

Gilles Deleuze

MARSEL PROUST ET LES SIGNES

Жиль Делез
МАРСЕЛЬ ПРУСТ И ЗНАКИ

Перевод с французского Е. Г. Соколов

лаборатория метафизических исследований
при философском факультете СПбГУ
издательство "АЛТЕИЯ", Санкт-Петербург

1999

ISBN 5-89329-149-2

ББК 1116 (Г)

Ж. Делез, 1999

Работа Жилия Делеза (1925–1995), известного французского философа, «Марсель Пруст и знаки» (первая авторская версия), напоминая по форме своеобразный комментарий к многотомной эпопее М.Пруста «В поисках утраченного времени», является по сути серьезной философской аналитикой знака и текста как таковых. Многие сюжеты и темы, уже знакомые отечественному читателю по различным публикациям на русском языке, находят в предлагаемом вниманию читателя тексте Ж.Делеза свое развернутое выражение. Сборник включает также две статьи философа «По каким критериям узнают структурализм» и «Мистерия Ариадны по Ницше».

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся философской и филологической проблематикой.

ISBN 5-89329-149-2



9 785893 291490

© лаборатория метафизических исследований
при философском факультете СПбГУ, 1999

© издательство "АЛЕТЕЙЯ" (СПб), 1999

Содержание

Предисловие.....	6
Марсель Пруст и знаки.....	26
Глава 1. Знаки.....	28
Глава 2. Знак и истина.....	40
Глава 3. Обучение.....	51
Глава 4. Знаки искусства и сущность.....	65
Глава 5. Вторичная роль памяти.....	79
Глава 6. Серия и группа.....	94
Глава 7. Плюрализм в системе знаков.....	112
Заключение. Образ мыслей.....	122
Статьи.....	132
По каким критериям узнают структурализм?.....	133
Мистерия Ариадны по Ницше.....	175
Библиография.....	187

предисловие

Жиль Делез (1925–1995) не нуждается в специальном представлении: он давно — еще при жизни — причислен к классикам философской мысли. Говоря о нем, часто вспоминают «крылатую» фразу М.Фуко: «Возможно, придет день, когда нынешний век назовут веком Делеза». Характеристика, данная многолетним другом, вероятно, все же преувеличение, метафорический жест восторженного коллеги по философическому цеху. Однако, то, что Делез занимает равное положение в первом ряду блестящей плеяды мыслителей, среди которых следует упомянуть Ж.Батая, М.Бланшо, Ж.Деррида, Р.Барта, П.Клоссовски, Ю.Кристеву, М.Мерло-Понти, Ж.Лакана, Ж.Бодрийара, Ф.Гваттари, П.Рикера, Ж.Ф.Лиотара и др.¹ — несомненно.

¹ Мыслителей различных стратегий, тактик, методик с разными тематическими и сюжетными проблемными территориями, объединенных в одну последовательность лишь ситуацией места и времени — середина и вторая половина XX века, Франция, — мыслителей интенсивного интеллектуального напряжения, может быть, одного из самых мощных, интересных и продуктивных в современном философском дискурсе, а также тот культурный резонанс, который имели и имеют их теоретические и практические открытия, во многом определившие духовный и интеллектуальный облик европейской и американской цивилизаций наших дней.

Жиль Делез прекрасно известен и у нас. Можно сказать, что в последнее десятилетие российский философский «бомонд» переживает делезовский бум: его работы интенсивно переводятся, издаются и переиздаются, на него ссылаются, о нем пишут исследования, его имя, идеи и образы активно циркулируют в среде профессионалов и «к ним примкнувших», множа отклики, отражения, резонансы, комментарии. Даже больше, негласный кодекс, по которому выкраивается облик отечественного философского повествования, претендующего на эпитет «современный» (т.е. стремящийся избежать обвинений в «отсталости» и «устарелости»), предписывает Ж.Делеза включать в обязательный дежурно-джентльменский корпус привилегированных персон, игнорировать которые «неприлично». Тем более, что с основными сюжетами, темами, понятиями, мыслительными приемами и конструктивными ходами, а также выводами и пристрастиями Ж.Делеза отечественный читатель имеет возможность познакомиться теперь уже не только в пересказах, но почти что в аутентичном виде (насколько аутентичным может считаться перевод с одного языка на другой).

В известном смысле Ж. Делез является олицетворением современного философа, а его наследие — современной философии *par excellence*, где многовековая метафизическая традиция обретается вновь как опыт событийственности с представленными и обретенными номодными аксессуарами. И в самом деле, вероятно, не существует в философском и околофилософском дискурсах таких проблемных и тематических горизонтов, куда делезовская мысль не совершала бы экспансии, куда невозможно было бы — без особого напряжения — инвестировать результаты его размышлений. И еще: то, как и где он работает, каким образом и в каких пределах разворачивается делезовская интеллектуальная интрига, что

включается—выключается из арматуры «сюжетного вещества», иначе говоря — собственно технология ремесленной (в смысле Kunst как Ремесла—Искусства) практики и позволяют утверждать, что не взирая (а может быть, как раз благодаря) на отсутствие ярко выраженной принадлежности к какому-либо из мощных, эффективных и популярных философских направлений XX века, Делез—философ проявляет операционную и фактурную емкость современного Философского Знания.

Если воспользоваться гегелевской матрицей, то Философия — это прежде всего (и в том числе) История Философии, последовательное и целенаправленное разворачивание ее многообразных форм. Не случайное, не спонтанное, но подчиняющееся единому линейному императиву наследования. Ж.Делез начинал — и эта линия в его работе не прерывалась до самого конца² — как историк философии. «Я начинал с истории философии... Я не выносил ни Декарта, его дуализм и Cogito, ни Гегеля с его триадами и отрицанием. Мне нравились другие, которые составляли часть истории философии, но были оттеснены в сторону: Лукреций, Спиноза, Юм, Ницше, Бергсон»³. Хотя первые теоретические изыскания Делеза конца 50-х — начала 60-х гг. по манере изложения и способу выстраивания материала еще находятся в русле традиционных историко—философских изысканий, однако настойчивость, с которой Делез высвечивает не слишком известные тенденции и опыты европейской философской традиции (тех мыслителей, которые «остаются тайными и маргинальными по отношению к великим классификациям, даже когда они инспирируют появление новых логических и эписте—

² Напомним, что последняя, незаконченная, книга французского мыслителя должна была называться «Величие Маркса»

³ G. Deleuze, C. Parnet *Dialogues*, 1977, p.21

мологических концепций»⁴], позволяют говорить о формировании собственной исследовательской стратегии. Предметом внимания в истории философии — а значит и в философии — является «окраинное», вытесненное, вольно-невольно «проболтавшееся» однажды. Излишне добавлять, что подобный интерес — синдром современности (или пост-современности, как она любит себя величать).

Однако, самая что ни на есть традиционная и академическая, а потому, казалось бы, объективно выхолощенная и стерильная, история философии (в варианте ли Г.В.Ф.Гегеля, Б.Рассела или С.Радхакришнана) всегда — не более, чем произвольный отсев «знаков» и их «интерпретация». Определяя свою позицию историка философии, Ж.Делез писал: «Я воображал себе, что за спиной автора делаю ему ребенка, который должен бы быть его ребенком, но в то же время чудовищем. Очень важно, чтобы ребенок был его, поскольку необходимо, чтобы автор в самом деле говорил то, что я его заставлял говорить»⁵. Насколько справедливы опасения автора, а также его притязания на аутентичность, едва ли возможно установить или удостоверить. Важно в данном случае другое: позиция профессионала, которая определяется, во-первых, знанием традиции (или традиций в их взаимном переплетении, соединении и отталкивании), и во вторых — умением использовать сделанное предшественниками как «фактуру» или «вещество», из которого и «поверх» которого слагается собственная интонация. Индивидуальный голос формируется предыдущим опытом, «натягивается» на уже прорисованный дисциплинарный каркас. Иначе говоря, простое и, к сожалению, все чаще утрачивае-

⁴ G.Deleuze, C. Parnet *Dialogues*, 1977, pp.21-22

⁵ G.Deleuze, *Pourparles*, 1990, p.15 (перев. С.Л.Фокина)

мое качество профессиональной компетенции — владение материалом.

Уточним: первая область делезовских инвестиций — собственно философская, узко философская — история философии. Но не в ее канонической модификации, где фаворитом выступает метафизическая линия, протянутая от Аристотеля и Платона через Канта и Гегеля к Хайдеггеру и Гуссерлю, но — «альтернативная», маргинальная, «теневая» и «складчатая» линия, позволяющая высветить иные поля в пределах того же самого дисциплинарного порядка.

Другой аспект в неменьшей степени определяет позицию Ж.Делеза — редукция в художественный контекст. О том, насколько пристально мыслители XX века приглядываются к художественному проектированию, насколько плодотворен интеллектуальный обмен между философами и художниками-практиками, насколько интенсивна циркуляция идей, приемов, стратегий и тактик, моделей конструирования между данными областями распространяться не имеет смысла — это общеизвестно. Импульсы, исходящие из проблематизированной зоны, где правят бал в равной степени философия и искусство, резонируют в обеих областях и формируют особую публицистически-артистическую атмосферу, способную воспринять и поддерживать непрерывность ритмических колебаний — стилистических детерминативов наших дней. Пристрастия Ж.Делеза в художественной сфере многообразны: П.Клее, Л.Кэрролл, М.Пруст, Ф.Кафка, А.Арто, Л.фон Захер-Мазох, У.Хогарт, современная англо-американская литература и пр. Однако работы мыслителя — это не «роман о романе» (о живописи, о кинематографе), но проявление в недрах «романа» того, что в равной степени имманентно и «роману» и «философическому трактату. Или — обнаружение и разворачивание тех «структур и порядков» (смыс-

ловых и фактурных], которые «как разумы доброй воли», согласуясь в себе и друг с другом, направляют скольжение мысли по поверхности того, что (когда-то) полагалось как «между», но в сущности является самодостаточной автономностью, лишь для удобства и на время рассеченной мыслью-оператором на дискретные сегменты: «Почему пишу, почему писал об эмпиризме и, в особенности, об Юме? Потому что эмпиризм — это как английский роман»⁶.

Переплетение собственных спекулятивных медитаций с полу-артикулированным, в подголосках или контрапунктом, художником (а им, философом-«ловцом-ныряльщиком», подслушанным и оглашенным публично) — авторская манера мыслителя. И какая, в сущности, разница, что там «было» или «имелось в виду» у Л.Кэрролла, Ф.Кафки, А.Арто, Л.фон Захер-Мазоха или Дж.Верди, насколько «аутентичны» делезовские прочтения, важно, что они — «тождественны» и «само»-тождественны по высокому ранжиру поэтической реальности. Но это — и особая «техника», набор выверенных приемов и арсенал корректных навыков, по которым атрибутируется облик современного профессионала-философа, что, в частности, читатель может наглядно проследить в предлагаемой работе «Марсель Пруст и знаки».

Другой пласт делезовского наследия — Философия, если продолжить гегелевскую метафору, в ее логической развернутой (абсолютной) форме: центральные в концептуальном отношении работы «Логика смысла» и «Различие и повторение». Здесь не место специально останавливаться на разборе этих фундаментальных для Ж.Делеза, а, возможно, и для всей современной философии, книг — они имеются в русских переводах. Отметим лишь отдельные темы, вокруг которых разворачивается умозрительный сюжет, тем более, что они — сквозные, к ним мысли-

⁶ G. Deleuze, C. Parnet *Dialogues*, 1977, p. 68

ражение, десигнацию, сигнификацию и смысл (в своей модели структуры знака Ж.Делез опирается на концепцию стоиков *мысли-события*, используемую им при анализе произведений Л.Кэрролла); порождение смысла событием; схватывание языком события и комбинации событий на «поверхности»; критика «трансцендентальной философии» и «метафизики» за их понимания «произвольных единичностей (сингулярностей) лишь как персонифицированных в высшем Я»⁷; сингулярность; переосмысление понятия «различия» (освобождение его от сопутствующих ему категории тождества, подобия, аналогии и противоположности); категория «ризомы» и «ризоматические» вторжения в эволюционные цепочки (более подробно образование таких, санкционированных ризомой, «поперечных связей» между «дивергентными» линиями развития и порождение несистемных различий, прерывающих эволюционные цепочки исследовано Ж.Делезом совместно с Ф.Гваттари в работе «Ризома»); поверхности; линии; серии и складки и пр.

И, наконец, последняя — во временном, но отнюдь не в сущностном отношении — сфера «политических порядков», или — интеллектуальная экспансия в область социальной размерности. Еще легендарный Фалес, совершив успешный оливковый «бизнес», прекрасно продемонстрировал, что философ и философия вполне могут быть (если, конечно, захотят отвлечься от созерцания Вечности) «от мира сего». Социальность — привилегированная в философском дискурсе и как «отражающая» и как «отражаемая», в известном смысле «прикладная», ибо напрямую связана со стратегиями и тактиками, а также реальными практиками социального проектирования. В этом отношении Ж.Делез — еще одно тому подтверждение. Симптоматич-

⁷ Рыклин М.К. Ж.Делез // Современная западная философия. Словарь. М. 1991, с.88

но, что траектория его интеллектуальной эволюции однажды заскользила по двусмысленным рельсам социально-политического опыта.

«Моя встреча с Феликсом Гваттари все изменила. Феликс уже имел долгое политическое и психиатрическое прошлое»⁸, — писал Ж. Делез. Встреча оказалось во всех отношениях плодотворной: результатом ее было многолетнее, продолжавшееся вплоть до смерти Ф. Гваттари, сотрудничество. Первый же совместный опус — «Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип» («Созданный на волне студенческого движения конца 60-х — начала 70-х гг., он очень живо и непосредственно передает накал страстей того времени»⁹), — имел беспрецедентный для философского (даже с поправкой «философско-политического») трактата международный успех, завоевав почти скандальную популярность. Как явствует из названия, предметом нападок Гваттари и Делеза выступает фрейдовский Эдипов комплекс — «альфа и омега» современной капиталистической культуры в модусе ее «грез о себе». Характерно, что эта критика исходит со стороны «неофрейдизма», т.е. в качестве рабочих операторов используется весь традиционный («джентльменский») набор тем и категорий, активно используемых на различных этажах социальной реальности со времен З. Фрейда и уже ставших привычным («естественным», «природным») идеологическим декором. В качестве лозунгов ныне используются не только отдельные «крылатые» фразы (вроде «Разрушай, разрушая! Шизоанализ идет путем разрушения, его задача — полное очищение бессознательного, абсолютное выскабливание»¹⁰), но и тот «авторский» категориальный набор, которым пользовались в своей работе мыслители: «желающие ма-

⁸ G. Deleuze, C. Parnet *Dialogues*, 1977, p.23

⁹ Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М. 1996г., с.106

шины», «шизофренический язык», «шизоанализ», консти- туирование реальности шизофренией; молярное или мо- лекулярное «машинное производство», «парциальные объекты», «гетерогенные конъюнкции» и «инклюзивные дизъюнкции»; «состоявшийся шизофреник» и пр.

Таким образом, можно очертить некоторый итог «бег- лого и поверхностного» (в смысле, сделанного с поверхно- сти, без детальной картографической разметки) наброска. В одном из интервью Ж. Делез, определяя предназначение философа, сказал, что философ должен стать «клиницис- том цивилизации», который хотя и не изобрел болезнь, но «разъединил симптомы, до сих пор соединенные, сгруппи- ровал симптомы, до сих пор разъединенные, — короче, со- ставил какую-то глубоко оригинальную клиническую кар- тину»¹¹. Сам мыслитель, в этом смысле, по праву может считаться «клиницистом цивилизации» (и в «синхронном» и в «диахронном» сечениях). Прежде всего потому, что сво- ими исследованиями покрывает все совокупное дисцип- линарное поле философии, отнюдь не нарушая те отмет- ки, что были установлены еще в античности. Каноничес- кий репертуар философствования представлен почти что в неизмененном виде: теоретическая (куда входят истори- ко-философский и «логически-метафизические» блоки, включающие даже, с известными поправками и уточнени- ями, и «онтологическую проблематику») и практическая (блок «социологических спекуляций») части составляют единый, делезовский, комплекс, в котором, при желании, конечно, можно различить все ключевые дисциплинарные «сюжетно-тематические» подразделы традиционного, «добропорядочного», философского дискурса. Это — не вопрос трансляции в уже известную и узаконенную тра-

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari. *Capitalism et schizophrénie: L'Anti-Œdipe*, 1972, p. 311

¹¹ *Le Monde*, 6 October, 1983 (интервью Э. Гюберту)

дицией наследования размерность или интеграции *post factum* в архаический и омертвевший стандарт (философия как академическая, номенклатурно-протокольная «единица»: наука наук), но профессиональной идентификации, с позиции которой только и возможно проводить оценочные процедуры, в результате чего присвоение того или иного статуса (в нашем случае, статуса «философии» или «философа») обретет легитимные права, т.е. станут неотчуждаемыми в принципе. Тем более, что сам Ж.Делез не раз и не два возвращался к важнейшей в профессионально-оперативном отношении проблеме определения философии, и, как вариант, к само-определению в рамках философии. Напомним, что одна из последних совместных работ с Ф.Гваттари так и называется «Что такое философия?».

Теперь несколько слов о работах, предлагаемых вниманию читателя. В сборник включены тексты, написанные в различные периоды жизни. Тексты разные, по разному характеризующие мыслителя, отражающие различные этапы его интеллектуальной эволюции. Однако, знакомство с ними будет более чем полезным во многих отношениях. Формальное единство — все публикуемые здесь под одной обложкой работы были в русских переводах впервые напечатаны на страницах альманаха «Метафизические исследования» — позволяет обнаружить и единство сущностное, которое становится очевидным именно исходя из всего «делезовского комплекса», центром которого является, конечно же, сам автор, его интеллектуальная позиция, жесты пристрастий и предпочтений, наконец, тембральная окраска мыслительной «фактуры». Сюжеты, имена, проблемы, термины, ритмы слов и предложения, элементы того или иного конкретного текстуального ансамбля не замыкаются пределами представленного сейчас

образования, не истрачиваются и не исчерпываются до конца той «поверхностью», по которой непосредственно скользит взгляд читателя, они не замыкаются в автономную обособленность данного произведения. Но, пользуясь делезовскими определениями, экстраполированными, правда, в иной контекст — в тягучую вязь прустовского вербального потока, — образуют «серии» и «группы», продолжают и возрождаются в других текстовых пространствах и в других формально-смысловых комплексах. Проще говоря, являются сквозными. Мыслитель любил возвращаться на разных этапах (в иных повествовательных рядах, в окружении кортежа других символов и знаков) к однажды сказанному, написанному, оглашенному.

Показательна, с этой точки зрения, работа «Марсель Пруст и знаки». Впервые вышедшая в свет в 1964 году¹², она уже содержит весь комплекс проблем, тем и приемов, которые затем обретут развернутую форму в таких работах Ж.Делеза как «Логика смысла» и «Различие и повторения». С некоторыми оговорками можно утверждать: здесь имплицитно — в свернутом, не артикулированном вполне, но «проболтанном» состоянии — содержится то, что затем будет эксплицировано в другую текстуальную поверхность. «Имеющие уши — да услышат!», т.е. знакомые с «Логикой смысла» и с «Различием и повторением» без труда поймут, что «это — уже есть тут». Справедливости ради стоит указать и на принципиальное различие «манер изложения» обоих случаев: если «Марсель Пруст и знаки» — это все же, и в первую очередь, «о Прусте» или, точнее, о «Поисках утраченного времени», где, между строк проскальзывая, проглядывает лик собственно делезовской

¹²Предлагаемый вниманию читателей перевод содержит именно первую авторскую версию книги. В него не включены добавления (самые многочисленные — при переиздании 1970 г.), изменения, корректировки, которые производились Ж.Делезом при каждом последующем переиздании работы.

интриги — она прячется в «складчатости» обильно цитированных прустовских фраз, — то, допустим, «Логика смысла» — это уж никак, либо в минимальной степени, о «Л.Кэрролле», или «Алисе в стране чудес». Вроде бы один и тот же набор конститутивных элементов (текст предшественника, к которому — поверх которого, над которым, под которым, между строк которого — прикладывается собственный текстуальный массив), однако позиция взгляда начисто меняет диспозицию, и перед нами — другой «жанр» или другой «стиль».

Знакомство с книгой Ж.Делеза «Марсель Пруст и знаки» чрезвычайно полезно еще и потому, что позволяет проследить как «работает» философ, как кропотливо, бережно, красиво и виртуозно строит свою сюжетно-умозрительную последовательность, накладывая свой голос, совсем не заслоняющий и не портящий тембр первоисточника, на смысловое и вербальное пространство писателя. Отечественный читатель уже знаком с тем, как работают «по тексту» Р.Барт и Ж.Деррида. Манера Делеза — не менее впечатляющая и интригующая. Используя роман М.Пруста как некую отправную точку, своеобразный «субстрат», из которого конституируется и фактурная, и смысловая поверхности, Ж.Делез виртуозен в осуществлении своих намерений, намерений сугубо «метафизического плана». Из много томной эпопеи, хорошо, но вряд ли беспристрастно прочитанной, философ извлекает свою «философско-концептуальную выгоду».

