардуй, Северо 173, 301, 316, 317, 375,
 382, 384, 412, 432, 437, 514, 563

- Саррот, Натали 366, 372
 Сартр, Жан-Поль 103, 116, 160, 170, 182,
 204–222, 227, 251, 254, 256, 257, 260,
 266–268, 279, 284, 320, 405, 488, 520
 Сауэрвайн, Брюно 439
 Сегален, Виктор 426
 Сегре, Чезаре 350
 Сезер, Эме 170
 Сенжвен, Анна 186
 Сенжвен, Шарль 180, 186, 188, 190, 306,
 312
 Сен-Санс, Камиль 105
 Сен-Симон, граф 195, 409
 Сеньобо, Шарль 61
 Серр, Жан-Пьер 474
 Серр, Мишель 499
 Серр, Филипп 14
 Серро, Жан-Мари 241, 244, 250
 Серро, Женевьев 245, 253
 Серто, Мишель де 272, 368
 Сиксу, Элен 431
 Симон, Клод 41, 170, 171, 315, 328
 Сирин, Петре (Петр Хрзановши) 180,
 181
 СириNELЛИ, Жан 179, 180, 197, 233
 Ситрон, Пьер 393
 Сисер, Бернар 384
 Скарпетта, Ги 383, 416
 Скира, Альберт 349, 398
 Смадья, Анри 172
 Сократ 85
 Соллерс, Филипп 9, 15, 17, 19, 35, 198, 315,
 321, 327, 329, 337, 342, 363, 372, 390,
 392, 393, 401–421, 423–425, 431, 437,
 439, 452, 460, 463, 485, 489, 491, 492,
 499, 514, 522, 523, 529, 534, 540, 563
 Сорель, Жорж 61
 Соссюр, Фердинанд де 62, 190, 191, 268,
 269, 283–285, 287, 343, 345
 Софокл 134
 Ставиский, Александр 88, 89
 Станиславский, Константин 244
 Старобинский, Жан 226, 312, 332, 333,
 340, 343, 463
 Стейнбек, Джон 156
 Стендаль (Анри Бейль) 14, 102, 330, 379,
 381, 442, 494, 564
 Стилль, Андре 212
 Стодзель, Жан 236
 Стрелер, Джорджо 450
 Стэмп, Теренс 457
 Суассон, Жан-Пьер 471
 Судзуки, Дайсэцу Тэйтаро 356
 Судэ, Поль 337
 Сузэ, Жерар 124, 535
 Сьоберг, Анри 198
 Сю, Эжен 75
 Сюльже-Бюэль, Ромарик 9, 15, 450, 467
 Гарди, Мишель 284
 Тати, Жак 18
 Твомбли, Сай 63, 387, 413, 433
 Тевенен, Поль 315, 316, 392, 439
 Тешине, Андре 19, 450, 454, 455, 457, 461,
 506, 512, 513, 553
 Тибодо, Жан 31, 43, 45, 53, 148, 165, 288,
 315, 322, 372, 412, 418
 Тисье, Гюстав 88
 Тодоров, Цветан 9, 34, 36, 222, 290,
 314–316, 334, 342, 344, 384, 485, 492, 543
 Толстой, Лев 547
 Тома, Шанталь 452, 458, 469
 Тосканини, Артуро 451
 Гран Дук Тао 170
 Трене, Шарль 179
 Тротиньон, Пьер 246
 Трубецкой, Николай 286
 Туаль, Кристиан 421
 Турен, Ален 362
 Уалид, Садиа 84, 94, 95
 Удбин, Жан-Луи 416
 Унгар, Стивен 36
 Уорхол, Энди 552
 Уоттс, Алан 356
 Уэллс, Орсон 548
 Фаже, Жан-Батист 289
 Фай, Жан-Пьер 198, 315, 366, 401–403
 Февр, Люсьен 182, 200, 201, 230, 233,
 333, 502
 Феврие, Джеймс 435
 Федоров, Владимир 152, 155
 Фейто, Франсуа 235
 Феллини, Федерико 555
 Феллу, Колетт 452, 458, 467
 Фенелон 332
 Фернандес, Доменик 112, 552
 Ферье, Жан-Луи 284
 Ферье, Катлин 490
 Ферье, Михаэль 347
 Фийоза, Жан 473
 Филип, Жерар 242, 245
 Филон Александрийский 473
 Фина, Люсетт 9, 73, 469, 513
 Фишер-Дискау, Дитрих 144, 451
 Фламан, Поль 19, 197, 198, 201, 203, 403
 Флао, Франсуа 458, 513, 564
 Флобер, Гюстав 202, 320, 341, 442–444,
 459, 479, 485, 548, 556