В какой-то степени произведение Делеза может отдаленно напомнить литературоведческое эссе, оно сознательно «прикрывается» условностями данного дискурса, однако перед нами — все же совершенно оригинальная, именно философская модель, с философской интригой, с умозрительной сюжетикой, где точки, узлы, доминанты, векторы и импульсы, перерывы и длительности сочетают—

ся в комплексный массив, который невозможно отнести к какому-либо традиционно разграниченному, корпоративному ведомству. Произведение философа являет образец маргинальной транспозиции. Книга Ж.Делеза в такой же степени принадлежит и философии и филологии, как, допустим, исследования посвященные Ф.Достоевскому и Ф.Рабле М.Бахтина.

Статья Ж.Делеза «По каким критериям узнают структурализм?» была опубликована в 1973 г. в 8-м томе «Истории философии» под ред. Ф.Шатле. Ее написание относится к концу второго периода творчества философа, отмеченного появлением работы «Различие и повторение».

В своем послесловии к первой публикации на русском языке статьи переводчик Л.Ю.Соколова пишет: «В современной философии Делез занимает изолированное место, находясь на периферии направлений, будучи сам «номадом», «вне» и «между» уже сложившихся поселений¹³. Делез не был структуралистом, но его отношение к этому течению небеспристрастное, как небеспристрастна история философии в целом, которая для Делеза не просто воспроизводящая интерпретация, генеалогическое исследование, но сокровищница концептуальных орудий, открывающих новые опыты мысли, позволяющих *мыслить различие*, но не уничтожать его в единстве *cogito*, Природы, Бога. Структурализм в этом смысле видится Делезу как новая трансцендентальная философия, опрокидывающая кантовский антропологизм.

Противоречивым было отношение многих теоретиков французского авангарда конца 60-х — начала 70-х гг. к понятию структурализма. Так, Р.Барт считал «правовер-

¹³ см. Marietti P.-F. Deleuze // *Dictionnaire des philosophes*. P., 1984. T.1. P.693.

ными» структуралистами только Э.Бенвениста, Ж.Дюме-зиля и К.Леви-Стросса; М.Фуко убрал подзаголовок «Структуралистская археология» из окончательного варианта «Слов и вещей» и предпочитал называть себя «не структуралистом», «не философом», «не историком», а «журналистом». За этим стоит не просто неопределенность понятия, но явно или неявно присутствующая в творчестве структуралистов самокритика исходных догм, что затрудняет демаркацию направления, позволяя даже полагать, что статья Делеза «ретроспективно выглядит как подлинный манифест постструктурализма»¹⁴. Как бы то ни было, эта работа является подлинным документом, касающимся структурализма, который оставлен нам выдающимся философом и историком прошлого и современности»¹⁵.

И, наконец, последняя работа — небольшой фрагмент под названием «Мистерия Ариадны по Ницше», напечатанный в сборнике «Критика и клиника» в 1983 г. — своеобразный «дайджест» некоторых тем и сюжетов, которые занимали Ж.Делеза на протяжении долгого периода, уже получивших в прошлом развернутую экспозицию.

Хорошо известно, что для Делеза Ницше — один из творческих (а может быть и личных) лейтмотивов, своеобразный «нуминозный» герой, к которому французский философ возвращался вновь и вновь на протяжении всей жизни. В 1964 году Ж.Делез совместно с М.Фуко организует colloquium в Руайомоне, посвященный немецкому мыслителю. После colloquium, имевшего во Франции большой резонанс, Ж.Делез и М.Фуко возглавляют работу над изданием полного собрания сочинений Ницше (в

¹⁴ Alliez E. *De l'impossibilité de la phénoménologie // Philosophie contemporaine en France*. P. 1994. P.56.

¹⁵ «Метафизические исследования». Выпуск 5. Культура. СПб, 1997, С.287–288

соавторстве с М.Фуко было написано предисловие к V тому). Ницше посвящены две крупные работы Ж.Делеза: «Ницше и философия» и «Ницше», а также множество отдельных статей, в которых он затрагивает те или иные аспекты Ницше-человека, Ницше-персонажа и Ницше-философа. Безусловно, делезовская «ницшениана» — одна из самых впечатляющих и захватывающих ницшениан в мировой философии — во многом инициировала новую волну интереса к наследию немецкого гения, проявившуюся с особой очевидностью в момент осознания и переживания ситуации постсовременности.

Вышедшая в 60-х годах объемная историко-философская работа «Ницше и философия» не только вознесла Ж.Делеза на философский Олимп — именно она выдвинула его в первый ряд современных французских мыслителей, — но и, как пишет переводчик и исследователь его наследия С.Л.Фокин, работа Ж.Делеза «существенно переменяла облик французской ницшеаны середины века, составленной к тому времени главным образом трудами писателей (Ж.Батай, М.Бланшо, Ж.Гренье, А.Камю, П.Клоссовски, А.Мальро). В отличие от господствовавших в то время экзистенциальных трактовок Ницше, связывавших творчество немецкого философа с проблемами «нигилизма», «смерти Бога», «мифо-поэтического мышления», — словом, с литературой, Делез сделал акцент на необходимость осмысления вклада Ницше в философию, равно как и отношении автора «Веселой науки» к основным традициям европейской метафизики»¹⁶.

Несмотря на то, что позиция Ницше – Делез достаточно хорошо освещена в отечественной литературе, публикация нового перевода «Мистерия Ариадны по Ницше» представляет собой интерес — и интерес не только библиографический, а, и прежде всего, дидактический, про-

¹⁶ Ж.Делез. Ницше. СПб, 1997. С.150–151

фессиональный, ибо речь идет не об уточнении и не о прояснении линии Ницше – Делез (она общеизвестна, и данный фрагмент едва ли добавит какие-либо содержательные оттенки), но о скольжении по сечению Делез – Делез.

Точнее: предлагаемая вниманию статья дает возможность приоткрыть «кухонную занавеску» и понаблюдать за тем, как работает Мастер, великий Мастер. Т.е., как «составляются тексты» и как они потом живут, кочуя из издания в издание. Уточним: не как «рождаются (творятся)», но именно *составляются* из однажды сделанного.

Прокомментируем. Итак, есть первичный, достаточно объемный текст — работа 1962 г. «Ницше и философия». Затем в 1965 году появляется популярная брошюра гораздо меньшего объема — «Ницше»¹⁷, написанная по горячим следам коллоквиума в Руайомоне. Если сравнить обе книги, то обнаружится: вторая — сжатый конспект первой. Переработанный, исходя из конкретной — популяризаторской — задачи, и перекомпонованный (текстовые массивы перегруппированы — переставлены, фразы сложены в иные последовательные ряды, введена несколько иная рубрикация) вариант уже сказанного: ничего принципиально нового — в информативном, смысловом и концептуальном отношениях — во второй книжке не содержится. Да,

¹⁷ Кстати, ничем по характеру и по композиции — о теоретическом уровне умолчим — не отличающуюся от аналогичных изданий советской серии «Мыслители прошлого»: та же самая композиция — жизнь, творчество, отдельные фрагменты работ; почти что та же самая последовательность изложения; да и цель написания (издания) аналогичная — дать первоначальное представление (общую и сжатую информацию) неопиту о мыслителе, возбудить его интерес и подвигнуть к дальнейшему, более углубленному изучению творчества презентуемого; т.е. издание отчасти «занимательно-завлекательного» (научно-популярного) характера.

ально нового — в информативном, смысловом и концептуальном отношениях — во второй книжке не содержится. Да, безусловно, выводы более отчетливы, мысль — более рельефна, лаконична и разворачивается целенаправленно в одной содержательной плоскости. Но это все — формальные позиции, параметры структуры и архитектурно-ческие (процедурные) характеристики.

Далее, — статьи, посвященные Ариадне. И опять — те же самые слова, предложения, абзацы. Это может наблюдать и русский читатель, если сравнит тексты переведенных работ «Ницше», «Тайна Ариадны»¹⁸ и публикуемую «Мистерию Ариадны по Ницше». В прямом смысле слова, везде — набор одних и тех же композиционных единиц: неизменный и заявленный ранее репертуар элементов. Фразы статей «распылены» по книге «Ницше» (если слить один текст с другим, то в этом легко убедиться: статьи пофразно «выуживаются» из книги, она не писалась заново). Как не вспомнить рекомендации старых и мудрых профессоров: берешь ножницы и клей, а дальше занимаешься «художественным вырезанием и склеиванием». После склейки вырезок необходимо сделать кое-какие связки-сопряжения, и — текст можно «подписывать в печать». Нынешнее поколение может проделывать те же самые процедуры с помощью компьютера — быстрее, проще, требует меньше внимания. Главное — «было бы из чего вырезать». У Ж.Делеза было.

В сказанном нет ни грана желания «умалить достоинство», но — искреннее восхищение перед Мастером, остающимся на протяжении всей своей достаточно длительной интеллектуальной биографии верным своим пристрастиям, но при этом умеющим виртуозно работать с разными заданиями, что в полной мере и может быть признано

¹⁸ «Вопросы философии», 1993, №4

критерием профессионализма в современном философском дискурсе.

И в заключение, несколько технических комментариев к публикациям. Цитаты из эпопеи М.Пруста «В поисках утраченного времени» переводятся заново, «с прицелом» на ту «виртуальную атмосферу», что предопределялась параметрами и характерами делезовской речи. Воспроизводить фрагменты русскоязычной версии прустовского цикла (в переводе ли А.А.Франковского или А.Д.Михайлова) было совершенно невозможно по стилистическим соображениям. Русский текст романа центрировался — что вполне естественно — по позициям «М.Пруст» и «художественный проект», в то время как в нашем случае, видимо, важнее учитывать другие доминанты — «Ж.Делез» и «философский трактат» (в крайнем случае, «философическое повествование»). В соответствии с выбранной стратегией совершалась и «привязка»: поиск эквивалентов, возможности транспонирования в данный контекст, способность вибрировать и резонировать в заданном смысловом и формальном ритме. Насколько это удалось — судить читателям. Поэтому-то и делезовские сноски на французские издания «Поисков» сохранены, сличать с русскоязычными версиями все равно было бы бессмысленно: там «все не так» и «все не о том».

При трансляции собственно делезовских терминов учитывалась традиция (хотя ей не более 10 лет, но это — уже традиция, обязывающая и страхующая) перевода текстов Ж.Делеза на русский язык, а также опыт «русскоязычного философствования» (например, часто используемая, хотя в данном случае и не совсем адекватная делезовскому французскому прототипу, пара *рассудок-разум*). За словами, которым по тем или иным причинам не найден устраивающий нас эквивалент, или «калькирова-

ние» которых— по существу единственно верное и адекватное решение — было не приемлемо по формально-стилистическим или «графическо-фонетическим» соображениям, т.е. за теми словами, что вызывали сомнение, в квадратных скобках приводится французский прототип.

Соколов Е.Г., июль, 1999г.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ И ЗНАКИ

аббревиатура, использованная
в постраничных примечаниях

первая сноска отсылает к пятнадцатитомному изданию
всего цикла М.Пруста в издательстве N.R.F.:

AD.....	<i>Albertine disparue</i>
CG ₁	<i>Le côté de Guermantes</i> , 1
CG ₂	<i>Le côté de Guermantes</i> , 2
CG ₃	<i>Le côté de Guermantes</i> , 3
CS ₁	<i>Du côté de chez Swann</i> , 1
CS ₂	<i>Du côté de chez Swann</i> , 2
JF ₁	<i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> , 1
JF ₂	<i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> , 2
JF ₃	<i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> , 3
P ₁	<i>La prisonnière</i> , 1
P ₂	<i>La prisonnière</i> , 2
SG ₁	<i>Sodome et Gomorrhe</i> , 1
SG ₂	<i>Sodome et Gomorrhe</i> , 2
TR ₁	<i>Le temps retrouvé</i> , 1
TR ₂	<i>Le temps retrouvé</i> , 2

последующие цифры приводят нумерацию томов и
пагинацию по трех томному изданию в галлимаровской
"Библиотеке Плеяды".

глава 1.
знаки¹

В чем состоит единство произведения «В поисках утраченного времени»? Мы знаем, по крайней мере, в чем оно не состоит. Оно не состоит в памяти, в воспоминании, даже непроизвольном. Сущность Поисков не заключается в воспоминаниях о печенье «Мадлен» или о булыжниках мостовой. С одной стороны, Поиски не являются просто напряжением памяти, ее исследованием: поиски должны пониматься в широком смысле как «поиски истины». С другой стороны, утраченное время – это не только прошлое время, но также и время, которое теряют, как в выражении «терять свое время». Разумеется, память принимает участие в поисках в качестве одного из средств, но это не самое важное средство, а прошлое время вмешивается в процесс как структура времени, но это – не самая значимая структура. У Пруста колокольни Мартенвиля и маленькая фраза Вантейля, которые сами по себе не вызывают никакого воспоминания, и никакого воскрешения прошлого, всегда приведут к печенье «Мадлен» и «мостовым Венеции», уже зависимым от памяти, и, на этом основании, снова отошлют к «материальному объяснению»².

¹ Перевод по изданию G. Deleuze. *Marcel Proust et les signes*, Paris, 1964, выполнен Соколовым Е.Г. (при участии Орловой Т.В., Смирновой А., Соколова Б.Г.)

² Р₂, III, 375

Речь идет не о некоей демонстрации произвольных воспоминаний, но о повествовании и об обучении. Точнее, об обучении литератора³. Сторона Мезеглиз и сторона Германт являются скорее первоматериями, линиями обучения, а не источниками воспоминания. Это — две стороны «формирования». Пруст постоянно на том настаивает: в тот или иной момент герой еще не знал данную вещь, он ее постигнет позже. Он пребывал во власти какой-то иллюзии, от которой в конце концов избавится. Чередование разочарований и откровений создает ритм, которому подчиняются все Поиски. Обратим внимание на платонизм Пруста: обучиться (познать) означает также и припомнить, вспомнить вновь. Но, как бы ни была важна роль памяти, она выступает только как средство обучения, которое превышает память одновременно по целям и по принципам. Поиски обращены к будущему, а не к прошлому.

Обучение имеет непосредственное отношение к знакам. Знаки являются объектом мирского обучения, а не некоего абстрактного знания. Научиться — это, прежде всего, рассмотреть материю, предмет, существо, как если бы они испускали знаки для дешифровки, для интерпретации. Нет ученика, который не был бы в какой-то мере «египтологом» в чем-либо. Столяром становятся только сделавшись чувствительным к знакам древесины, врачом — к знакам болезни. Призвание — всегда предназначение по отношению к некоторым знакам. Все, что нас чему-либо учит, излучает знаки, любой акт обучения есть интерпретация знаков или иероглифов. Произведение Пруста основано не на демонстрации воспоминаний, а на узнавании знаков и обучении им».

Отсюда проистекает это его единство произведения, но также и его удивительная многоплановость. Слово

³ TR₂, III, 907

«знак» — одно из наиболее употребляемых в Поисках, особенно в итоговой систематизации, которая конституирует Обретенное время. «Поиски утраченного времени» предстанут перед нами как исследование различных групп знаков, которые организуются в группы и объединяются в некие единства, поскольку знаки специфичны и составляют материю того или иного мира. Это видно уже в персонажах второго плана: Норпуа и дипломатический шифр, Сен-Лу и стратегические знаки, Коттар и медицинские симптомы. Человек может быть умелым в дешифровке знаков в какой-либо одной области, но оставаться глупцом во всех других. Таков Коттар, великий клиницист. Более того, в какой-то одной общей области миры отгораживаются друг от друга: знаки Вердюренов не употребляются у Германтов, и, наоборот, стиль Свана или иероглифы Шарлю не подходят к Вердюренам. Единство всех этих миров в том, что они образуют системы знаков, исходящих от людей, предметов, материй; и невозможно постигнуть ни одну из истин или обучиться чему-либо иначе, нежели посредством дешифровки и интерпретации. Многообразие же систем происходит оттого, что сами знаки разнородны, по-разному проявляются, не позволяют расшифровать себя одним и тем же способом, и нетождественны своему смыслу.

Знаки формируют одновременно единство и многообразие Поисков. Мы должны подтвердить эту гипотезу, рассматривая те (миры), к которым герой имеет непосредственное отношение.



Первый мир Поисков — светский. Не существует другой такой же среды, которая испускала бы и концентрировала бы в себе столько же знаков, в столь же ограниченных пространствах и со столь же большой скоростью. Верно, что эти знаки сами по себе не однородны. В один и

тот же момент они отличаются друг от друга, и не только по классам, но и по еще более глубоким «гнездам смысла». От одного мгновения к другому они эволюционируют, застывают или уступают место другим знакам. Так что задача ученика — понять почему кто-то «принят» в таком-то мире, «почему кого-то перестают принимать; каким знакам подчиняются миры, каковы в них законодатели и великие проповедники. Благодаря своей светскости, своей надменности, своему чувству театра, своему лицу и своему голосу Шарлю в произведении Пруста — самый мощный отправитель знаков. Но Шарлю, движимый любовью — ничто у Вердюренов; и даже в своем собственном мире, когда неявные законы изменятся, в итоге он превратится в ничто. Каково же единство светских знаков? Приветствие герцога Германтского требует интерпретации, и риск ошибки здесь так же велик, как при постановки диагноза. То же и с мимикой мадам Вердюрен.

Светский знак возникает в качестве заместителя действия или мысли. Он занимает место действия или мысли. Это — знак, который не отсылает к чему-либо иному, трансцендентному значению или идеальному содержанию, но узурпирует мнимую ценность своего смысла. Поэтому светскость, оцениваемая с точки зрения действий, оказывается обманчивой и жестокой; а с точки зрения мысли — глупой. Светские люди не думают и не действуют, но производят знак. У мадам Вердюрен не говорится ничего смешного, и мадам Вердюрен не смеется; но Коттар делает знак, что он говорит нечто смешное, мадам Вердюрен делает знак, что она смеется, и ее знак подан так искусно, что месье Вердюрен, чтобы не быть хуже, в свою очередь подбирает соответствующую мимику. Герцогиня Германтская часто показывает черствость и скудость мысли, но у нее всегда очаровательные знаки. Она ничего не делает для своих друзей, она не думает вместе с

ними, она им делает знаки. Светский знак не отсылает к какой-либо вещи, он «занимает ее место», он претендует на соответствие своему смыслу. Светский знак опережает действие так же, как и мысль; он аннулирует мысль так же, как и действие; и декларирует самодостаточность. Отсюда его стереотипность, его пустота. Из сказанного не следует вывод, что эти знаки не заслуживают внимания. Обучение было бы несовершенным и даже невозможным, если бы оно не осуществлялось посредством светских знаков. Они пусты, но эта пустота как некая формальность, которую мы нигде не встретим, придает им ритуальное совершенство. Только светские знаки способны породить нечто вроде нервного возбуждения – выражение влечения, произведенного на нас людьми, умеющими их подавать⁴.

* * *

Второй круг — мир любви. Встреча Шарлю – Жюльена заставляет читателя присутствовать при величайшем обмене знаками. Влюбиться – означает индивидуализировать кого-либо посредством знаков, которые тот несет или излучает, то стать чувствительным к ним, обучиться этим знакам (такова медленная индивидуализация Альбертины в группе девушек). Возможно, дружба и питается наблюдением или беседой, но любовь рождается и питается безмолвной интерпретацией. Любимое существо является знаком, «душой»; оно выражает некий возможный мир, незнакомый нам. Любимый содержит в себе, утаивает, держит взаперти мир, который необходимо расшифровать, т.е. интерпретировать. Речь идет даже о множестве миров; плюрализм любви состоит не только во множестве любимых существ, но и во множестве душ или миров в каждом из них. Любить — это пытаться объяснить и

⁴ CG₃, III, 547–555

развернуть те неведанные миры, что свернуты в любимом существе. Поэтому мы легко влюбляемся в женщин не из нашего «мира», они могут даже не принадлежать нашему типу. Поэтому — то любимые женщины часто связаны с пейзажами, которые мы помним только для того, чтобы желать их отражения в ее глазах. Но и пейзажи отражаются так таинственно, что предстают перед нами как неизведанные и недоступные страны: Альбертина свертывает и заключает в себе, соединяет «пляж и прибой волн». Как могли бы мы еще достичь пределов, где пейзажи — это уже не то, что мы видим, но, напротив, то, где видят нас? «Если она меня видела, чем я мог ей представляться? Из недр какого мира она на меня смотрела?»⁵.

Итак, существует противоречие любви. Мы не можем интерпретировать знаки любимого существа, не проникая в миры, которые не ожидали нас для того, чтобы появиться, они возникли с другими людьми — где мы являемся поначалу лишь объектами среди других. Любовник желает, чтобы любимое существо ему посвящало свои особые знаки внимания, свои жесты и свои ласки. Но в тот самый момент, когда жесты любимого существа обращены к нам и нам предназначены, они выражают еще и этот исключаящий нас незнакомый мир. Любимый одаривает нас знаками предпочтения, но так как они подобны тем, которые выражают миры, частью которых мы не являемся, то каждый полученный нами особый знак внимания, обрисовывает образ *возможного мира*, где другие могли бы быть или являются предпочитаемыми. «Тотчас ревность, как если бы она была тенью его любви, усилилась вдвойне этой новой улыбкой, которую она ему адресовала тем же вечером. Ее улыбка, полная любви к другому, теперь наоборот высмеивала Свана. Так что он начи-

⁵ JF₃, I, 794

нал сожалеть о каждом удовольствии, испытанном им рядом с ней, о каждой придуманной ласке, благодаря которой он имел неосторожность показать ей свою нежность, о всяком оказанном ей внимании, ибо он знал, что мгновением позже они обогатят новыми орудиями его пытку»⁶. Противоречие любви состоит в следующем: средства, с помощью которых мы рассчитываем уберечь себя от ревности, являются теми же самыми средствами, которые и разворачивают ее, давая ревности нечто вроде автономии, независимости по отношению к нашей любви.

Первый закон любви субъективен: субъективно ревность – более глубока, чем любовь, и в этом заключается ее истина. То есть ревность идет дальше в улавливании и интерпретации знаков. Она — предназначение любви, ее конечная цель. Действительно, знаки любимого существа, как только мы их «объясним», неизбежно оказываются обманчивыми: адресованные и предназначенные нам, они выражают, однако, миры, которые нас исключают, и которые любимый не хочет, не может сделать нам знакомыми. И не в силу некой злой воли, свойственной любимому, а вследствие более глубокого противоречия, которое связано с природой любви и с самим положением любимого существа. Любовные знаки не похожи на светские: это — не пустые знаки, заменяющие мысль и действие; это — обманчивые знаки, которые могут быть обращены к нам, только скрывая то, что они выражают, т.е. исток неведомых миров, незнакомые действия и мысли, которые их одаживают смыслом. Они не вызывают искусственного неуровня возбуждения, но – муку глубокого постижения. Живые знаки любимого — это иероглифы любви. Интерпретатор любовных знаков неизменно оказывается ин-

⁶ CS₂, I, 276

терпретатором лживых знаков. Его собственная участь выражается в девизе: любить, не будучи любимым.

Что скрывает ложь в любовных знаках? Все лживые знаки, излучаемые любимой женщиной, сводятся к одному секретному миру — миру Гоморры, который, не в меньшей степени, зависит не от той или иной женщины (хотя одна женщина может его воплощать лучше, чем другая), а от женской способности *par excellence*, от некоего *a priori*, открывающего ревность. То есть мир, выраженный любимой женщиной, — это всегда мир, нас исключающий, даже когда она оказывает нам знаки особого внимания. Но из всех миров, какой — самый исключительный? «Это была ужасная *terra incognita*, куда я только что приземлился, начиналась новая фаза неожиданных страданий. Однако, заполнявший нас поток реальности, если он и был громаден по сравнению с тем, что мы ожидали, уже предчувствовался... Соперник не был похож на меня, его оружие было иным, я не мог бороться на той же территории, дать Альбертине те же удовольствия, ни даже их точно себе представить»⁷. Мы интерпретируем все знаки любимой женщины; но в конце этой мучительной дешифровки, мы сталкиваемся со знаком Гоморры, как с глубинным выражением первичной женской реальности.

Второй закон любви, по Прусту, связан с первым: объективно гетеросексуальная любовь менее глубока, чем гомосексуальная; гетеросексуальная любовь обретает свою истину в гомосексуальности. Ибо, если справедливо то, что секрет любимой женщины — секрет Гоморры, то секрет любовника — это секрет Содома. Герой Поисков застаёт врасплох мадмуазель Вантейль, и в аналогичных обстоятельствах врасплох же застают и Шарлю⁸. Но мадмуазель Вантейль объясняет (*explique*) всех любимых жен-

⁷ SG₂, II, 1115–1120

⁸ SG₁, II, 608

щин, так же, как и Шарлю заключает в себе (*implique*) всех любовников. В бесконечности наших любовных страстей помещается первичный Гермафродит. Но Гермафродит не является существом, способным оплодотворять самого себя. Далекий от объединения полов, он их разделяет, Гермафродит — источник, откуда беспрерывно исходят два различных гомосексуальных серии: серия Содомы и серия Гоморры. Именно он — ключ к предсказанию Самсона: «Два пола погибли каждый на своей стороне»⁹. Причем до такой степени, что гетеросексуальные любовные страсти, пряча в ней формирующую проклятую сущность, суть только видимость, скрывающая предназначение каждого. Именно с точки зрения знаков две гомосексуальные серии являются самыми значительными. Благодаря интенсивности излучаемого знака Персонажи Содомы и персонажи Гоморры компенсируют ограничивающий их секрет. О женщине, что смотрела на Альбертину, Пруст пишет: «Можно было сказать, что она как маяк ей посылала знаки»¹⁰. Мир любви весь целиком движется от знаков, разоблачающих ложь, к потаенным знакам Содомы и Гоморры.

* * *

Третий мир — это мир впечатлений или чувственных (*sensibles*) свойств. Случается, что некое чувственно воспринятое свойство одаривает нас несказанной радостью и, одновременно, передает нам что-то вроде безусловного требования. Испытанное и воспринимаемое таким образом свойство проявляется уже не как нечто, принадлежащее предмету, в котором оно актуализировалось, но как знак *всех других предметов*, которые мы должны постараться ценой напряжения расшифровать, всегда рискуя

⁹ SG₁, II, 616

¹⁰ SG₁, II, 851

потерпеть неудачу. Все происходит, как будто бы данное свойство скрывало, держало в плену душу другого предмета, а не того, который оно обозначает теперь. Мы «разворачиваем» это свойство, это чувственное впечатление, подобно маленькой японской бумажке, которая, впитывая влагу, открывалась бы, освобождая заключенную в ней форму¹¹. Примеры такого рода — самые известные в «Поисках», они устремлены к концу (финальное обнаружение «обретенного времени» заявляет о себе умножением знаков). Но какими бы ни были эти примеры, печенье «Мадлен», колокольни, деревья, мостовые, салфетка, звук брякающей ложки или водопровода, мы присутствуем при том же самом разворачивании. Сначала — несказанная радость, такая непосредственность впечатления, что отличает эти знаки от предыдущих. С другой стороны, нечто вроде прочувствованной обязанности, необходимость некоторой работы мысли — искать смысл знака. (Однако случается, что из-за лени мы уклоняемся от этого повеления или из-за бессилия и невезения наши поиски не имеют успеха — так в случае с деревьями). Затем, открывая нам скрытый предмет, обнаруживается смысл знака: Комбре в случае с печеньем «Мадлен», девушка — в случае с колокольнями, Венеция — когда речь идет о мостовых...

Сомнительно, чтобы интерпретационное усилие на этом и закончилось. Остается объяснить, почему благодаря печенью «Мадлен» Комбре возникает вновь не в том виде, в каком он существовал (простая ассоциация идей), но неожиданно появляется в абсолютной форме, которая никогда не встречалась в жизни, в виде своей «сущности» или своей вечности. Или, — что возвращает нас к тому же, — остается объяснить, почему мы испытали радость, такую интенсивную и чрезмерную. В одном знаменательном месте Пруст называет пе-

¹¹ CS, I, 47

ченье «Мадлен» — неудачей: «Итак, я отложил поиски глубинных причин»¹². Однако, печенье оказалось, с известной точки зрения, настоящим успехом: интерпретатор нашел не без труда в них смысл — бессознательное воспоминании о Комбре. Три же дерева, напротив, являются настоящей неудачей, поскольку их смысл не выяснен. Надо полагать, что, выбирая печенье «Мадлен» как пример несостоятельности, Пруст имел в виду новый предельный этап интерпретации.

То есть чувственные свойства или впечатления, даже хорошо интерпретированные, сами по себе еще не являются достаточными знаками. Однако, они — уже не пустые знаки, порождающие искусственное возбуждение, и не подобны светским. Это — уже и не лживые знаки, заставляющие нас страдать, подобно знакам любви, истинный смысл которых готовит нам все возрастающую боль. Чувственные знаки — правдивые, они немедленно одаривает нас несказанной радостью, это — знаки наполненные, утвердительные и радостные. *Они — материальные знаки.* И не просто благодаря их чувственному происхождению. Их смысл, тот, что разворачивается, начинается Комбре, девушек, Венецию или Бальбек. Это — не только их исток, но и объяснение, это — их проявление, остающееся материальным¹³. Мы хорошо ощущаем, что Бальбек, — Венеция... возникают не как результат ассоциации идей, а лично, непосредственно и в их сущности. Тем не менее, мы еще не в состоянии понять, ни что такое идеальная сущность, ни почему мы испытываем такую радость. «Вкус маленьких «мадленок» напомнил мне Комбре. Но почему образы Комбре и Венеции одарили меня, и в тот, и другой момент, радостью, схожей с

¹² TR₂, III, 867

¹³ TR₂, III, 375

уверенностью, и достаточной, без любых доказательств, чтобы сделать меня безразличным к смерти?»¹⁴

В конце Поисков интерпретатор понимает то, что от него ускользало в случае с печеньем «Мадлен» или даже с колокольнями: материальный смысл есть ничто без заключенной в себе идеальной сущности. Ошибочно полагать, что иероглифы представляют «только материальные предметы»¹⁵. Но именно проблемы Искусства, которые были уже, позволили теперь интерпретатору пойти дальше и получить разрешение. Таким образом, мир Искусства — последний мир знаков; и эти знаки, как *дематериализованные*, обретают свой смысл в идеальной сущности. Отныне открытый мир Искусства воздействует на все другие и в особенности на чувственные знаки; он их интегрирует, окрашивая эстетическим смыслом и проникая в то, что еще непрозрачно. Итак, мы понимаем, что чувственные знаки отсылают уже к некой идеальной сущности, заключаемой в их материальности. Но без Искусства мы не могли бы это ни понять, ни выйти за пределы интерпретации, соответствующей рассмотрению печенья «Мадлен». Поэтому все знаки стягиваются к искусству; любые виды обучения, благодаря самым разнообразным способам, являются уже бессознательным изучением самого искусства. В пределе, сущность — в знаках искусства.

Мы их еще не определили. Мы лишь просим, согласиться с нами, что проблема Пруста — это проблема знаков вообще; что знаки образуют различные миры: пустые светские знаки, лживые знаки любви, материальные чувственные знаки и, наконец, важнейшие, трансформирующие все другие, знаки искусства.

¹⁴ TR₂, III, 867

¹⁵ TR₂, III, 878

глава 2.
знак и истина

В действительности Поиски утраченного времени есть поиски истины. Называются же они Поисками утраченного времени лишь потому, что истина имеет ощутимую связь со временем. Не только в любви, но также в природе и в искусстве речь идет не о наслаждении, но об истине¹. Или, если точнее, мы способны наслаждаться и радоваться только когда переживаемые нами чувства соотносятся с приоткрыванием истины. Так ревнивец испытывает маленькую радость, если ему удастся раскрыть обман любимого, т.е. совершить интерпретацию, что ведет к прочтению полного текста, даже когда ему самому это приносит лишь новые неприятности и огорчения². Кроме того, необходимо понять, как Пруст определяет свой собственный поиск истины и каким образом противопоставляет его другим, научным и философским.

Кто ищет истину? И что имеет в виду тот, кто заявляет: «Я жажду истины»? Пруст полагает, что ни человек, ни даже допускаемый некий чистый дух, не имеют естественной склонности к истине, воли к истине. Мы ищем истину только тогда, когда конкретная ситуация нас вынуждает это делать, когда мы подвергаемся в некотором роде насилию, побуждающему нас к поискам. Кто ищет истину?

¹ JR₁, I, 442

² CS₂, I, 282

Ревнивец, под давлением уловок любимого. Всегда присутствует насилие знака, лишаящего нас спокойствия и заставляющего отправляться на поиски. Истина не проявляется ни с помощью аналогий, ни с помощью доброй воли, она *пробалтывается* в произвольных знаках³.

Вред философии как раз и состоит в том, что она предполагает в нас добрую волю к мышлению, влечение и естественную любовь к истине. Так философия доходит лишь до абстрактных, никого не компрометирующих и никого не потрясающих, истин. «Сформулированные чистым разумом понятия являются только истинами логическими или вероятными, выбор их — произволен»⁴. Такие понятия остаются безосновными, ибо порождены разумом, наделившем их лишь возможностью, но не необходимостью [реальной] встречи и не жестокостью, которые им гарантировали бы достоверность. Они обладают ценностью лишь благодаря определенно выраженному, следовательно, конвенциональному значению. Не много найдется тем, к которым Пруст возвращался бы с такой же настойчивостью: никогда появлению истины не предшествует добрая воля, истина — непременно результат насилия мысли. Определенно выраженные, конвенциональные значения — всегда поверхностны, глубинный же смысл — только тот, что приоткрывается и запечатлевается во внешних знаках.

Философскому понятию «метода» Пруст противопоставляет двойное понятие «неотвратимость» и «случайность». Истина зависит от встречи с чем-то, что вынудит нас думать и искать правду. Случайность встреч и давление неотвратимости — две фундаментальные прустовские темы. Если точнее, то именно знак творит объект встречи, производя тем самым над нами насилие. Случайность встречи как раз и обеспечивает необходимость появле-

³ CG₁, II, 66

⁴ TR₂, III, 880

ния того, что мыслится. Пруст это называет непредвиденностью и неизбежностью. «Я чувствовал: это — сама властная неотвратимость. Булыжники не искали меня во дворе, где я споткнулся»⁵. Что имеет ввиду тот, кто заявляет: «Я жажду истины»? Он жаждет истину только как неотвратимость и силу. Он жаждет истину только под влиянием встречи и соответствующую лишь данному знаку. Он жаждет интерпретировать, дешифровывать, транслировать, отыскивать смысл знака. «Прежде всего мне было необходимо найти смысл мельчайших знаков, что меня окружали — Германты, Альбертина, Жильберта, Сен-Лу, Бальбек и пр.»⁶.

Искать истину — значит расшифровывать, истолковывать, объяснять. Но подобное «объяснение» совпадает с разворачиванием знака в нем самом. Вот почему Поиски — всегда темпоральны, а истина — всегда истина времени. Итоговая систематизация нам покажет, что Время в себе самом — множественность. С этой точки зрения, самое большое отличие — это отличие между Временем утраченным и Временем обретенным: истины утраченного времени существуют не в меньшей степени, чем истины обретенного. Если точнее, следует различать четыре временные структуры, каждая из которых имеет свою истину. Утраченное время — не только время, которое проходит, деформируя живые существа и разрушая созданное; это также и время, которое теряют (почему скорее теряют свое время светский человек и влюбленный, чем люди, работающие или создающие произведения искусства?). Обретенное же время — это, прежде всего, время, обретающее в недрах времени утраченного и одаривающее нас образом вечности; но это также и абсолютно подлинное, действительно вечное, время, что утверждается в

⁵ TR₂, III, 879

⁶ TR₂, III, 897

искусстве. Всякий род знаков носит черту особого, ему присущего, времени. Множественность же возникает там, где увеличивается количество комбинаций. Всякий род знаков по-разному соотносится со временными линиями: одна и та же линия может совмещать различное количество родов знаков.

Существуют знаки, вынуждающие нас думать об утраченном времени, что значит — думать о том, что время проходит, об уничтожении того, что создано, о деформации живых существ. Это — открытия, которые мы делаем при новой встрече с людьми, с которыми были когда-то близки: уже не являясь для нас привычными, их лица доведены до состояния чистого знака временем, так же как и все другое изменившим, вытянувшим, смягчившим или разможившим их черты. Время, дабы сделаться видимым, «ищет тела и захватывает их повсюду, где встречается, чтобы установить в них свой волшебный фонарь»⁷. Целая галерея таких лиц появляется в конце Поисков в салоне Германтов. Но если бы мы обладали необходимым навыком восприятия, то уже с самого начала знали бы, что светские знаки в силу их пустоты обнаруживают что-то ненадежное. Затвердев и сделавшись неподвижными, они скрывают свои изъяны — сам светский мир в любой момент уже есть повреждение и деформация. «Миры изменяются, порождая в себе необходимость изменений»⁸. В финале Поисков Пруст показывает, как дело Дрейфуса и война, но главным образом само Время, радикально меняют общество. Далекий от того, чтобы делать вывод о «конце света», он осознает, что мир, который он знал и любил, уже сам поврежден и деформирован, означен и

⁷ TR₂, III, 924

⁸ JF₁, I, 433

запечатлен утраченным Временем (даже Германты не имеют иной неизменности, кроме неизменности имени). Пруст понимает происходящие изменения не в духе бергсоновской длительности, но как отступничество или бег к могиле.

Веще большей степени знаки любви опережают свои повреждения и уничтожения. Именно они запечатлевают утраченное время в наиболее чистом виде. Светские люди вообще не стареют, такова, например, невероятная, сравниваемая с гениальностью, старость Шарлю. Однако и она, ветхость Шарлю, является, по существу, лишь перераспределением тех духовных обликов, что уже присутствовали во взглядах и звуках голоса Шарлю более молодого. Знаки же любви и ревности несут собственное повреждение по простой причине: любовь длится только как подготовка своего исчезновения, как подражание разрыву. Когда мы воображаем, что нам хватит жизни на то, чтобы увидеть собственными глазами, что произойдет с теми, кого мы потеряли — это-то и является состоянием любви как смерти. Точно так, нам кажется, что мы будем еще достаточно влюблены и сможем насладиться сожалениями о том, что любовь кончилась. Справедливо утверждение, что мы повторяем наши прошедшие увлечения, но также справедливо и то, что переживаемая сегодня любовь во всей пылкости «повторяет» и моменты разрыва или предвосхищает свой собственный конец. В этом смысл того, что принято называть сценой ревности. Поворачивая вспять будущее, она, по сути — репетиция исхода. Это можно отыскать в любви Свана к Одетте, в любви к Жильберте, к Альбертине. О Сен-Лу Пруст пишет: «Он заранее страдал от всех, не исключая ни от одного, мучений разрыва, иногда же ему казалось, что разрыва можно избежать»⁹.

⁹ CG₁, II, 122.

Самое удивительное то, что и чувственные знаки, вопреки их насыщенности, сами могут стать знаками порчи и исчезновения. Так Пруст упоминает случай — ботинок и воспоминание о бабушке, — ничем принципиально не отличающийся от случаев с печеньем «Мадлен» или с мостовой, который, тем не менее, заставляет нас почувствовать скорбь и всегда является знаком как раз утраченного Времени, вместо того, чтобы дать полноту Времени, которое обретают¹⁰. Наклонившись к ботинку, герой *Поисков* почувствовал что-то божественное; и слезы заструились из его глаз: память невольно преподносит разрывающие душу воспоминания о смерти бабушки. «Это было лишь мгновение — спустя более года после ее похорон, из-за анахронизма, так часто препятствующего совпадению календаря дел с календарем чувств, — когда я вдруг осознал, что она умерла..., что я ее потерял навсегда»¹¹. Почему невольное воспоминание, вместо того, чтобы явить картину бесконечности, нам приносит пронзительное ощущение смерти? Тут недостаточно сослаться ни на повседневный характер примера, в котором вновь возникает любимое существо, ни на чувство вины, испытываемое героем по отношению к бабушке. Именно в самом чувственном знаке следует искать некую амбивалентность, способную объяснить почему порой он ведет к скорби, а не умножает радость.

Ботинок, так же как и печенье «Мадлен», запускает невольную память: прошлые впечатления, накладываясь и сочленяясь с нынешними, затухают одновременно в нескольких временах. Но достаточно, чтобы настоящее противопоставило прошлому свою «материальность» для того, чтобы радость от подобного наложения уступила место ощущению потери, чувству непоправимой утраты, от-

¹⁰ CG, II, 755–760

¹¹ CG, II, 756

брасывающему впечатления прошлого в глубину утраченного времени. Поскольку же герой чувствует себя виноватым, то это позволяет нынешнему впечатлению избежать взрыва прошлого. Он начинает было испытывать то же самое блаженство, как и в случае с печеньем «Мадлен», но тут же счастье помещает на свое место достоверность смерти и небытия. Амбивалентность Памяти всегда может проявиться в знаках, откуда и проистекает их ущербность. Сама Память являет «такую странную противоположность существования и небытия», «скорбный синтез того и другого»¹². Даже печенье «Мадлен» и мостовую небытие отмечает точками, спрятанными на сей раз благодаря наложению двух ощущений.

* * *

Сдругой стороны, прежде всего светские знаки, а также знаки любви и даже чувственные знаки, являются знаками времени «утраченного». Это знаки времени, *которые теряют*, поскольку нет никакого разумного основания в том, чтобы появляться в свете, влюбляться в заурядную женщину, тем более пыжиться перед кустом боярышника. Намного лучше было бы водиться с глубокомыслящими людьми или, в особенности, трудиться. Герой Поисков часто говорит о своем и родительском разочаровании, порожденном неспособностью работать, приняться наконец за то самое литературное произведение, о котором он оповестил окружающих¹³.