- Фо, Гийом 10, 433
 Фокон, Бернар 559
 Фор, Люси 14
 Фор, Эдгар 14, 367
 Форе, Габриэль 124, 179, 452
 Фортини, Франко 17, 235, 315
 Фосийон, Анри 61, 177
 Франкастель, Пьер 284
 Франс, Анатоль 87
 Франсуа-Понсе, Андре 154
 Фредерик, Андре 171
 Фрейд, Зигмунд 68, 345, 387, 402, 437,
 512, 517
 Френо, Андре 180
 Фридман, Жорж 236, 237, 267, 274
 Фруассар, Марсель 474
 Фуко, Анн 499
 Фуко, Мишель 13, 16, 19, 29, 35, 248, 249,
 287, 293, 296, 298, 306, 316, 319, 348,
 360, 365, 371, 410, 415, 450, 471-476,
 485, 495-510
 Фумароли, Марк 341
 Фунаки, Кацуо 348, 398
 Фурнье, Жаклин 169
 Фурнье, Жорж 151, 165, 169, 172
 Фурье, Шарль 67, 195, 363, 364, 370, 371,
 373-375, 442, 456

 Хаир-Эддин, Мохаммед 376
 Хайдеггер, Мартин 190, 345
 Хатиби, Абделькебир 315, 375
 Хатцфельд, Розель 151, 162
 Хейлброн, Иветт 153
 Хемингуэй, Эрнест 156
 Херцог, Поль 158
 Хит, Стивен 36
 Ховард, Ричард 265, 356
 Хокенгем, Ги 112
 Хомский, Ноам 297, 342
 Хьюстон, Нэнси 458

 Целан, Пауль 463

 Чаплин, Чарли 75

 Шаван, Жан-Поль 460
 Шайе, Жак 118, 120
 Шайу, Мишель 469
 Шак, Поль 47
 Шанже, Жан-Пьер 474
 Шансель, Жак 29, 249, 489, 490, 500
 Шапутье, Фернан 80
 Шар, Рене 105, 170
 Шарне, Жан-Поль 385
 Шарпантра, Пьер 499

 Шастель, Андре 473
 Шатле, Нозль 468
 Шатобриан, Франсуа-Рене де 24, 332,
 333, 404, 409, 413, 543
 Шац, Альберт 136
 Швейцер, Шарль 213
 Шевалье, Жан-Клод 187, 190
 Шевалье, Морис 155
 Шевалье, Эрнест 556
 Шекспир, Уильям 50
 Шелли, Перси Биши 99
 Шеро, Патрис 19, 450
 Шефер, Жан-Луи 173, 453-455
 Шкловский, Виктор 244
 Шнайдер, Мишель 25
 Шодкевич, Мишель 410
 Шопен, Фредерик 107, 108
 Шпенглер, Освальд 130
 Шуберт, Франц 106, 450
 Шульц, Бруно 147
 Шуман, Роберт 54, 70, 89, 90, 95, 97,
 98, 108, 234, 404, 448, 449, 451, 452,
 541
 Шустер, Жан 277

 Эзин, Жан-Луи 488
 Эйзенштейн, Сергей 244, 455
 Эко, Умберто 346, 349, 350
 Экхарт, Майстер 104, 528
 Элло, Эрнест 520
 Эмаер, Фабрис 316, 411
 Эммануэль, Пьер 178
 Энтовен, Жан-Поль 543
 Энценсбергер, Ханс Магнус 279
 Эрваль, Франуса 173
 Эргон, Эдит 491, 492
 Эргон-Дежарден, Анн 491
 Эрибон, Дидье 293, 298, 472, 476, 498,
 503
 Эрмантье, Раймон 243
 Эррера, Роже 499
 Эрсан, Филипп 451
 Эрте (Роман Тыртов) 399, 439, 491
 Эршберг Пьеро, Анн 9, 40, 82, 423, 485
 Эстабле, Роже 361
 Эстен, Казимир 516
 Эстонье, Робер 87
 Эсхил 122, 126, 134
 Этъембль, Рене 277

 Юби Артюр 92
 Юэр, Жан 84

 Якобсон, Роман 62, 191, 283, 292, 297, 307
 Янкелевич, Владимир 233, 234

Научное издание

Серия «Интеллектуальная биография»

ТИФЕН САМОЙО
РОЛАН БАРТ
Биография

Главный редактор В. В. Анашвили
Выпускающий редактор Е. В. Попова
Редактор К. Г. Заманская
Художник В. П. Вертинский
Оригинал-макет С. Д. Зиновьев
Верстка Я. Д. Агеев

Подписано в печать 27.10.2018. Формат 70×100/16
Усл. печ. л. 46,8. Тираж 1000 экз. Изд. № 982.

Издательский дом «Дело» РАНХиГС
119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Коммерческий центр
тел. (495) 433-25-10, (495) 433-25-02
delo@ranepa.ru
www.ranepa.ru
Интернет-магазин
www.delo.ranepa.ru

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт», 170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А,
www.pareto-print.ru.
Заказ № ?????/??

ISBN 978-5-7749-1400-5



9 785774 914005