Однако важнейшим результатом обучения оказывается то, что в конце мы обнаруживаем: и в том времени, которое теряют, есть-таки истина. Невозможно творить только с помощью волевых усилий: в литературе это приводит нас лишь к лишенным клейма необходимости исти-

¹² 56, II, 759–760

¹³ JF₁, I, 579–581

нам рассудка, относительно которых все еще остается впечатление, что они «могли бы быть» другими и по-другому высказаны. Хотя произносимое умным и глубоким человеком само по себе представляет ценность благодаря манифестированному в нем содержанию и объясняемому, т.е. объективному и выработанному, значению, тем не менее, мы мало что из этого почерпнем, разве что одни абстрактные возможности, если сами не дойдем до постижения других истин другими путями. Эти пути и есть пути знака. Следовательно, существо заурядное и недалекое, с того момента как мы его полюбим, для нас богаче знаками, чем глубокий и рассудительный ум. Чем более женщина глупа и ограничена, тем старательнее она компенсирует свою неспособность формулировать внятные суждения или иметь связные мысли знаками, которые ревность время от времени в ней обнаруживает и разоблачает. Об интеллектуалах Пруст пишет: «Женщина недалекая — удивительно видеть ее любимой — скорее разукрашит их мир, чем это сделала бы женщина умная»¹⁴. Существует упоение, которым одаривают материальность и примитивные натуры, ибо они богаче знаками. С глупой любимой женщиной мы обращены к истоку человечества, а значит к тому состоянию, в котором знаки берут верх над ясным содержанием, а иероглифы — над письменами. Такая женщина нам ничего не «сообщает», но при этом непрерывно производит знаки, требующие дешифровки.

Вот почему, когда мы из снобизма или любовного расточительства решаем потерять свое время, мы часто невольно обучаемся, вплоть до конечного раскрытия истины времени, которое теряют. Невозможно узнать в точности, как происходит процесс обучения, но для того чтобы выучиться, необходимо прибегнуть к помощи знаков и терять время, а не просто ассимилировать объективное

¹⁴ AD, III, 616

содержание. Кто знает, почему школьник вдруг становится «сильным в латыни», какие именно знаки — приятная или постыдная необходимость — помогли ему в учебе? То, что предписывают нам делать родители и учителя, мы узнаем не из словарей. Делая как кто-то ничему не научишься, но — обязательно с кем-то, кто не имеет отношений подобия с тем, что изучает. Кто ведает, как становятся великим писателем? По поводу Октава Пруст пишет: «Менее всего я был расположен думать, что наиболее выдающиеся шедевры нашего времени появляются не в результате конкурсов, являются не плодами воспитания по академическим моделям в духе Брогли, но — результатом частных посещений скачек или шумных баров»¹⁵.

Однако просто терять свое время — еще недостаточно. Как извлечь истины времени, которое теряют и истины времени утраченного? Почему Пруст называет их «истинами разума»? В самом деле, они противопоставляются истинам, которые разум приоткрывает когда трудится добровольно, ставя себе задачи и запрещая терять время. Тут мы сталкиваемся с ограниченностью чисто интеллектуальных истин: они исключают «неотвратимость». Но и в искусстве, и в литературе, если мышление и помогает, то — всегда *после*, а не *до*: «Впечатление для писателя — то же, что эксперимент для ученого, с той лишь разницей, что у ученого работа мышления предшествует опыту, а у писателя — следует за ним»¹⁶. Для того, чтобы вынудить мысль искать смысл знака, необходимо прежде испытать его жестокость. У Пруста мысль обычно является в различных оболочках: как память, выбор, описание, мышление, или как характеристики существ... Но в случае со временем, которое теряют и утраченным временем именно мышление, оно одно, способно усилить мысль или интер-

¹⁵ AD, III, 607

¹⁶ TR₂, III, 880

претировать знак. Лишь мышление, конечно, если оно приходит «после», в состоянии отыскать смысл. Среди всех форм мысли, только оно извлекает истины такого уровня.

Светские знаки — легкомысленны, знаки любви и ревности — мучительны. Но кто станет доискиваться до истины, если прежде не постигнет, что и жест, и интонация, и приветствие требуют интерпретации? Кто будет искать правду, если сначала не испытает мучений, порожденных ревностью? Понятия разума зачастую выступают «наследниками» сожалений¹⁷. Страдание заставляет разум отправляться на поиски как некоторые необычные удовольствия приводят в движение память. В разуме вновь просыпается способность понимать и делать нас понимающими, ибо даже самые фривольные светские знаки отсылают к законам, а мучительные знаки любви — к повторениям. Так мы учимся служить живым существам: легкомысленные или жестокие, они «положены перед нами», они — лишь воплощения их превосходящих причин, или осколки Божественного, что никогда не может быть представлено нам непосредственно. Приоткрывание светских законов наделяет смыслом знаки, которые, взятые изолированно, оставались бы ничтожными; в особенности же осознание повторений в любви трансформирует в радость любой знак, который, будучи оторванным от других, приносил нам столько огорчений. «Поскольку в существе, любимом нами более всего, мы не уверены также как и в себе самих, постольку мы его рано или поздно забываем, чтобы иметь силы начать любить заново»¹⁸. Все те, кого мы когда-то любили, заставляли нас страдать; но искореженная дорога, оставшаяся после них в памяти — прекрасное зрелище для разума. Таким образом, благодаря мышлению мы осознаем то, что не способны были знать в нача-

¹⁷ TR₂, III, 906

¹⁸ TR₂, III, 908

ле, а именно — что когда мы полагали, что теряем время, мы уже обучались знакам. Мы начинаем догадываться, что наша непутевая жизнь является, в сущности, нашим творением: «Вся моя жизнь ... призвание!»¹⁹.

* * *

Время, которое теряют, утраченное время, а также время, которое обретают и обретенное время. Вероятно, всякий род знаков соотнесен с особой временной линией. Светские знаки запечатлеваются преимущественно во времени, которое теряют; знаки любви обычно разворачиваются в утраченном времени. Чувственные знаки часто вынуждают нас заново обретать время в недрах времени утраченного. Знаки искусства, наконец, нам дают время возвращенное, время абсолютно подлинное, заключающее в себе все другие. Но имея свое особенное темпоральное измерение, всякий знак также располагается и на других временных линиях, т.е. соотносится и с иными временными ракурсами. Так время, которое теряют, продолжается и в любви, и, даже, в чувственно-материальных знаках. Утраченное время появляется уже в светском мире, но оно живет также и в ощущении. Время, которое обретают, в свою очередь, влияет на время, что теряют, и на утраченное время. Но только в абсолютном времени произведения искусства все другие темпоральные ракурсы соединяются и обретают соответствующую им истину. Таким образом, мир знаков, круги Поисков, разворачиваются наподобие временных линий, подлинных *линий обучения*; в них знаки взаимодействуют друг с другом, влияют друг на друга. Следовательно, знаки не разворачиваются и не объясняются только согласно темпоральным линиям без соотнесения или символизации, без перекраивания, без вхождения в комплексные комбинации; они-то и составляют систему истины.

¹⁹ TR₂, III, 899

глава 3. обучение

Произведение Пруста обращено не в прошлое, к открытиям памяти, но — в будущее, к достижениям обучения. Знаменательно, что герой, не зная некоторых вещей в начале, постепенно им учится, и в конце концов получает высшее откровение. Более того, мир колеблется в процессе обучения: герой испытывает разочарования, ибо он «верил» и обольщался. И еще, мы приписываем разворачиванию Поисков линейный характер. В самом деле, определенное частное открытие происходит в той или иной области знаков, но иногда оно сопровождается регрессией в иные сферы, где открытие проникается смутным разочарованием и исчезает, чтобы проявиться вновь в другом месте, оставаясь непрочным до тех пор, пока открытия искусства не систематизируют целое. В любой момент может случиться, что какое-нибудь особенное разочарование вновь пробудит леность и все дискредитирует. Отсюда основная мысль: время формируется из различных серий и включает больше измерений, чем пространство. То, что извлекается из одного — невозможно извлечь из другого. Поиски ритмически организованы не просто долями и осадками памяти, но сериями прерывистых разочарований, а также средними членами пропорции, установленными в произведении для преодоления разочарований каждой серии.

* * *

Чувствовать знак, рассматривать мир как вещь, требующую дешифровки, — возможно, это дар. Но он остался бы запрятанным в нас, если бы мы не преодолевали сформировавшиеся ранее убеждения. Первое убеждение состоит в том, что предмет атрибутируется знаками, носителем которых он является. Все нас к тому побуждает: ощущения, страсть, разум, привычка, даже любовь¹. Мы полагаем, что сам «предмет» обладает тайной излучаемого им знака. Чтобы расшифровать знак, мы склоняемся над предметом, вновь и вновь к нему возвращаемся. Эту склонность, для нас естественную или, во всяком случае, привычную, назовем для удобства *объективизмом*.

Поскольку всякое впечатление имеет две стороны («Заложенное наполовину в предмете, продолженное в нас самих посредством другой половины, которая единственно и могла бы быть нам знакома»²), постольку и любой знак распадается на две половины: он и *называет* предмет, он и *обозначает* нечто другое. Объективная сторона — это сторона желаний, непосредственных удовольствий и практики. Избирая этот путь, мы жертвуем «истиной». Мы можем вновь и вновь познавать вещи, но мы их никогда не познаем. Обозначаемое знаком мы путаем с существом или с тем предметом, который знак называет. Мы перемещаемся в область приятнейших ситуаций и уклоняемся от императивов, содержащихся в знаке, ибо предпочли глубинному постижению простоту узнаваний. Когда же мы испытываем удовольствие от ощущения, порожденного великолепием знака, то не в состоянии сказать ничего, кроме как «черт, черт, черт» или, что в сущности одно и то же, «браво, браво, браво», в которых манифестируется наше преклонение перед предметом³.

¹ TR₂, III, 896

² TR₂, III, 891

³ CS, I, 155–156, TR₂, III, 892

Охваченный странными запахами, герой наклоняется к чашке чая, делает второй глоток, затем третий, как если бы сам предмет собирался ему открыть тайну знака. Пробужденный именами мест и людей, он вначале мечтает о существах и странах, которые называют эти имена. Пока он не знал герцогиню Германтскую, она казалась ему чарующей, ибо должна была обладать, как он считал, тайной своего имени. Она представлялась ему «погруженной как в лучи заходящего солнца в оранжевое сияние, исходившее из звука последнего слога 'Германт' — 'ант'»⁴. И когда он видит ее: «Я себе сказал, что именно она для всех и навсегда *назвала* имя герцогини Германтской, что ее тело прекрасно соответствует той непостижимой жизни, которую это имя *обозначает*»⁵. До того, как он начал появляться в свете, тот мир казался ему мистическим: он думает, что высказываемое знаками и есть то, что они в себе содержат то, что хранится в них как шифр. Во время первых любовных увлечений он предоставлял «предмету» в распоряжение все, что подвергал испытанию: найденная в ком-либо и казавшаяся уникальной черта, приписывалась также и «предмету» любви. Поэтому первые влюбленности непременно вели к признанию, которое является, в сущности, любовной формой поклонения предмету (а именно: предоставление любимому того, что, как полагают, ему принадлежит). «В то время, когда я любил Жильберту, я еще верил, что Любовь реально существует независимо от нас...; мне казалось, что если бы я самовольно заменил нежность признания притворством равнодушия, то не только бы лишился радостей, о которых более всего мечтал, но и изготовил бы по собственному разумению любовь искусственную и ничего не стоящую»⁶.

⁴ CS₁, I, 171

⁵ CG₂, I, 205

⁶ CS₂, I, 401

Наконец, само искусство кажется прячет свой секрет в описываемых предметах, в изображаемых вещах, в наблюдаемых персонажах и местах; и если герой часто сомневается в своих артистических наклонностях, то только потому, что считает себя неспособным наблюдать, слушать и видеть.

«Объективизм» проявляется во всех областях знака. Он не проистекает из какой-то одной склонности, но включает целый комплекс склонностей. Прилаживать знак к предмету, который его излучает, приписывать предмету ценность знака, прежде всего, естественно для ощущений и представлений. Но это также — и направление свободной памяти, что вспоминает сама лишь предметы, а не знаки. Это еще и директива желаний, практической деятельности, которые предполагают обладание вещами и их потребление. Хотя и другим образом, но таково же и стремление мышления. *Мышление имеет склонность к объективности, как ощущение — к предмету.* Мышление мечтает об объективном содержании, об объективном, определенно выраженном, значении, т.е. таком значении, которое оно, мышление, только благодаря самому себе, было бы способно раскрыть, или, если точнее, получить, или, еще точнее, передать. Таким образом, мышление объективно не в меньшей степени, чем восприятие. В одно и то же время восприятие ставит задачу схватить воспринимаемый предмет, а мышление — объективное значение. Поскольку восприятие полагает, что реальность должна быть *видимой и наблюдаемой*, постольку и мышление считает, что истина должна быть *высказанной и сформулированной*. Что не знает герой Поисков в начале обучения? Он не знает, что «истина для своего выражения не нуждается в словах и что, пожалуй, ее легче разглядеть, не дожидаясь слов и даже вовсе не считаясь с ними, во множестве примет, даже в иных невидимых явлениях, а эти явления в челове-

ческом обществе — подобны природным колебаниям атмосферы»⁷.

Многие дела, поступки и ценности провоцируют мышление. Оно нас подталкивает к *разговору*, в процессе которого мы обмениваемся понятиями, общаемся с их помощью. Мышление побуждает нас к дружбе, основанной на передаче понятий и чувств. Оно нас приглашает к *работе*, посредством которой мы самостоятельно доходим до открытия новых, пригодных для сообщения, истин. Оно, наконец, призывает нас к *философии*, т.е. к свободному и целенаправленному движению мысли, благодаря которому мы приходим к установлению порядка и определению содержания объективных смыслов. Остановимся на данном существенном моменте: дружба и философия подсудны одной и той же критике. Согласно Прусту, друзья — как духи доброй воли, которые абсолютно одинаково воспринимают значения вещей, слов и понятий. Но и философ — мыслитель, который также предполагает в себе добрую волю мыслить, приписывая мысли природную склонность к правде, а истине — ясную зависимость от того, что мыслимо естественным образом. Вот почему традиционную пару — дружбу и философию — Пруст противопоставляет паре более двусмысленной, включающей любовь и искусство. Заурядная любовь обладает большими достоинствами, чем великая дружба, ибо любовь богата знаками и питается молчаливыми интерпретациями. Произведение искусства стоит большего, чем философский трактат, ибо разворачиваемое в знаке — глубже любых ясно выраженных значений. То, что нам причиняет страдание — богаче всех результатов нашей добровольной или сосредоточенной работы, т.к. то, что

⁷ CG, II, 66. «Франсуаза была первой, кто преподнес мне урок (который я смог понять лишь много позже...)».

«вынуждает мыслить» — более значимо, чем сама мысль⁸. В любых формах и благодаря только самому себе мышление доходит и нам позволяет дойти лишь до абстрактных и конвенциональных истин, имеющих только одну ценность — ценность *возможности*. Чего стоят объективные истины, вытекающие из некоего соединения труда, мышления и доброй воли; те истины, которые передаются, поскольку отыскиваются, а отыскиваются, поскольку могут быть получены? Об одной интонации Берма Пруст пишет: «Именно из-за своей определенности она меня совершенно не удовлетворила. Интонация была намеренно изобретательна и по смыслу настолько ясно выражена, что, казалось, существует как бы самостоятельно, а потому любой умный артист в состоянии ее приобрести»⁹.

В начале герою Поисков были присущи, в большей или меньшей степени, все объективистские верования. Если точнее, он меньше заблуждался относительно некоторых областей знаков, или ему удавалось довольно быстро избавиться от иллюзий на том или ином уровне, что, однако не мешало им оставаться на других уровнях, в других сферах. Думается, что герой прекрасно понимал великий смысл дружбы, тем не менее, он ему казался всегда чем-то второстепенным, а друг ценился больше за те фантазии, что он пробуждал, нежели за возникавшую общность понятий и чувств. «Высшие люди» ничему его не научили. Даже Бергот и Эльстир не смогли передать ему никакой истины, что избавила бы его от необходимости обучаться самому и позволила бы избежать разочарований, на которые он был обречен. Довольно быстро он убедится, что и высший дух и даже великая дружба не стоят краткой любви. Но вот в любви ему уже труднее избавиться от сопутствующих ей объективистских иллюзий. Общая лю-

⁸ CG₃, II, 549

⁹ JF₁, I, 567

бовь к девушкам, длительная индивидуализация Альбертины, случайность выбора — все это его учит, что основание любви — не в том, кто любит, но напротив, оно отсылает к призракам, к кому-то Третьему, к Субъекту, который по сложным законам воплощается во влюбленном. Аналогично он учится понимать, что признание — не главное в любви; что нет никакой необходимости признаваться в своем чувстве, признание даже нежелательно, ибо мы утрачиваем и себя, и свою свободу, если предоставляем в пользование «предмету» любви превосходящие его знаки и значения. «С того времени как я начал ходить на Елисейские поля играть, моя концепция любви стала изменяться, хотя существа, к которым последовательно привязывалась моя любовь, оставались совершенно неизменными. Что касается признания, демонстрация моей нежности тем, кого я любил, мне не казалась больше необходимой и самой важной сценой любви, ни даже внешней реальностью переживаемого чувства»¹⁰.

Как трудно в каждой сфере отречься от веры во внешнюю реальность! Чувственные знаки заводят нас в ловушку, предлагая искать свой смысл в предметах, которые их носят или излучают. Но мы также вынуждены преодолевать объективистские иллюзии в других областях. Они сохраняются еще и в Искусстве, когда мы продолжаем считать, что для извлечения истины следовало бы научиться слушать, смотреть, описывать, обращаться к предмету, разлагать его на части и измельчать.

Герой Поисков прекрасно понимает недостатки объективистской литературы. Хорошо известно, против кого с ненавистью выступал Пруст: против Сен-Бева, для которого приоткрытие истины неотделимо от «собеседования», от повествовательного метода, посредством которого из совершенно произвольных данных предпола-

¹⁰ JF₃, I, 925

гается извлечь некую общеизвестную истину. Против Гонкуров, которые вначале разлагают на части персонаж или предмет, затем его складывают, архитектурно komponуя фрагменты, перечерчивая линии и проекции, дабы получить в результате некие экзотические истины (Кстати, Гонкуры также убеждены в важности разговора). Против реалистического или популярного искусства, которое верит в ценности интеллекта, в ясные определения, равно как и в возвышенный сюжет. Следует оценивать методы по результатам, например, по тем жалким поделкам, что Сен-Бев писал вслед за Бальзаком, Стендалем или Бодлером. *Да и что Гонкуры поймут в чете Вердюренов или Котаров?* Ничего, либо получится пародия на Поиски; они проанализируют и передадут выраженное *недвусмысленно*, но оставят без внимания наиболее существенные знаки, вроде знаков глупости Котара, или мимических и гротескных символов мадам Вердюрен. Популярное же и пролетарское искусство характеризуется тем, что принимает рабочих за идиотов. В сущности вводит в заблуждение всегда та литература, что интерпретирует знаки в соответствии с называемыми ими предметами (наблюдение и описание), что окружена псевдообъективными гарантиями свидетельств и сообщений (разговор, расследование), что смешивает смысл с понятным, ясным и сформулированным значением (возвышенные сюжеты)¹¹.

Герой Поисков чувствует себя всегда чуждым объективистской концепции искусства и литературы. Но почему же он столь остро переживает разочарование всякий раз,

¹¹ Предпочитают не думать, что критика Прустом объективизма распространяется и на то, что сегодня называют *новым романом*. Методы описания предмета в новом романе имеют смысл лишь при их соотнесении с субъективистскими модификациями, в которых они проявляются, без них эти методы остались бы незамеченными. Новый роман пребывает под знаком иероглифов и заключенных в нем истин.

когда убеждается в ее бессодержательности? В объективистской трактовке, по крайней мере, искусство находило себе точное предназначение: оно прикладывалось к жизни, чтобы выявлять в ней ценность и истину, чтобы вдохновлять. Когда мы выступаем против искусства наблюдения и описания, кто удостоверит нас в том, что тому причина — не только наша неспособность наблюдать и описывать, или наше неумение понять жизнь? Мы думаем, что отрицаем иллюзорную форму искусства, но, возможно, — это просто реакция на немощь собственной природы, на отсутствие воли к жизни. Тем более, когда наше разочарование порождено не только разочарованием в объективистской литературе, но и неспособностью преуспеть в данном литературном направлении¹². Вопреки отвращению, герой Поисков все же не может удержаться и не мечтать о плодах наблюдения, которые заполнили бы перерывы между вдохновениями. «Предаваясь наблюдению, достижимому для человека, и заменяющему недостижимое вдохновение, я знал, что стремился лишь утешить себя...»¹³. Разочарование литературой — двояко, и одна сторона не отделима от другой: «Литература уже не доставляла мне больше ни малейшей радости; в том была и моя вина — она казалась мне бездарной; но не меньший дефект таился и в ней самой — литература была слишкомотягчена реальностью, которой я не доверял»¹⁴.

* * *

Разочарование — центральный момент и поисков и обучения: в каждой области знаков мы разочаровываемся, когда предмет не раскрывает ожидаемую нами тайну. Само разочарование — многообразно, оно варьиру-

¹² TR_p, III, 720–723

¹³ TR_p, III, 855

¹⁴ TR_p, III, 862

ется в зависимости от линии обучения. Мало что не вводит в заблуждение при первом контакте. Первое соприкосновение — доопытно, поэтому мы еще не способны различать знак и предмет: предмет выступает проводником знаков и смешивает их. Разочарование от первого прослушивания Вентейля, от первой встречи с Берготом, от первого вида бальбекского собора. И недостаточно просто вернуться к предмету вторично, ибо и непроизвольная память, и само возвращение будут включать, помехи аналогичные тем, что мешали свободно оценить знак в первый раз (например, второе пребывание в Бальбеке не менее обманчиво, чем первое, хотя и по другим причинам).

Как предотвратить разочарование в каждой из областей знаков? Скользя по линиям обучения герой переживает сходный опыт, но по-разному: *если разочарование порождено предметом, то это вынуждает отыскивать некую субъективную компенсацию*. Впервые увидев герцогиню Германтскую, затем познакомившись с ней, Герой начинает догадываться, что она не обладает тайной смысла своего имени. Ее лицо и тело не окрашены в цвета слога «-ант». Что остается делать, как ни компенсировать разочарование? Это означает, самому стать восприимчивым к знакам менее глубоким, но более соответствующим реальному очарованию герцогини, пусть в ход образные ассоциации, которые она порождает. «То, что герцогиня Германтская была похожа на других людей стало для меня разочарованием; я испытал — и по реакции это напоминало спасительное опьянение — совершенное изумление»¹⁵.

Механизм взаимодействия объективного разочарования и субъективной компенсации можно, в частности, проследить на примере сцены в театре. Герой пытается изо всех сил услышать Берма. Но когда ему это удастся, он

¹⁵ CG₃, II, 524

прежде всего старается обозреть талант Берма сам по себе, очистить его и изолировать, для того, чтобы наконец иметь возможность описать. Это — Берма, «наконец-то я слышу Берма». Он ловит одну, особенно прекрасную и восхитительно точную, интонацию. Сразу, мгновенно: это — Федра, это — сама Федра во плоти. Однако дальше ничто не препятствует появлению разочарования, так как интонация ценна лишь потому, что понятна, имеет точно определяемый смысл и является лишь продуктом интеллекта и труда¹⁶. Может быть следует послушать Берма в другой раз? Знаки-то мы и не смогли оценить и интерпретировать, поскольку прикрепили их к личности Берма. Вероятно нам следует искать их смысл в другом — в ассоциациях, не связанных ни с Федрой, ни с Берма. Так Бергот наставляет героя: данный жест актрисы воскрешает в памяти жест архаической статуэтки, которую актриса не могла видеть и о которой Расин уж тем более не думал¹⁷.

Любая линия обучения обязательно включает два момента: объективная интерпретация приводит к разочарованию, за этим следует попытка его предотвратить при помощи субъективной интерпретации, где мы реконструируем ассоциативные совокупности. Как в любви, так и в искусстве. Не сложно понять — почему. Может быть, знак и глубже предмета, который его излучает, но знак все же связан с предметом и наполовину в него вложен. Возможно, и смысл знака более глубок, чем его интерпретирующая причина, но смысл привязан к причине и наполовину реализуется в серии субъективных ассоциаций. И получается, что переходя от одного к другому, перескакивая от одного фрагмента ассоциации к другому, разочарование предметом мы заменяем неким исследованием причины.

¹⁶ JF₁, I, 567

¹⁷ JF₁, I, 560

Следовательно, мы предчувствуем, что сама по себе компенсация недостаточна: она не дает ясного раскрытия. Мы замещаем внятные объективные значения субъективной игрой ассоциации идей. Чем масштабнее знак, тем очевиднее недостатки подобной компенсации. Жест Берма будет хорош, если он напомнит жест архаической статуэтки. Но также справедливо, что музыка Вентейля будет красивой, если воскресит в нашей памяти прогулку в Булонском лесу¹⁸. Упражнение ассоциации допускает все, что угодно. С этой точки зрения, мы не найдем существенного различия между наслаждением искусством и наслаждением печеньем «Мадлен»: любое впечатление непременно влечет целый кортеж смежных образов. По правде говоря, может быть даже опыт с печеньем «Мадлен» не сводится только к простой ассоциации идей, но мы еще не в состоянии понять почему. Мы полностью утрачиваем возможность постигнуть произведение искусства, если сводим его свойства к вкусу печенья «Мадлен». Далекая от того, чтобы подвести нас к правильной интерпретации искусства, субъективная компенсация заканчивается тем, что мы делаем из самого произведения искусства простое звено в образной ассоциативной последовательности. Такова мания Свана, которому нравится Джотто или Боттичелли лишь тогда, когда на их полотнах он отыскивает черты сходства с кузиной или любимой женщиной. Или еще мы составляем для себя некий абсолютно личный музей, где вкус печенья «Мадлен» и свойства воздушного потока берут верх над красотой: «Я холодел перед красотами, которые привлекали мое внимание и пробуждали сбивчивые воспоминания... я остановился и с восторгом стал вдыхать запах врывавшегося в дверь

¹⁸ JF₁, I, 533

ветра. Потоки воздуха мне говорили: «Мы видим, что вам это нравится!»¹⁹.

* * *

И, тем не менее, что же существует еще, кроме предметов и причин? В случае с Берма об этом говорится. В итоге герой Поисков поймет, что и Берма, и Федра не являются примечательными личностями, но, в большей степени, элементами ассоциации: Федра — это *роль*, Берма же делает лишь то, что ей полагается делать по роли. Но не в том смысле, что роль — это предмет или нечто субъективное. Напротив, это — некий мир, некая духовная, населенная сущностями, среда. Берма, носительница знаков, делает их настолько нематериальными, что они полностью раскрываются в этих сущностях и ими же наполняются. Причем до такой степени, что даже в посредственной роли жесты Берма продолжают открывать нам этот мир достижимых сущностей²⁰.

По ту сторону от означенных предметов, по ту сторону от ясных и сформулированных истин, но также и по ту сторону от субъективных ассоциативных последовательностей и от обновлений посредством сходства или сопричастности, есть алогичные или сверх-логичные сущности. Они никогда не выходят за пределы субъективной сферы как принадлежащее предмету. Сущность — то и конституирует истинное единство знака и смысла: знака — поскольку неустранима в предмете, который его излучает, смысла — поскольку неустранима в причине, благодаря которой он постигается. Она, сущность, — последнее слово в обучении или высшее откровение. Таким образом, скорее именно Берма, именно произведение искусства, живопись, музыка и, в особенности, вопросы литературы

¹⁹ SG₁, I, 944

²⁰ CG₁, II, 47–51

подводят героя Поисков к приоткрыванию сущностей. Светские знаки, знаки любви, даже реальные чувственные знаки не способны представить сущность: они нас к ней приближают, но мы всегда оказываемся в сетях предмета, в ловушке субъективности. Только на уровне искусства сущности открываются полностью. Но *как только* они проявятся в произведении искусства, они сразу начинают влиять и на все другие сферы: мы понимаем, что они уже воплощались, уже присутствовали во всех областях знаков, во всех формах обучения.

глава 4. знаки искусства и сущность

В чем превосходство знаков Искусства над всеми остальными? В том, что все остальные знаки — материальны. Они материальны, прежде всего, по способу их излучения: они наполовину погружены в несущий их предмет. Чувственные свойства и любимые лица тоже материальны. (Не случайно, что значительная часть чувственных свойств — это запахи и вкусы, т.е. наиболее материальные среди свойств. Не случайно также и то, что в любимом лице нас привлекает и румянец и мельчайшая частичка кожи щеки.) *Единственно знаки искусства нематериальны.* Без сомнения, маленькая фраза Вентейля выскальзывает из пианино и скрипки. Очевидно, что она может быть материально разложена — пять тесно примыкающих друг к другу нот, две из которых повторяются. Это как у Платона, где 3+2 ничего не объясняет. Пианино существует только как пространственный образ клавиатуры любой другой природы; ноты — как «звучащая явленность» некой абсолютной духовной сущности. «Казалось, что оркестранты скорее исполняли необходимые для рождения мелодии ритуалы, чем играли ее...»¹. С этой точки зрения, даже само впечатление от маленькой фразы — *sine materia*².

¹ CS₂, I, 347

² CS₁, I, 209

В свою очередь, Берма ограняется своим голосом, своими руками. Однако ее жесты, вместо того, чтобы обнаруживать «мускульное соответствие», формируют прозрачное тело, в котором преломляется сущность, некая Идея. Посредственные актрисы нуждаются в слезах, чтобы обозначить, что их роль включает страдание, скорбь: «Мы видели обильно струящиеся слезы потому, что они не могли впитаться в мраморный голос Исмены или Ариции». А вся экспрессия Берма, как у великого скрипача, переплавилась в превосходного качества тембр. Ее голос «был лишен всех изъянов инертной и непокорной духу материи»³.

Другие знаки материальны не только по своему происхождению и не из-за того, что остаются наполовину вложенными в предмет, но также и вследствие их развертывания или «объяснения». Печенье «Мадлен» вновь возвращает нас к Комбре, мостовым, к Венеции..., и так далее. Несомненно, два впечатления, настоящее и прошлое, имеют одно и то же единое свойство — оба одинаково материальны. Так что, каждый раз, когда вмешивается память, объяснение знаков предполагает также нечто материальное⁴. Колокольни Мартенвилля как чувственные знаки образуют уже пример менее «материальный», потому что они вызывают к желанию и к воображению, а не к памяти⁵. Всякий раз впечатление от колоколен объясняется через образ трех девушек; последние же, чтобы стать девушками нашего воображения, в свою очередь должны быть не менее материальны, чем колокольни.

Пруст часто говорит о неизбежности, довлеющей над ним: всегда что-то к нему вызывает или заставляет представлять себе нечто другое. Но как бы ни был важен про-

³ CG₁, II, 48

⁴ P₂, III, 375

⁵ Ibid.

цесс аналогии в искусстве, оно не находит в нем своего глубочайшего выражения. Пока мы открываем смысл знака в чем-то другом, непокорный духу кусочек материи еще продолжает существовать. Напротив, Искусство дает нам подлинное единство: единство материального знака и абсолютного духовного смысла. Сущность является в точности таким единством знака и смысла, каким оно открывается в произведении искусства⁶. Сущности или Идеи — вот то, что снимает покров с каждого знака маленькой фразы; то, что наделяет фразу реальным существованием, независимостью от инструментов и звуков, которые в большей степени воспроизводят или скорее ее воплощают, чем создают. В этом состоит превосходство искусства над жизнью: все знаки, которые мы встречаем в жизни, всегда остаются материальными знаками, а их смысл — он не является полностью идеальным.

* * *

Какова же эта сущность, что открывается в произведении искусства? Это — различие, предельное и абсолютное различие. Различие, что составляет бытие и заставляет нас его постигать. Вот почему искусство, поскольку оно манифестирует сущности, единственно способно дать нам то, что мы напрасно ищем в жизни: «Разнообразие, которое я напрасно искал в жизни, в путешествиях...»⁷. «Мир различий не существует на поверхности Земли — ни в одной из стран, которые наше восприятие унифицирует. С полным основанием можно утверждать, что его нет в мире. Впрочем, существует ли оно где-нибудь? Кажется, септет Вентейля говорит мне — да»⁸.

⁶ CS₂, I, 349

⁷ P₁, III, 159

⁸ P₁, III, 277

Но что такое предельное и абсолютное различие? Это — незмпирическое и не внешнее различие двух вещей или двух предметов. Пруст дает первое приближительное определение сущности, когда говорит, что она есть нечто в субъекте, как присутствие в его сердцевине некоего последнего качества: внутреннее различие — «*качественное разнообразие*, которое существует в том виде, в каком мир является нам; разнообразие, которое, не будь искусства, осталось бы вечным секретом каждого»⁹. В этом отношении Пруст — последователь Лейбница: сущности суть истинные монады, каждая определяется той точкой зрения, в которой она выражает мир, а каждая точка зрения отсылает к предельному свойству в основании самой монады. Как говорит Лейбниц, монады не имеют ни дверей, ни окон: точка зрения — само различие; полагаемые точки зрения на мир столь же разнообразны как и самые отдаленные миры. Поэтому дружба не устанавливает ничего, кроме ложных связей, основанных на недопониманиях, и прорезает только псевдо-окна. Потому-то и любовь, более провидящая, принципиально отказывается от всякого сообщения. Наши окна и двери не полностью духовны: существует только художественная intersубъективность. Одно лишь искусство одаривает нас тем, чего мы напрасно ждем от друга и чего напрасно было бы ждать от любимого. «Только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она — совсем иная и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неведомы, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один-единственный, наш собственный, мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взгляду»

⁹ TR₂, III, 895

ду, миров более отличных друг от друга, чем те, что раз-
вертываются в бесконечности космоса...»¹⁰.

Следует ли из этого, что сущность субъективна, и что различие располагается скорее среди субъектов, чем среди предметов? Это означало бы отбросить те тексты, где Пруст трактует сущности в духе платоновских Идей и составляет из них независимую реальность. Даже Вентейль скорее «разоблачил» фразой, чем сотворил.

Каждый субъект выражает мир с некоторой точки зрения. Но точка зрения — различие как таковое, внутреннее и абсолютное. Таким образом, всякий субъект выражает абсолютно различный мир. Несомненно, выражаемый мир не существует вне субъекта, который его выражает (то, что мы называем внешним миром есть только обманчивая проекция, унифицирующий предел всех выражаемых миров). Однако выражаемый мир не смешивается с субъектом: мир отделяется от субъекта, в точности как сущность — от существования, включая и свое собственное существование. Мир не существует вне выражающего его субъекта, но он выражен как сущность, не самого субъекта, а Бытия, или той области Бытия, которая открыта субъекту. Вот почему всякая сущность есть отечество или родина¹¹. Она не сводится ни к психологическому состоянию, ни к психологической субъективности, ни даже к форме некоторой высшей субъективности. Сущность есть последнее свойство сердцевины субъекта. Но такое свойство более глубинно, чем сам субъект; оно — другого порядка: «Неизвестное свойство уникального мира»¹². Это не субъект, который выражает [expliquer] сущность, это скорее сущность, которая заключена [impliquer] в субъекте, свернута в нем и оборачивает его.

¹⁰ TR₂, III, 895–896

¹¹ P₂, III, 257

¹² P₂, III, 376

Мало того, обернутая вокруг себя самой, она-то и образует субъективность. Не индивидуумы конституируют мир, но свернутые миры, сущности, конституируют индивидуумов: «Это миры, которые мы называем индивидуумами и которые без искусства мы никогда не познаем»¹³. Сущность не только индивидуальна, она индивидуализирована.

Точка зрения не смешивается с тем, кому она принадлежит, а внутреннее свойство — с субъектом, которого оно индивидуализирует. Такое разведение сущности и субъекта тем более важно, что Пруст видит единственно в нем возможное доказательство бессмертия души. В душе того, кто дезавуирует сущность или содержит ее в себе, она — «божественная пленница»¹⁴. Сущности, быть может, сами являются узницами, обернутые душами, которые они индивидуализируют. Они существуют только в этом плене, но они не отделимы и от «неизвестного отечества», которое они сворачивают вместе с собой в нас самих. Они — наши «заложницы»: сущности умирают, если умираем мы, но если они вечны, то и мы некоторым образом бессмертны. Таким образом, они делают смерть менее вероятной: единственное доказательство бессмертия, единственный шанс его обрести — эстетический. Следовательно, два вопроса связаны фундаментально: «Вопрос о реальности Искусства и вопрос о реальности Вечности души»¹⁵. В этом смысле символична смерть Бергота на фоне небольшой фрагмента желтой стены Вермеера: «На одной чаше небесных весов ему явилась его собственная жизнь, тогда как другая чаша содержала маленький кусочек стены, выкрашенный в невероятно яркий желтый цвет. Он чувствовал, что бесстыдно предпочел первую чашу вто-

¹³ P₂, III, 258

¹⁴ CS₂, I, 350

¹⁵ P₂, III, 374

рой... Следующий удар сразил его... Он был мертв. Мертв навсегда? Кто знает!»¹⁶.

Мир, свернутый в сущности, всегда есть начало Мира вообще, начало вселенной, абсолютное радикальное начало. «Сначала одинокое пианино жалуется как оставленная спутником птица, скрипка вторит ему, отвечает ему как соседнее дерево. Это — как в начале мира, как если бы на Земле еще не существовало никого, кроме них двоих, или, скорее, как в мире, закрытом для всего остального, что создан логикой творца, где никогда не будет никого кроме них двоих: мир — это соната»¹⁷. То, что Пруст говорит о море, или даже о лице девушки — настолько это справедливо и относительно сущности, или произведения искусства: неустойчивое противопоставление, «непрерывное сотворение первичных элементов природы»¹⁸. Но сущность также определяет и рождение Времени как такового. Не то, чтобы время уже было бы развернуто: еще не существует ни отчетливых размерностей, согласно которым оно могло бы разворачиваться, ни даже различных серий, по которым, следуя разнообразным ритмам, оно могло бы распределиться. Некоторые неоплатоники использовали одно очень точное слово для того, чтобы описать начальное состояние, предшествующее всякому развитию, всякому развертыванию, всякому разъяснению: *полнота*, что сворачивает множественность в Единое и утверждает Единство множественности. Вечность не казалась им ни отсутствием изменений, ни даже продолжением бесконечного существования. Оно было для них сложным состоянием самого времени (*uno ictu mutationes tuas*

¹⁶ P₁, III, 187

¹⁷ CS₂, I, 352

¹⁸ JF₃, I, 906

complectitur). Слово, *omnia complicans*, включающее в себя все сущности, определялось как высшая полнота, полнота противоположностей, неустойчивая оппозиция... Неоплатоники извлекли из него идею сущностно выраженной Вселенной, организующейся в соответствии с уровнями имманентных усложнений (*complications*) и в порядке нисходящих выражений (*explications*).

Менее всего можно было бы сказать, что Шарлю сложен. Но слово должно быть взято во всем объеме своего этимологического содержания. Гений Шарлю удерживает все души, из которых составляется его «сложность»: поэтому — то Шарлю всегда обладает и свежестью начала мира, и никогда не прекращает излучать первичные знаки, знаки, которые интерпретатор должен будет расшифровать, то есть объяснить.

Всякий раз, когда мы ищем в жизни нечто, соответствующее ситуации изначальных сущностей, мы находим это не в том или ином персонаже, но, скорее, на более глубоком уровне — это состояние сна. Спящий «удерживает вокруг себя часовую нить, порядок лет и миров»; чудесное освобождение, которое прекращается только в момент пробуждения, когда он вынужден делать выбор, следуя порядку заново разворачиваемого времени¹⁹. Также и артистическая личность обладает открытостью начального времени, свернутого и заключенного в самой сущности, обнимая одновременно все порядки и измерения. Вот в чем состоит смысл слов «вновь обретенное время»: чистое состояние обретенного времени, воспринятое в знаках искусства. Не следует путать его с другим вновь обретенным временем — временем чувственных знаков. Время чувственных знаков вновь обретают в глубине потерянного времени; оно также мобилизует все ресурсы произвольной памяти и дает нам простой образ вечности.

¹⁹ CS₁, I, 4–5

Но как и сон искусство существует по ту сторону памяти: оно взывает к чистой мысли как к свойству сущностей. Именно искусство позволяет нам обрести время таким, каким оно свернуто в сущности, каким оно рождено в мире, обертывающему в сущность, идентичную вечности. Сверхвременное у Пруста — это время в состоянии рождения и тот субъект, художник, который его обретает. Вот почему, строго говоря, существует только произведение искусства, которое заставляет нас вновь обретать время: произведение искусства, «единственное средство найти потерянное время»²⁰. Оно несет в себе знаки высшего уровня, смысл которых расположен в первичной полноте, в истинной вечности, в абсолютном начальном времени.

Но как именно сущность воплощается в произведении искусства? Или, что то же самое: каким образом художественному субъекту — художнику — удастся «передать» сущность, которая индивидуализирует его и вводит в вечность? Она воплощается в веществе. Но оно столь податливо, столь сильно размягчено и утончено, что становится полностью духовным. Вещество — это цвет для художника, как желтое для Вермеера, звук для музыканта, слово для писателя. Но на более глубоком уровне — это освобожденное чистое вещество, равно хорошо выражаемое через слова, звуки, цвет. Например, у Томаса Гарди каменные блоки, геометрия объемов и параллелизм линий формируют одушевленную материю; у Стендаля высота — воздушная материя, «связанная с духовной жизнью»²¹. Следовательно, истинная тема произведения — не используемый сюжет, сюжет осознаваемый и преднамеренный, который смешивается с тем, что описывают сло-

²⁰ TR₂, III, 899

²¹ P₂, III, 377

ва, но темы неосознанные, произвольные — архетипы, где слово, так же как цвет и звук, вбирает смысл и жизнь. Искусство есть настоящая трансмутация материи. Вещество здесь одушевлено, а физическая среда дематериализована для того, чтобы преломить сущность, то есть свойство первичного мира. Такое обращение материи происходит лишь посредством «стиля».

Будучи свойством мира, сущность никогда не смешивается с предметом, но напротив, сближает два совершенно различных предмета, которые мы замечаем как раз тогда, когда они различены в раскрывающей их среде. В то же самое время, когда сущность воплощается в материи, предельное свойство, которое конституирует сущность, выражается как *общее свойство* двух различных предметов, образованных в данном светящемся веществе и погруженных в данную непокорную среду. Именно из этого складывается стиль: «Можно бесконечно составлять список следующих друг за другом предметов, которые фигурировали в указанном месте, но истина начнет являться только в тот момент, когда писатель возьмет два различных объекта, установит между ними связь — аналогом такой связи в научном мире является уникальная связь по закону причинности — и соединит их в последовательность, необходимую из соображений хорошего стиля»²². То есть стиль — сущностная метафора. А метафора — это сущностная метаморфоза, и она показывает, каким образом два объекта обмениваются своими определениями, обмениваются даже именами, которые им даны, в новой среде, придающей им общность. Так происходит на картинах Эльстира, где море становится землей, а земля — морем, где город проступает только сквозь «морские границы», а вода — сквозь «границы городские»²³. Именно

²² TR₂, III, 899

стиль, необходимый для того, чтобы одушевить предмет и сделать его адекватным сущности, воспроизводит неустойчивое противопоставление, изначальную полноту, борьбу и обмен первичными элементами, которые конституируют сущность как таковую. У Вентейля мы находим два противоборствующих мотива: «По правде сказать, схватка одних только сил, ибо если существа и выступают друг против друга, то лишь отделенными от физических тел, зримостей и имен...»²⁴. Сущность всегда — рождение мира; но стиль — это рождение продолжительного и устойчивого, это рождение обретенного в материале, адекватном сущностям. Это — зарождение, обернувшееся метаморфозой предмета. Стиль — это не человек, но сама сущность.

Сущность не только особенна, индивидуальна, она способна индивидуализировать. Она сама индивидуализирует и определяет материал, когда в нем воплощается, как объекты, которые она включает в составляющие стиля: таковы пламенеющий септет и белая соната Вентейля, или прекрасное разнообразие в произведениях Вагнера²⁵. Сущность есть в самой себе различие. Но она не властна разнообразить и разнообразиться, будучи лишеной возможности повторяться и идентифицироваться с собой. Что мы могли бы сделать с сущностью, которая есть предельное различие, кроме как повторить ее, ибо она незаменима и ничто не может заменить ее? Вот почему великая музыка может быть только воспроизведенной, поэма — выученной наизусть и прочитанной заново. Различие и повторение противопоставляются только внешне. Не существует такого великого художника, о

²³ JF₃, I, 835–837

²⁴ P₂, III, 260

²⁵ P₁, III, 159

произведении которого нельзя было бы сказать: «То же самое и, однако, нечто другое»²⁶.

Различие как свойство мира утверждается только через некоего рода самоповторения, которое обозревает разные сферы и воссоединяет разнообразные предметы. Повторение конституирует уровни первичного различия, но точно так же и различие конституирует не менее фундаментальные уровни повторения. О творении великого художника мы говорим: это то же самое, однако отличное от того, что находится на близком уровне – но также: это нечто совсем другое, и все же — похожее на то, что располагается на ступени рядом. На самом деле различие и повторение суть две движущие силы сущности, нераздельные и соотнесенные друг с другом. Художник не устаревает потому, что он повторяется; ибо повторение есть движущая сила разнообразия, и не меньше, чем разнообразие — движущая сила повторения. Художник устаревает тогда, когда «обветшав рассудком, он судит упрощенно о том, что находит непосредственно в жизни, и только это выражает в своем произведении, только это в нем различает и повторяет»²⁷. Устаревший художник доверяет жизни, «красоте жизни». Но он имеет только суррогат того, что составляет искусство. Повторения становятся механическими, потому что они уже не в состоянии оживить и одухотворить внешние и застывшие различия, заново воплощенные в материале. Жизнь не имеет этих двух движущих сил искусства; она получает их только в ослабленном и деградированном виде, и воспроизводит сущность лишь на самом низком уровне и в минимальной степени.

Итак, искусство имеет абсолютное преимущество. Это преимущество выражается множеством способов. В искусстве предметы одушевлены, сферы — дематериали-

²⁶ P₂, III, 259

²⁷ JF₃, I, 852

зованы. Произведение искусства, следовательно, есть мир знаков, но эти знаки нематериальны и уже более не непроницаемы, по крайней мере, для глаза и уха художников. Во-вторых, смысл таких знаков — сущность, сущность, утвержденная во всем ее могуществе. В-третьих, знак и смысл, сущность и превращенный материал смешиваются или соединяются в совершенном соответствии. Тожественность знака как стиля и смысла как сущности — такова характеристика произведения искусства. Без сомнения, искусство само по себе становится предметом обучения. Как и во всякой другой области, мы прошли через объективистский соблазн и субъективную компенсацию. И получается, что раскрытие сущности (по ту сторону объекта, по ту сторону субъекта как такового) принадлежит только сфере искусства. Если подобное раскрытие и должно где-то произойти, то только в искусстве. И потому оно — завершенность мира и неосознанное предназначение обучающегося.

Итак, перед нами две группы вопросов. Чего стоят другие знаки, те, что конституируют различные сферы жизни? Сами по себе принадлежат ли они нам? Можем ли мы сказать, что уже вступили на дорогу искусства и каким образом это произошло? И, в особенности, как скоро мы получили от искусства конечное откровение, как оно отзовется в других областях, и станет центром системы, не оставляющей ничего вне себя? Сущность — всегда художественна. Но однажды открытая, она воплощается не только в одухотворенных предметах и в нематериальных знаках произведения искусства. Она воплощается также и в других сферах, которые поэтому будут составлять одно целое с произведением искусства. Следовательно, сущность входит в сферы более непроницаемые, в знаки более материальные. Она теряет здесь некоторые из своих первичных признаков, приобретая вместо них другие, ко-

торые выражают нисхождение сущности в этот все более и более сопротивляющийся материал. Существуют законы трансформации сущности в соответствии с установлениями жизни.

глава 5. вторичная роль памяти

Светские знаки и знаки любви для того, чтобы быть истолкованными, вызывают к мышлению. Именно оно их дешифрует при условии, что «следует после...», вынужденное в некотором роде прийти в движение под давлением того нервного возбуждения, что порождает мирская суетность, или, еще, под действием пробужденных любовью мучений. Возможно, мышление мобилизуется и другими способностями. Мы видим ревнивца, который использует все средства памяти для того, чтобы проинтерпретировать знаки любви, то есть ложь любимого. Но память, не вызванная в данном случае непосредственно, может предоставить только ту часть воспоминаний, что опосредована волнением. И именно потому, что такая память «опосредована волнением», она приходит всегда слишком поздно по отношению к знакам подлежащим истолкованию. Память ревнивца хочет удержать все, потому что малейшая деталь удостоверяет знак или симптом лжи; она хочет вобрать в себя все для того, чтобы мышление располагало необходимым материалом для последующих интерпретаций. В памяти ревнивца также есть нечто возвышенное: она безбоязненно встречает свои собственные границы и, устремляясь в будущее, старается их превзойти. Но она приходит с опозданием, потому что не может выделить в нужный момент фразу, что запомнится,

или жест, о котором еще не известно, что он приобретет подобный смысл¹. «Позднее, перед очевидной ложью, или охваченный тревожными подозрениями, я захотел было вспомнить об этом. Напрасно! Моя память не была предупреждена вовремя; она зря верила, что сохранила отпечаток»². Короче говоря, в интерпретации знаков любви, память принимает участие только в обусловленной волеием форме, обрекающей ее на патетический провал. Это — не давление памяти, что проявляется в каждой любви, благодаря которой удастся расшифровать соответствующие знаки; это — только движение движение в ряду последовательных любовей, отмеченное вехами забвений и неосознанных повторений.

* * *

Итак, на каком уровне вмещивается знаменитая *непроизвольная Память*? Отмечают, что она исходит из области особых знаков — чувственных. Мы опасаемся чувственных свойств — знаков; мы ощущаем повеление, призывающее нас искать в них смысл. Таким образом, случается, что *непроизвольная Память*, непосредственно возбужденная знаком, выдает нам смысл (например, как Комбре в случае с печеньем «Мадлен», Венецию — с бумажниками мостовых и т.д.).

Во-вторых, мы утверждаем, что *непроизвольная память* не обладает секретом всех чувственных знаков: некоторые из них отсылают к желанию и к образам воображения (как колокола Мартинвилля). Поэтому Пруст тщательно различает два вида чувственных знаков: смутные воспоминания и открытия; «воскресения памяти» и «истины, описанные при помощи образов»³. Утром, когда ге-

¹ P₁, III, 61

² P₁, III, 153

³ TR₂, III, 879

рой встает, он ощущает в себе не только давление неосознанных воспоминаний, которые смешиваются со светом или с ароматом, но и порыв произвольных желаний, которые воплощаются в проходящей мимо женщине — булочнице, прачке или высокомерной девице, «наконец, в некоем образе»⁴. Поначалу мы даже не можем сказать, как нам подступиться к знаку. Адресовано ли свойство к воображению или просто к памяти? Необходимо испытывать все, чтобы обнаружить тот способ, который позволит нам получить адекватный смысл. Когда мы терпим неудачу, то не можем знать, является ли скрытый от нас смысл образом сновидения, или воспоминанием, утаенным от нас произвольной памятью. Например, три дерева — явились ли они из Памяти или же из Сна?

Чувственные знаки, которые объясняются через произвольную память, вдвойне неполноценны не только по отношению к знакам искусства, но также и по отношению к чувственным знакам, отсылающим к воображению. С одной стороны, их вещественность более непрозрачна и непокорна, а их объяснение остается слишком материальным. С другой стороны, они только внешне преодолевают противоречие бытия и небытия (мы это встречали в воспоминании бабушки). Пруст говорит о полноте смутных и произвольных воспоминаний, о неземной радости, которой одаривают нас знаки Памяти, и о том времени, в которое они нас неожиданно возвращают. И это действительно так: чувственные знаки, которые объясняются благодаря памяти, составляют «начало искусства», составляют нас «на путь искусства»⁵. Никогда наше обучение не нашло бы своего завершения в искусстве, если бы оно не скользило по этим знакам, одаривающим нас предчувствием обретенного времени, и подготавливающих к

⁴ P₁, III, 27

⁵ TR₂, III, 889

полноте эстетических Идей. Но они лишь подготавливают нас: это — простое начало. Они еще суть знаки жизни, но не знаки искусства как такового⁶.

Чувственные знаки выше светских, выше знаков любви, но ниже знаков искусства. В некотором роде они даже ниже уровня чувственных знаков воображения, которые более близки к знакам искусства, (хотя всегда принадлежат жизни)⁷. Пруст часто представляет знаки памяти как окончательные; смутные воспоминания кажутся ему определяющими в произведении искусства, причем, не только в перспективе его собственного замысла, но и у великих предшественников, таких как Шатобриан, Нерваль, Бодлер. Но если смутные воспоминания и интегрированы в искусство в качестве конститутивных элементов, то лишь в той мере, в какой они являются ведущими элементами, то есть элементами, которые подводят читателя к пониманию произведения, а художника — к осознанию его задачи и к единству этой задачи: «Как это было справедливо относительно тех ощущений, что стали моими *проводниками* в произведение искусства, я попытался найти в них объективные основания»⁸. Смутные воспоминания — метафоры жизни; а метафоры суть смутные воспоминания искусства. На самом деле, и те и другие имеют нечто общее: они детерминируют связь между двумя совершенно разными предметами «для того, чтобы приспособить их к обстоятельствам времени». Но только искусство преуспевает вполне в том, о чем жизнь знает только по черновому наброску. Смутные воспоминания в произвольной памяти — еще из жизни, из искусства на уровне жизни, и они пребывают на уровне скверных метафор. Напротив, искусство в своей сущности, то есть ис-

⁶ Ibid. {«...или те же, так же как жизнь...»}

⁷ P₂, III, 375

⁸ TR₂, III, 918

кусство превышающее жизнь, не основывается на произвольной памяти. Оно не основывается также ни на воображении, ни даже на неосознанных образах. Знаки искусства объясняются посредством чистой мысли как свойства сущностей. О чувственных знаках вообще, о тех, что адресуются к памяти или даже к воображению, мы должны сказать следующее: как существующие до искусства, они подводят нас к нему; но если они являются вслед за искусством, то улавливают в нем только ближайшие отблески.

Как объяснить действие сложного механизма смутных воспоминаний? На первый взгляд, речь идет о механизме ассоциаций: с одной стороны, сходство между настоящими ощущениями и ощущениями прошлого; с другой стороны, смежность прошлого ощущения с неким ансамблем, который мы в этом случае оживляем — он воскрешается под действием настоящего ощущения. Так, вкус печенья «Мадлен» подобен тому, что мы чувствовали в Комбре, и воскрешает тот Комбре, где мы попробовали печенье впервые. Часто отмечают формальное значение, которое имеет у Пруста ассоциативная психология. Но было бы несправедливо адресовать ему подобные претензии: ассоциативизм устарел меньше, чем его критика. Прежде всего, необходимо выяснить, с какой точки зрения смутные воспоминания существенно превосходят ассоциативный аппарат; но также — с какой точки зрения они действительно с ним связаны.

Смутное воспоминание ставит множество проблем, которые нельзя решить посредством ассоциации идей. С одной стороны, откуда приходит та внезапная, из ряда вон выходящая радость, которую мы испытываем уже в нынешнем ощущении? Радость столь сильная, что способна

сделать нас равнодушными к смерти. Затем, как объяснить, что не существует простого сходства между двумя ощущениями, настоящим и прошедшим? По ту сторону сходства между двумя ощущениями мы раскрываем тождество одного и того же свойства в обоих. Наконец, как объяснить, что Комбре возникает, но совсем не таким, каким он был в прошедшем ощущении, а в некоем блеске, в «истине», никогда не эквивалентной реальности?

Вновь обретаемая радость, тождественность свойств, истинность смутного воспоминания — все это мы испытываем, чувствуя, что они выходят за пределы любых ассоциативных механизмов. Но каким образом? Мы не способны это выразить. Мы лишь констатируем — происходит так, но у нас пока нет возможности это понять. Под действием вкуса печенья «Мадлен» Комбре возник во всем великолепии; но мы не смогли вскрыть причины его появления. Впечатление от трех деревьев остается необъясненным; напротив, впечатление от печенья «Мадлен» кажется вполне объясненным благодаря Комбре. Однако мы и здесь едва ли продвинулись вперед: откуда радость, откуда великолепие в воскрешенном Комбре? («таким образом, я откладывал поиск глубинных причин»⁹).

Произвольная память идет от актуального настоящего к настоящему, которое «было», то есть к чему-то, что было и чего больше нет, и не более того. Следовательно, прошлое произвольной памяти относительно вдвойне: по отношению к настоящему, которое было, но также и по отношению к настоящему, относительно которого оно теперь является прошлым. Иными словами, такая память не улавливает прошлое непосредственно: она его вновь соединяет с настоящим. Поэтому Пруст предъявляет одинаковые претензии и к произвольной памяти, и к осознанному ощущению: первая стремится найти секрет впечат-

⁹ TR₂, III, 867

ления в предмете, вторая полагает объектом секрет воспоминания в непрерывной последовательности настоящих моментов; точнее, именно предметы разделяют последовательность моментов настоящего. Произвольная память действует как моментальные фотоснимки: «Не только слова делали ее скучной как экспозиция фотографии, но и в тот самый момент — в момент переживания — я не почувствовал ни большего изящества, ни большего таланта»¹⁰.

Очевидно, что нечто существенное ускользает от произвольной памяти: *бытие-в-себе-прошедшего*. Память действует так, что прошедшее конституируется настоящим. Следовательно, необходимо будет ждать нового настоящего, для того, чтобы прошлое – прошло, сделалось прошедшим. Но, таким образом, сущность времени ускользает от нас. Ибо если бы настоящее не являлось прошедшим в то же самое время, как и настоящим, если бы один и тот же момент не сосуществовал бы в себе как настоящее и прошедшее, то никогда бы настоящее не прошло, никогда бы новое настоящее не пришло бы его сменить. Прошлое таково, каким оно сосуществует в себе, не следуя за настоящим, каковым оно было. Верно то, что мы не воспринимаем нечто как прошлое в тот же самый момент, когда переживаем его как настоящее (за исключением случаев расстройства памяти, к которым у Пруста относится, по всей вероятности, видение трех деревьев¹¹). Но это потому, что объединенные потребности осознаваемого ощущения и произвольной памяти устанавливают реальную последовательность там, где на более глубоком уровне возможно сосуществование.

Если и существует сходство между концепциями Бергсона и Пруста, то только на этом уровне. Не на уровне

¹⁰ TR₁, III, 865

¹¹ JF₂, I, 718–719

длительности, но на уровне памяти. Хорошо известны положения *«Материи и Памяти»* Бергсона: мы не восходим от актуального настоящего к прошлому; мы не соединяем заново прошлое с настоящим, но помещаемся сразу в само прошлое; прошлое не представляется вновь чем-то таким, что было, но просто чем-то, что есть, и сосуществует в себе как настоящее; прошлое не сохраняется в чем-либо, кроме как самом себе, ибо оно существует в себе, удерживается и сохраняется в себе. Такое бытие в себе прошлого Бергсон называл потенциальностью. То же самое имеет ввиду и Пруст, когда говорит о состояниях, индуцированных посредством знаков памяти: «Неактуальные реальности, неабстрактные идеальности»¹². Справедливо, что начиная с этого момента у Пруста и у Бергсона — уже разные задачи: Бергсону достаточно знать, что прошлое сохраняется в себе. Несмотря на то, что сну и расстройствам памяти посвящены многие глубокие страницы, Бергсон по существу не задается вопросом, каким образом прошлое, такое, каким оно существует в себе, могло бы быть сохранено также и для нас. По Бергсону, даже самый глубокий сон содержит в себе деградацию чистого воспоминания, нисхождение воспоминания к образу, который его деформирует. Тогда как у Пруста вопрос поставлен более радикально: как сохранить для нас прошлое таким, каким оно сохраняется в самом себе, каким оно существует в себе? Случается, что Пруст излагает бергсоновские положения; но не прямо, а в виде анекдота «норвежского философа», вложенного в уста Бутро¹³. Отметим реакцию Пруста: «Согласно великому норвежскому философу и Бергсону, мы обладаем всеми нашими воспоминаниями, в противном случае наши способности напоминают нам их... Но что такое воспоминание, которое

¹² TR₂, III, 873

¹³ SG₂, II, 883–885

мы не вспоминаем?» Пруст ставит вопрос: каким образом мы сохраняем прошлое таким, каким оно существует в себе? На этот вопрос произвольная Память дает свой ответ.

Кажется, что сначала произвольная память рассматривает сходство между двумя ощущениями, между двумя моментами. Но если заглянуть поглубже, сходство возвращает нас к строгой *тождественности*: тождественность общего свойства — к двум ощущениям; или общее ощущение — к двум моментам, настоящему и прошедшему. Так, о вкусе говорилось, что он включает некий объем длительности, которая распространяет его на два момента сразу. Но, в свою очередь, ощущение, тождественное свойство, предполагает связь с чем-то *отличным*. Вкус печенья «Мадлен» содержит в своем объеме заключенный и свернутый Комбре. Пока мы остаемся в пределах осознаваемого ощущения, печенье только внешне соотносится с Комбре. Как контекст, отделенный от прежнего ощущения, Комбре остается внешним для печенья «Мадлен» до тех пор, пока используем память произвольную. Но вот какова особенность произвольной памяти: она интериоризирует контекст, делая прежний контекст неотделимым от настоящего ощущения. Одновременно сходство между двумя моментами перерастает в тождество более глубокое, а смежность, принадлежащая прошедшему в более глубокое различие. Комбре появляется в актуальном ощущении, его различие с прежним ощущением интериоризируется в ощущении настоящем. Последнее, следовательно, не отделено более от другого предмета. Сущность в произвольной памяти не является ни сходством, ни даже тождеством, которое есть только условием. *Сущность — это интериоризированное и ставшее имманентным различие*. Именно в этом смысле смутное воспоминание есть аналог искусства, а произвольная па-

мать — аналог метафоры: берутся «два различных предмета» — печенье «Мадлен» с его вкусом и Комбре с его цветовыми и температурными характеристиками — и один сворачиваются в другой, из связи одного с другим формируется нечто внутреннее.

Вкус, общее свойство двух ощущений и двух моментов, существует здесь только для того, чтобы воззвать к чему-то другому — Комбре. И по этому зову Комбре возникает в абсолютно новом виде. Он уже не такой, каким был в прошедшем настоящем. Комбре возникает как прошлое, но это прошлое не соотносится с тем настоящим, что было, однако он не соотносится также и с тем настоящим, по отношению к которому он теперь является прошедшим. Комбре — уже более не Комбре-восприятия, не Комбре-произвольной памяти. Он появляется таковым, каким он не мог бы быть в жизни; не в своей реальности, а в своей истинности; не в своих внешних и случайных связях, но в своем интериоризированном различии, в своей сущности. Комбре возникает в чистом прошлом, сосуществующим с двумя настоящими, но вне их противопоставления, вне пределов теперешней произвольной памяти и прежнего осознанного восприятия. «Кусочек времени в чистом виде»¹⁴. То есть, не просто сходство между настоящим и прошлым, между актуальным настоящим и прошлым, которое было настоящим; даже не тождество двух моментов; но — по ту сторону, *бытие в себе прошлого*, более глубокое, чем всякое бывшее прошлое, чем всякое бывшее настоящее. «Кусочек времени в чистом виде», то есть сущность локализованного времени.

«Неактуальные реальности, неабстрактные идеальности». Идеальная реальность, возможность — это сущ-

¹⁴ TR₂. III, 872

ность. Сущность реализуется или воплощается в произвольном воспоминании. Здесь как в искусстве: остается высшее состояние сущности — свертывание и оборачивание. Произвольное воспоминание сохраняет две возможности: различие в прежнем моменте и повторение в актуальном. Но сущность реализуется в произвольном воспоминании в меньшей степени, чем в искусстве, ибо воплощается в предмет более непроницаемый. Прежде всего сущность перестает являться как предельное качество некой особенной точки зрения, такой, какой была художественная сущность, индивидуальная и даже способная индивидуализировать. Безусловно, она исключительно появляется скорее принципом ограничения, чем индивидуализации. Она появляется как локальная сущность: Комбре, Бальбек, Венеция... Она еще и потому особенна, что открывает различенную истину места, истину мгновения. Но, с другой точки зрения, она уже всеобща, потому что обнаруживается как «общее» в ощущении двух мест и двух мгновений. В искусстве также: свойство сущности выражается как общее свойство двух предметов. Но художественная сущность ничего не утрачивает из своего своеобразия, от нее ничто не отнимается, потому что и оба предмета и их связь были целиком детерминированы сущностью, без каких-либо возможных наслоений. Не случайно и то, что в произвольной памяти сущность начинает обретать некий минимум всеобщности. Вот почему Пруст говорит, что чувственные знаки, также как знаки любви и светские знаки, уже называют на «всеобщую сущность»¹⁵.

Вторичное различие выявляется с точки зрения времени. Художественная сущность открывает нам первичное время, превосходящее темпоральные ряды и измерения. Это — «сложное» время сущности как таковой,

¹⁵ TR₂, III, 918

оно тождественно вечности. Так, когда мы говорим об «об- ретенном» времени произведения искусства, речь идет о первичном времени, которое противопоставляется вре- мени развернутому и разворачивающемуся, то есть пос- ледовательно проходящему времени, времени, которое вообще утрачивается. Напротив, сущность, воплощенная в произвольном воспоминании, уже не даст нам более начального времени. Она вынуждает нас вновь обретать время, но иным способом. Она заставляет нас находить именно потерянное время как таковое. Такая сущность появляется внезапно, во времени уже развернутом и раз- ворачивающемся. В недрах прошедшего времени она вновь находит центр свертывания, но это — лишь образ начального времени. Поэтому открытия произвольной памяти чрезвычайно кратки и не могли бы длиться, не на- нся нам ущерб: «Ошеломленный неизвестностью, по- добной той, которую мы порой испытываем, уже погружа- ясь в сон, перед невыразимым видением»¹⁶. Смутное вос- поминание открывает нам прошлое в чистом виде, бытие в себе прошлого. Вероятно, это бытие в себе превосходит все эмпирические измерения времени. Но даже его ам- бивалентность является основой, отталкиваясь от кото- рой, размерности начинают разворачиваться в потерян- ном времени, той основой, в которой мы можем обрести потерянное время, тем центром, вокруг которого мы мо- жем обернуть бытие сызнова для того, чтобы иметь образ вечности. Это прошлое в чистом виде есть мгновение, не- сводимое ни к какому проходящему настоящему, но оно также и мгновение, которое заставляет проходить все на- стоящие моменты времени, направляя их движение. В этом смысле оно содержит еще в себе противоречие существо- вания и небытия. Невыразимое видение создано их сме- шением. Произвольная память одаривает нас вечнос-

¹⁶ TR₂, III, 875

тью, но так, что у нас нет ни сил вынести ее более одного мгновения, ни средства, чтобы раскрыть ее природу. Она дает нам, скорее, лишь мгновенный образ вечности. С точки зрения сущности как таковой все «Я» произвольной памяти уступают «Я» искусства.

И последнее: реализация сущности в произвольном воспоминании неотделима от определений, которые остаются внешними и случайными. Итак, благодаря возможностям произвольной памяти, нечто появляется в своей сущности или в своей истинности — это не зависит от обстоятельств. Однако то, что «нечто» — именно Комбре, Бальбек или Венеция; то, что это — именно данная сущность (в большей степени, чем что-либо другое), что она избирательна и отыскивает момент для своего воплощения — это зависит от обстоятельств и от множества случайностей. С одной стороны, очевидно, что сущность Комбре не реализовалась бы во вновь обретенном вкусе печенья «Мадлен», если бы изначально не существовало непосредственной реальной смежности между вкусом печенья и прошедшим настоящим Комбре. С другой стороны, печенье «Мадлен» с его вкусом и Комбре с его характеристиками отягчены еще и различными предметами, которые сопротивляются свертыванию и проникновению одного в другое.

Следовательно, мы должны, настаивать на обеих точках зрения: сущность воплощается в произвольном воспоминании, но она находит там предметы гораздо менее одушевленные и сферы менее «дематериализованные», чем в искусстве. В противоположность тому, что происходит в искусстве, здесь отбор и поиск сущности зависят, таким образом, от внешних данных самой сущности, которые в последний момент отсылают к жизненным ситуациям, к ассоциативным последовательностям, всегда субъективным и случайным. (Другие случайности будут

введены в оборот и отобраны другими сущностями). В произвольной памяти физика оценит сопротивление материала; а психология — неподатливость субъективных ассоциаций. Поэтому знаки памяти постоянно заманивают нас в западню объективистской интерпретации, но также и, в особенности, в ловушку абсолютно субъективной интерпретации. Потому-то, наконец, смутные воспоминания и оказываются наихудшими метафорами: вместо того, чтобы соединить два различных предмета, избрание и соотнесение которых целиком детерминированы сущностью, воплощенной в тягучей или прозрачной сфере, память соединяет такие два предмета, которые еще частично погружены в непрозрачный материал и связь их, к тому же, еще и зависит от ассоциации. Таким образом, сущность сама по себе не является более хозяйкой собственного воплощения, своего собственно избрания, но, напротив, выбирается исходя из внешних для нее данных; тем самым она приобретает тот минимум всеобщности, о котором мы только что говорили.

Это говорит о том, что чувственные знаки памяти исходят из жизни, а не из Искусства. Произвольная память занимает центральное, хотя и не высшее, место. Она порывает с осознанным восприятием и произвольной памятью. Она делает нас восприимчивыми к знакам и дает нам, в отдельные моменты, возможность интерпретировать некоторые из них. Соответствующие ей чувственные знаки находятся даже на более высоком уровне по отношению к светским знакам и к знакам любви. Но они ниже других, не менее чувственных, знаков — знаков желания, воображения или сна (последние состоят из уже более одухотворенной материи и отсылают к более глубоким ассоциациям, которые не зависят от жизненных случайностей). С тем большим основанием, чувственные знаки произвольной памяти мы можем считать ниже чувствен-

ных знаков искусства; они лишены тождества знака и сущности и представляют собой только жизненную силу, направленную на то, чтобы подготовить нас к искусству, к окончательному раскрытию искусства.

Непроизвольная память — это этап, причем далеко не самый важный, в обучении искусству. Верно — память ведет нас по дороге сущностей. Более того, смутное воспоминание уже обладает сущностью: оно способно ее уловить. Но оно открывает нам сущность в размягченном, вторичном, состоянии, столь смутном, что мы еще не способны оценить дар, который получили, и радость, которую испытали. Обучаться — значит припоминать; но припоминать есть нечто большее: иметь предчувствие. Если, пройдя через этапы ученичества, мы не пришли бы к финальному раскрытию искусства, мы остались бы неспособными понять сущность, понять, что она уже присутствовала в непроизвольном воспоминании или в радости чувственного знака (мы были бы вынуждены всегда «откладывать» рассмотрение причин). Необходимо, чтобы все этапы вели к искусству, чтобы мы пришли к открытиям искусства: тогда мы поднимались бы по ступеням и вновь узнавали бы сущность в ее последовательных воплощениях, тогда мы смогли бы определить каждой ступени ее место и ее смысл. Таким образом, мы выяснили каково положение непроизвольной памяти и на основании чего ее роль в воплощении сущностей значительна, но вторична. Парадоксы непроизвольной памяти объясняются благодаря более высокой инстанции, выходящей за ее пределы, она-то и пробуждает смутные воспоминания, сообщая им только часть своих секретов.

глава 6. серия и группа

Воплощение сущности продолжается в знаках любви и даже в светских знаках. Различие и повторение, в таком случае, остаются двумя характерными чертами сущности, которая несводима как к предмету, носителю знака, так и к воспринимающему знак субъекту. Нашу любовь не выражают ни те, кого мы любим, ни наши приходящие состояния в момент, когда мы влюблены. Как совместить идею присутствия сущности с лживостью знаков любви и с пустотой светских знаков? Ведь именно сущность вынуждена принимать все более общую форму и в пределах стремиться слиться с «законом» (говоря о любви и о светском мире, Пруст часто заявляет о своем пристрастии к общности и законам), значит, сущности могут воплощаться в знаках любви как общие законы лжи; а в светских знаках как общие законы пустоты.

Наши любовные увлечения направляет первичное различие. Это может быть образ Матери или для женщин, например, для мадмуазель Вантейль, образ Отца. На глубинном уровне этот далекий образ, находящийся по ту сторону от нашего опыта, есть некая превосходящая нас Тема, некий род архетипа. Образ, идея или сущность достаточно объемны и по-разному проявляются в тех, кого

мы любим и даже в одном любимом существе: один и тот же образ повторяется и во всей последовательности наших любовных привязанностей, и в каждой отдельно взятой любви. По отношению к другим сердечным увлечениям героя Поисков, но также и по отношению к самой себе, Альбертина — всегда одна и та же и, тем не менее, всегда иная. Существует множество Альбертин, и каждой следовало бы дать свое имя; и, вместе с тем, везде звучит одна и та же тема, сквозит один и тот же обман. Поэтому в каждой любви смешиваются и переплетаются смутные воспоминания прошлого и откровения настоящего. Память и воображение сменяют друг друга и друг друга же поправляют; каждый, сделав шаг, подталкивает другого к следующему, еще одному¹. Это-то и является самым значимым в череде наших привязанностей: каждая любовь приносит свое различие, но оно уже содержалось в предшествующей любви, все же многообразие различий заключено в первичном образе, который мы беспрестанно воспроизводим на разных уровнях, повторяя как сверхчувственный закон всех наших влюбленностей. «Так моя любовь к Альбертине — и даже то, чем она отличается от всех других увлечений, — была уже вписана в любовь к Жильберте...»².

Оба свойства сущности, различие и повторение, в знаках любви уже не соединены в единое целое. Особенный характер наших любовных увлечений заключен в образе или теме. Но чем более недостижим этот образ в реальности, чем бессознательнее он, тем чаще и лучше мы его повторяем. Далекое от того, чтобы выражать непосредственную власть идеи, повторение свидетельствует здесь о разрыве или неравенстве сознания и идеи. Опыт нам ничего не дает, потому что мы отрицаем повторяемое и всегда верим чему-то новому; но также и потому,

¹ JF₃, I, 917–918

² TR₂, III, 904

что игнорируем различие, которое сделало бы наши влюбленности сверхчувственными и соотнесло бы их с законом как с их жизненным истоком. Бессознательное в любви — это разграничение двух аспектов сущности, различия и повторения.

Повторение любви — повторение серийное. Увлечения нашего героя Жильбертой, герцогиней Германтской, Альбертиной образуют серию, каждый член которой содержит в себе маленькое отличие. «Более того, к любви, к той любви, что мы так любим, добавляется некоторая особенная форма, которая сделает нас ей верной даже в неверности. Со следующей женщиной мы будем также нуждаться в утренних прогулках, опять захотим сопровождать ее по вечерам, нам будет просто необходимо тратить на нее слишком много денег»³. Но между двумя элементами серий проявляется и различие, усложняющее повторение: «Ах! Насколько моя любовь к Альбертине — я думал, что смогу предвидеть ее ход, особенно после всего, что было с Жильбертой — развивалась совершенно иначе, чем любовь к Жильберте»⁴. И, в особенности, когда мы переходим от одного элемента серии к другому, то должны учитывать различия, аккумулированные в предмете любви, как основание поступательного движения, как «признак, который изменяется и усиливается по мере того, как мы вторгаемся в новые горизонты иных жизненных пространств»⁵. Сквозь мелкие различия и контрастные связи серия разворачивается, стягиваясь в закон: все более смиряясь с неизбежностью, влюбленный самостоятельно постигает первичную тему. Абсолютного понимания он достигнет лишь тогда, когда перестанет любить, когда уже не останется более ни желания, ни времени, ни сил быть

³ TR₂, III, 908

⁴ AD, III, 447

⁵ JF₃¹, I, 894

влюбленным. Именно в этом смысле любовная серия является обучением: на начальном этапе любовь неотделима от своего предмета, здесь самое важное — признание; затем мы обучаемся субъективности в любви, например, необходимости воздерживаться от признания для того, чтобы таким образом сохранить наши последующие влюбленности. По мере того как серия приближается к собственному закону, а наша способность любить к своему концу, мы начинаем ощущать присутствие некой первичной темы или идеи, превосходящей наши субъективные состояния не меньше, чем предметы, в которых она воплощена.

Однако существует не одна серия последовательных любовных привязанностей. Каждая любовь выстраивается также в форме серии. Мелкие различия и контрастные связи, с которыми мы столкнулись, сличая одну любовь с другой, теперь вновь нам встретятся уже в одной и той же любви: например, при переходе от одной Альбертины к другой, ибо Альбертина обладает бесчисленными душами и бесчисленными ликами. Если точнее: эти души и лики не проявляются на одном и том же уровне — они складываются в серию. (Согласно правилу контраста «минимальное различие — это различие двух. О дерзком мгновенном взгляде и фривольной атмосфере нам напомним неизбежность следующего повторения — псевдоизможденный профиль или мечтательная внешность; приметы, ускользнувшие от нашего внимания во время предыдущих воспоминаний о минувших встречах, в будущем удивят, что значит — почти потрясут»⁶.) Более того, каждой любви соответствует определенный показатель субъективных колебаний. По нему в ней размечаются начало, продолжение и окончание. В этом смысле любовь к Альбертине из

⁶ JF₃, III, 917–918

себя самой создает серию, где можно выделить два различных периода ревности, а забвение Альбертины происходит лишь в той мере, в какой герой Поисков понижает уровень, маркирующий начало своей любви: «Теперь я чувствовал себя гораздо лучше, чем раньше, до того, как все забыл и достиг первоначального безразличия. Как путешественнику, что вновь возвращается по той же дороге к месту своего отправления, мне следовало бы пройти в обратном порядке все чувства, испытанные мной до того, как я обрел свою великую любовь»⁷. Таким образом, подобно обращенной вспять серии, забвение проходит три этапа: обращение к нераздельности, к группе юных девушек, из которой Альбертина когда-то выделилась; раскрытие склонностей Альбертины, которые некоторым образом воскресят первоначальные ожидания героя, но в тот момент, когда истина уже его более не интересует; и, наконец, идея, что Альбертина вечно жива, идея, которая принесет так мало радости по сравнению с той болью, которую он испытывал, зная уже об ее смерти, но продолжая все еще ее любить.

Каждая любовь образует не только одну отдельную серию. На другом полюсе наша любовная серия выходит за пределы нашего опыта, сопрягается с иными опытами и открывается в транссубъективной реальности. Любовь Свана к Одетте уже составляет часть серии, которая продолжается в любви героя Поисков к Жильберте, к герцогине Германтской и к Альбертине. Сван выступает инициатором судьбы, и она была бы иной, если бы герой руководствовался только собственным расчетом: «В общем, если поразмыслить, свой опыт я унаследовал от Свана, и не только в том, что непосредственно касалось его самого или Жильберты. Именно Сван в Комбре зародил во мне

⁷ AD, III, 558

желание отправиться в Бальбек... Без него я даже не познакомился бы с Германтами...»⁸. Сван играет здесь роль случая, но без этого случая серия была бы другой. С другой точки зрения, Сван — нечто большее: он — тот, кто с самого начала знает в совершенстве закон серии, владеет секретом поступательного движения и сообщает герою «пророческое предостережение»: любимое существо подобно Узнику⁹.

Обычно считается, что исток любовной серии — это любовь героя к матери. Но уже в ней мы встречаем Свана, который, приходя в Комбре обедать, лишает ребенка материнского присутствия. И печаль героя, и боязнь лишиться ее внимания — это как раз то, что сам Сван испытывал по отношению к Одетте: «Ему эта печаль дала возможность ощутить, что любимое существо — всегда в том блаженном месте, в котором нас нет и в которое никто не в силах вернуться. Он познал любовь, участью которой была печаль, любовь, благодаря которой печаль станет осознанной и разграниченной. Но когда печаль проникает в нас еще до своего появления в нашей жизни — так было со мной — тогда она, беспредельная и свободная, плавно скользит, ожидая случая проявиться»¹⁰. Отсюда можно заключить, что образ матери, вероятно, не является ни самой глубокой темой, ни основанием любовной серии. Действительно, любовные привязанности повторяют наши чувства к матери, но они повторяют также и другие, уже испытанные в прошлом, влюбленности. Мать появляется, скорее, как промежуточная ступень между одним опытом и другим или как манера [поведения], с которой наш опыт начинается. Но и в самом начале образ матери сопряжен с опытом, порожденным другими. В пределе любовный

⁸ TR₂, III, 915–916

⁹ JF₁, I, 563

¹⁰ CS₁, I, 30

опыт есть опыт всего человечества. Он насквозь пронизывает движение трансцендентного наследования.

Таким образом, наша индивидуальная любовная серия, с одной стороны, отражается в серии более широкой, трансперсональной, с другой, — в более узкой, образованной каждой отдельной любовью. Поэтому одни серии включены в другие, а индексы изменений и законы поступательного движения свернуты друг в друга. Если мы спрашиваем, каким образом знаки любви могут быть интерпретированы, то тем самым ищем некоторую инстанцию, согласно которой серии себя выражают, а признаки и законы разворачиваются. Следовательно, сколь бы значимы не были память и воображение, они выступают лишь посредниками на уровне каждой отдельной любви. Да и здесь они не так нужны для интерпретации знаков, как для того, чтобы их подметить и воспринять, дабы помочь чувственности постигнуть их. Переход от одной любви к другой обретает свой закон в Забвении, а не в памяти; в Чувственности, а не в воображении. В самом деле, только мышление способно интерпретировать знаки и объяснять любовные серии. Поэтому — то Пруст и настаивает: существуют области, где разум, опираясь на чувственность, достигает большей глубины и большей полноты, чем память и воображение¹¹. Но не то, чтобы истины любви являлись частью истин абстрактных, которые мыслитель смог бы открыть благодаря некоему методу или свободной рефлексии. Необходимо, чтобы разум подвергался принуждению, чтобы он испытал некое давление, не оставляющее ему выбора. Таково давление чувственности, насилие знака на уровне каждой любви. Знаки любви более болезненны потому, что обязательно несут в себе ложь любимого существа как фундаментальную двойственность, которой питается наша ревность, извлекая выгоду.

¹¹ TR₂. III, 900–902

Итак чувственное страдание вынуждает наш разум искать смысл знака и заключенную в нем сущность. «Человек рожден чувственным и даже если бы он был лишен воображения, это не помешало бы ему писать великолепные романы. Страдания, о которых ему рассказывают окружающие; усилия, направленные на предотвращение этих страданий; конфликты, порожденные жестокостью или другими людьми — все это, интерпретированное разумом, могло бы быть содержанием книги... и было бы совсем не хуже того, что он мог бы выдумать или вообразить»¹².

В чем же состоит интерпретация разума? Она — в открытии сущности как закона любовной серии. В области любви это значит, что сущность не отделяется от некоего типа общности, от общности серии — ее подлинной общности. Всякое страдание — уникально, так как его испытывают, так как оно вызвано определенным существом и располагается в недрах определенной любви. Однако поскольку эти страдания порождаются и запечатлеваются, постольку разум может выделять в них нечто общее, что является также и радостью. Произведение искусства — это «знамение радости, ибо говорит нам, что в каждой любви общее — заключено в особенном, и, переходя от второго к первому, — т.е. пренебрегая причиной и углубляясь в сущность — с помощью определенной гимнастики, мы обретаем стойкость в невзгодах»¹³. Мы повторяем страдания. Каждый раз оно — особенное. Однако сам факт повторения — всегда радостен, он то и создает общую радость. Или точнее, факты — неповторимы и всегда печальны, но извлекаемая из них идея — радостна и всеобща, ибо любовное повторение неотделимо от закона поступательного движения, благодаря которому мы приближаемся к осознанию идеи, трансформирующей наши страдания в ра-

¹² Ibid.

¹³ TR₂, III, 904

дость. Мы начинаем догадываться, что, по-видимому, наши страдания не зависят от предмета любви. Они — «уловки» и «выходки», которые мы проделываем с собой, либо, еще лучше — ловушки или кокетство Идеи, веселье Сущности. То, что повторяется — трагично, но само повторение — комично; или, если точнее, существует радость осознаваемого повторения, счастье постижения закона. Из частных огорчений мы извлекаем общую Идею, именно она — первична: она уже была, и как закон серии проявлялась также и в ее первых элементах. Юмор состоит в том, что радость Идеи обнаруживается в печали, предстает как печаль. Таким образом, конец уже присутствует в начале: «Идеи суть заместители печали... Причем, заместители только в порядке времени, ибо представляется, что первичный элемент — это идея, а печаль — только способ, каким определенные идеи проникают в нас»¹⁴.

Так действует разум: в противоположность чувственности он трансформирует наши страдания в радость, а особенное — во всеобщее. Только разум способен раскрыть общность и отыскать в ней радость. Он открывает в конце то, что неизменно присутствовало с самого начала. Пусть любимые существа не являются самостоятельными причинами. Они, в любом случае, — составные, сменяющие друг друга, элементы единой серии, живые картины некоего внутреннего спектакля, в них отражается сущность. «Каждый человек, заставляющий нас страдать, быть может, связывает нас с божественным, частичным выражением и последней ступенькой которого он является; с тем божественным, созерцание которого как идеи мгновенно дарует радость вместо пережитого горя. Все искусство жить состоит в том, чтобы использовать людей, причиняющих нам боль, лишь как ступеньки, по которым

¹⁴ TR₂, III, 906

мы восходим к божественной форме и, таким образом, наполняем повседневную жизнь божественным»¹⁵.

Итак, сущность воплощается в знаках любви, но непременно в форме серий, следовательно, в форме общности. Сущность — всегда различие. Но в любви различие не осознается: оно становится в некотором смысле родовым или характерным признаком и детерминирует повторения, элементы которого бесконечно мало и едва уловимо отличаются друг от друга. Короче говоря, сущность переняла и усвоила общность Темы или Идеи, воплощающей закон серии наших любовных увлечений. Поэтому то и обнаружение сущности, ее выборка из знаков любви, в которых она воплощена, зависит от внешних условий и от субъективных случайностей в большей степени, чем это имеет место в чувственных знаках. Сван — великий инициатор бессознательного, начальная точка серии. Но как не сожалеть о принесенных в жертву темах, выпавших из поля зрения сущностях, о тех лейбницианских возможностях, что так и не перешли в действительность, а потому не позволили развернуться иным сериям, иным обстоятельствам и иным ситуациям¹⁶! Безусловно, Идея предопределяет серию наших субъективных состояний, но именно случайность субъективных связей предопределяет выбор самой Идеи. Вот почему соблазн субъективистской интерпретации более силен в любви, чем в чувственных знаках: всякая любовь связана с абсолютно субъективными ассоциациями идей и впечатлений, а окончание любви совпадает с уничтожением некоторой «доли» ассоциаций и похоже на кровоизлияние в мозг при разрыве артерий¹⁷.

Случайность избрания любимого существа лучше всего показывает, что выбор носит внешний характер. В

¹⁵ TR₂, III, 899

¹⁶ TR₂, III, 916

¹⁷ AD, III, 592

нашем опыте есть не только неудавшиеся любовные увлечения, которые, при стечении определенных обстоятельств, могли бы состояться (мадмуазель Стермари). Но и наши состоявшиеся романы, и серия, которую они, следуя друг за другом, формируют, воплощая именно эту сущность, а не другую, зависят от случайностей, от условий и от внешних факторов.

Самым поразительным можно считать следующий случай: любимое существо поначалу является частью некоторой группы и еще неиндивидуализировано. Кто в однородной группе девушек станет впоследствии любимой? Благодаря какому случаю именно Альбертина воплотит в себе данную сущность, хотя носительницей ее, в общем-то, вполне могла быть другая? Или, даже, — другую сущность, воплощенную в другой девушке, которую герой Поисков мог бы воспринять и интегрировать в серии своих любовных увлечений? «Теперь, к тому же, появление даже одной какой-либо из девушек мне уже доставляло наслаждение; оно включало — в пропорции, которую я бы не смог объяснить: видеть как чуть позже за первой последуют другие; даже если они не приходили в тот день, говорить о них; а также знать — им, вероятно, передадут, что я был на пляже»¹⁸. В группе юных девушек содержится некое смешение или соединение несомненно близких друг другу сущностей, по отношению к которым герой Поисков почти что в равной степени свободен. «Как и в первый день для меня каждая обладала чем-то от сущности других»¹⁹.

Итак, Альбертина входит в любовную серию, но, поскольку она была извлечена из некой гомогенной группы, то она отягощена всеми случайностями, связанными с ее извлечением. Наслаждение, испытанное героем в группе девушек — чувственное. Но оно не является частью люб-

¹⁸ JF₃, I, 944

¹⁹ SG₂, II, 1113

ви. Чтобы стать элементом любовной серии Альбертина должна быть отделена от группы, в которой она появляется вначале. Необходимо, чтобы ее выбрали. Избрание не проходит без колебаний и случайных совпадений. И обратно, любовь к Альбертине полностью заканчивается возвращением к группе — будь то прежняя группа молодых девушек, которую после смерти Альбертины символизирует Андре («в этот момент от получувственных отношений [с Андре] я получал наслаждение, и причина его — в том, вновь нахлынувшем на меня, чувстве, которое я питал ко всей группе девушек, долгое время не выделяя ни одну из них в особенности, в чувстве, обращенном к ним ко всем вместе»²⁰); или схожая с первой, другая группа девушек, что повстречалась герою после смерти Альбертины, благодаря чему был воспроизведен, но в обратном порядке, процесс образования любви и выделения любимого существа. Таким образом, с одной стороны группа противостоит серии, с другой — они неразделимы и дополняют одна другую.

* * *

Та сущность, что воплощена в знаках любви последовательно проявляется в двух формах. Прежде всего, в форме общих законов лжи, ибо именно тому, кто нас любит, лгать необходимо, мы вынуждены это делать. Если ложь подчиняется законам, так это потому, что содержит для самого лжеца известный соблазн как система материальных связей между истиной и отрицаниями или обманами, в которые истину пытаются спрятать. Существуют правила соприкосновения, притяжения и отталкивания, образующие настоящую «физику» лжи. Действительно, истина — здесь, она представлена в любимом, который лжет; он помнит ее все время и никогда не забывает, хотя

²⁰ AD, III, 596

сымпровизированная ложь быстро ускользает из памяти. Утаенное воздействует на лжеца следующим образом: он извлекает из контекста маленький истинный фактик, призванный удостоверить и защитить всю систему лжи. Но именно этот фактик — то его и предаст, поскольку плохо сочленяется со всем остальным, тем самым обнаруживая иное происхождение и принадлежность к другой системе. Или: утаенная вещь, действуя на расстоянии, притягивает лжеца. Он беспрестанно к ней приближается. Лжец очерчивает асимптоты, рассчитывая с помощью уничижительных намеков выразить ничтожность своего секрета. Таков Шарлю, когда говорит: «Я — тот, кто стремится к красоте в любых проявлениях». Или еще: мы выдумываем множество правдоподобных деталей, полагая, что правдоподобие приближает к истине; но, как чрезмерность стоп в стихотворении, избыток правдоподобия выдает ложь и раскрывает фальшь.

Утаенное не только остается в лжеце, «хотя самое опасное из всех укрывательств — это укрывательство самой вины в сознании виновного»²¹. Скрываемые вещи не перестают множиться, прибавляться друг к другу, разрастаясь как черный снежный ком. Лжец всегда раскрыт. В самом деле, не осознавая поступательный характер развития, он отклоняется в равной степени и от того, в чем признается, и от того, что отрицает. Тот, кто с жаром что-либо отрицает, в этом-то и признается. В самом лжеце ложь, также как и правда, прекрасно могла бы заменить чудесные воспоминания, протянутые к будущему и способные оставлять следы в приходящем. Ложь, в особенности, могла бы быть «тотальной». Но подобные состояния — не из нашего мира: знаки лжи — это только часть знаков. Именно знаки истин требуют сокрытия: «Нераз-

²¹ SG₁, II, 715

борчивые и божественные следы»²². Неразборчивые, но все же поддающиеся объяснению или интерпретации.

Любая женщина таит секрет, даже если он всем известен. Влюбленный, могущественный тюремщик, таит само любимое существо. С тем, кто влюблен, необходимо быть твердым, жестоким и коварным. В сущности, влюбленный лжет не меньше, чем любимый: он незаконно лишает любимое существо свободы, чтобы остаться превосходным стражем и отменным тюремщиком, он остерегается признаваться в своей любви. Следовательно, важнейшим для женщины является умение утаивать исток заключенных в ней миров, исходную точку ее жестов, привычек и пристрастий. Любимые женщины приближены к секрету Гоморры как к первичному заблуждению: «мерзость Альбертины»²³. Но и сами влюбленные имеют соответствующий секрет — аналогичную мерзость. Сознательно или бессознательно они таят в себе секрет Содомы. Так что истина любви дуалистична. Именно поэтому любовная серия — простая видимость, она распадается на две основополагающие серии, которые представлены мадам Вантейль и Шарлю. Когда в сходных обстоятельствах герой Поисков застаёт врасплох мадам Вантейль и затем Шарлю, он таким образом переживает два потрясающих открытия²⁴. Что же означают эти гомосексуальные серии?

Об этом Пруст пытается сказать в тех местах из «Содома и Гоморры», где постоянно повторяются растительные метафоры. Прежде всего, истина любви предусматривает изначальную изолированность полов. Мы живем по пророчеству Самсона: «Два пола погибнут каждый на своей стороне»²⁵. Но дело осложняется тем, что разделенные и изолированные полы сосуществуют в одном и

²² CS₂, I, 279

²³ AD, III, 610

²⁴ SG₁, II, 608

²⁵ SG₁, II, 616

том же индивиде (Пруст это называет «начальным гермафродитизмом») как в растениях или в улитке, которые не могут оплодотворять себя сами, но «могут быть оплодотворены другими гермафродитами»²⁶. И случается, что посредник, вместо того, чтобы обеспечить связь мужского и женского начал, раздваивает каждый пол в нем же самом. Символ самооплодотворения еще более волнующ, поскольку он — гомосексуален, стерилен и неточен. Это — больше, чем случайность, это — сама сущность любви. Начальный гермафродитизм непрерывно производит две серии гомосексуальных отклонений. Он разделяет полы вместо того, что их соединять. Причем до такой степени, что мужчины и женщины соприкасаются по сути дела только внешне. О всех влюбленных и о всех любимых женщинах следует утверждать то, что становится очевидным только в некоторых, особых обстоятельствах: влюбленные «играют для женщин, любящих женщин, роль другой женщины, и, в тоже время, такая женщина им предлагает очень близкое к тому, что они ищут в мужчинах»²⁷.

Итак, сущность в любви воплощается в первую очередь в законах лжи, во вторую же — в секретах гомосексуальности: ложь не была бы общностью, выражающей сущность в основных и показательных аспектах, если бы не соотносилась бы с последней как с утаенной истиной. Все обманы организуются и вращаются вокруг сущности как вокруг своего центра. Гомосексуализм — истина любви. Вот почему любовная серия в действительности — двойная: она складывается из двух серий, восходящих не столько к образам матери или отца, но и к более глубокой филогенетической непрерывности. Начальный гермафродитизм выступает неперменным законом двух отклоняющихся серий; и в одной и в другой мы постоянно сталки-

²⁶ SG₁, II, 629

²⁷ SG₁, II, 622

ваемся с любовью, порождающей либо *знаки Содома*, либо *знаки Гоморры*.

Общность означает две вещи: либо закон серии (или нескольких серий) с различающимися элементами, либо характерную черту группы, элементы которой схожи между собой. Без сомнения, характер группы влияет на характер любви. Влюбленный извлекает любимое существо из единого ансамбля или первичной совокупности и интерпретирует знаки, которые поначалу носят коллективный характер. Кроме того, женщины Гоморры или мужчины Содома излучают «астральные знаки», по которым узнают друг друга, и составляют проклятые сообщества, воспроизводя два библейских поселения²⁸. Как бы то ни было, группа — не существенна в любви, так как только предоставляет случай. Общая правда любви — серийная: наши влюбленности могут существовать лишь организуясь в серии. То же самое и в светском обществе. Светские знаки также излучают сущности, но на последнем уровне случайности и общности. Они непосредственно воплощены в сообществах, их общность — не более, чем общность всей группы — *последней ступени сущности*.

Вероятно, «свет» выражает социальные, исторические и политические силы. Но светские знаки испускаются в пустоте. Там они пересекают огромные пространства, а потому изучать светское общество невозможно с помощью микроскопа, но, скорее, с помощью телескопа. Пруст повторяет: на известном уровне интерес представляет уже не индивидуальная сущность, не деталь, но — закон, огромные расстояния и масштабные совокупности. Телескоп, но не микроскоп²⁹. Это справедливо уже по отно-

²⁸ SG₁, II, 852

²⁹ TR₂, III, 1041

шению к любви, еще в большей степени — по отношению к светскому обществу. Пустота — наилучшее место для обитания общности, физически привилегированная среда манифестации закона. Статистические законы представит лучше всего пустой человек: «Самые глупые существа своими жестами, разговорами и произвольными проявлениями чувств открыто выразят неосознаваемые ими законы, которые наблюдательный художник непременно отметит»³⁰. Вероятно случается, что единственный гений, некий дух, направляет бег светил: таков Шарлю. Но как астрономы уже не верят в направляющий дух, так и «свет» не верит в Шарлю. Законы, управляющие переменами мира — законы механические, в них преобладает Забвение. (Широко известны страницы, где Пруст исследует власть социального забвения на примере эволюции светских салонов начиная с дела Дрейфуса и заканчивая войной 1914 года. Небольшой фрагмент романа может служить прекраснейшим комментарием к словам Ленина о склонности общества заменять «старые пуристские предрассудки» предрассудками абсолютно новыми, еще более глупыми и гнусными.)

Пустота, глупость и забвение — такова триада светской группы. Однако свет выигрывает в быстроте и мобильности: излучаемые им знаки, формально превосходящие, общие по значению, способны сформировать необходимую для обучения среду. По мере того как сущность воплощается все более и более вяло, знаки приобретают коичность. Они провоцируют в нас некоторого рода внешнюю экзальтацию; возбуждают разум, чтобы быть проинтерпретированными, ибо ничто не дает большей пищи для размышления, чем происходящее в голове глупца. Те, кто бездумно повторяют что-то как попугаи — поистине «пророческие птицы»: их болтовня сигнализирует о при-

³⁰ TR₂, III, 901

сутствии закона³¹. И если группы еще предоставляют богатый материал для интерпретации, то это потому, что они скрывают в себе совершенно неосознаваемое содержание. Истины родовые, истины среды, истины групп суть среды и группы «интеллектуальные». Что значит: каждый человек непременно принадлежит к какому-нибудь сообществу, откуда исходят те идеи и ценности, в которые он верит. Самой большой ошибкой Тэна или Сен-Бева была ссылка на непосредственное простое влияние физической и реальной среды. В действительности же при интерпретации мы должны вновь составить группы и открыть те родовые *ментальности*, с которыми они соотносятся. Случается, что у герцогинь или у Германтов говорят, как мелкие буржуа: закон света, или более общий закон языка, «всегда выражается именно как группа людей определенного ментального уровня, а не сословной принадлежности»³².

³¹ CG₂, II, 236

³² TR₂, III, 900

глава 7. плюрализм в системе знаков

Поиски утраченного времени предстают как система знаков. Но система эта — плюралистична. Не только потому, что при классификации знаков используются различные критерии, но и потому, что при установлении критериев необходимо учитывать два момента. С одной стороны, мы должны рассматривать знаки с точки зрения того, насколько они способствуют обучению. Каковы потенциальные возможности и эффективность каждого рода знаков? Т.е. в какой степени данный род знаков способствует итоговому озарению, подготавливая нас к нему? Что мы, благодаря этим знакам и в данный момент, понимаем под законом поступательного движения, что распадается на виды и соотносится с другими видами движения согласно изменяющимся правилам? С другой стороны, мы должны рассматривать знаки и с точки зрения итогового озарения, совпадающего с Искусством — самым высоким типом знаков. Но в произведении искусства все другие знаки восстанавливаются и обретают свое место в соответствии с эффективностью, которой они обладали в процессе обучения, там же находят и предельное обоснование различные человеческие характеристики, носители знаков.

Принимая во внимания обе точки зрения, можно констатировать, что в системе знаков задействованы семь критериев. О пяти первых напомним вкратце. Два после-

дних влекут некоторые следствия, поэтому необходимо остановиться на них более подробно.

1. *Материал, из которого знаки выкроены.* — Он может быть в большей или меньшей степени прочным и непроницаемым, более или менее материальным или духовным. Светские знаки — наиболее материальны, ибо развиваются в пустоте. Знаки любви не отделимы от реальных черт любимого лица, от частицы кожи, от ширины и румянца щеки — всего того, что одухотворено лишь когда любимый дремлет. Чувственные знаки еще обладают материальными характеристиками, особенно запахи и вкусовые ощущения. И только в искусстве знак становится нематериальным, а чувственная оболочка — духовной.

2. *Форма, излучающая нечто, что схватывается как знак; и, как следствие, — опасность либо объективистской, либо субъективистской интерпретации.* — Всякий род знаков сообщает нам нечто и об излучающем знак предмете, и о субъекте, лице, который его, знак, схватывает и интерпретирует. Поначалу мы думаем, что необходимо всматриваться и вслушиваться в мир; в любви — признаваться (воздавать должное предмету любви); или — наблюдать и описывать реальные предметы, а для того, чтобы постигать объективные значения и смыслы — трудиться, стремиться размышлять над происходящим. Разочаровавшись в себе, мы пускаем в действие субъективные ассоциации. Однако в каждой области знаков оба момента обучения, хотя и имеют один и тот же ритм, но соотносятся друг с другом по-разному.

3. *Наша реакция на знаки: тип вызываемой знаком эмоции.* — Нервное возбуждение светских знаков; страдание и тревога знаков любви; экстраординарная радость

чувственных знаков (из них же произрастает еще и тоска как субстанциональная противоположность между бытием и небытием); чистая радость знаков искусства.

4. *Природа значения и связь знака с его значением.* — Светские знаки пусты, они заменяют действие и мысли, притязая в то же время полностью совпадать со своим значением. Знаки любви — лживы: их значение — противоположно тому, что они приоткрывают или пытаются скрыть. Чувственные знаки — правдоподобны, но включают оппозицию бытия и небытия, их значение еще материально и коренится в чем-то другом. Однако по мере того как мы восходим к искусству, связь знака и значения становится все более тесной и глубокой. Искусство представляет собой итоговое объединение нематериального знака и духовного значения.

5. *Человеческая способность, объясняющая и интерпретирующая знак, развертывающая знак в значение.* — Мышление для светских знаков; снова мышление, но другого свойства, для знаков любви (напряжение мышления уже не порождено не возбуждением, которое должно утихнуть, но чувственным страданием, которое следует трансформировать в радость). И для чувственных знаков, и для произвольной памяти, и для воображения — это способность возбуждать желание. Для знаков же искусства такой способностью станет чистая мысль как свойство сущностей.

6. *Темпоральные структуры, или временные линии, которые содержат в себе знак и соответствующий им тип истины.* — Необходимо время, чтобы интерпретировать

знак. Любой временной период — это период интерпретации, т.е. развертывания. В случае со светскими знаками — время теряют, так как при разворачивании они остаются невредимыми, теми же самыми, что и в начале. Как чудо-вище или как спираль, они трансформируются и возрождаются вновь. В них нет ни грана истины времени, которое теряют; времени, необходимого для вызревания интерпретации, которая никогда не обретает время в его тождественности. Со знаками любви мы, главным образом, — во времени утраченном: оно искажает облик живых существ и вещей, подталкивает их к концу. Здесь содержится истина — истина утраченного времени. Но она не только многообразна, приблизительна и сомнительна — более того, мы ее схватываем как раз в тот момент, когда она нас перестает интересовать, когда Я-интерпретирующего, Я-любящего уже не существует. Так было с Жильбертой, так было и с Альбертиной: в любви истина приходит всегда слишком поздно. Время любви — утраченное время, т.к. знак разворачивается только по мере того, как исчезает Я, соответствующее его значению. Чувственные знаки представляют новую темпоральную структуру: время, обретаемое вновь в недрах самого утраченного времени — образ вечности. Рожденные желанием и воображением, возрожденные произвольной памятью, лишь чувственные знаки (в противоположность знакам любви) способны в Я соотноситься со своим значением. Наконец, знаки искусства определяют обретенное время — время изначальное, абсолютное, истинно вечное, объединяющее знак и его значение.

Время, которое теряют, утраченное время, время, которое обретают и обретенное время составляют четыре темпоральные линии. Однако следует отметить, что хотя каждый тип знаков соотносится с особой линией, тем не менее, он продолжается и в других линиях, захватывает их

и разворачивается в них также. Именно во временных линиях знаки взаимодействуют друг с другом и множат комбинации. Время, которое теряют, продолжается во всех знаках, кроме знаков искусства. И, наоборот, утраченное время уже существует в светских знаках, искажая и подрывая их формальное тождество. Оно еще присутствует как низший уровень и в чувственных знаках, порождая некое ощущение присутствия небытия даже в чувственных радостях. В свою очередь, время, которое обретают, не чуждо утраченному времени: его находят в недрах самого утраченного времени. Наконец, обретенное время искусства включает все другие времена, объединяя их в одно целое, т.е. только в нем любая темпоральная линия обретает свою истину, свое место и свой итог с точки зрения Истины.

С другой стороны, каждая временная линия ценна сама по себе («все те плоскости, по которым время, начиная с того момента, как я вновь овладел его праздничным весельем, разграничивало мою жизнь»¹)... Эти темпоральные структуры похожи на «различные и параллельно существующие серии»². Но с другой точки зрения, параллелизм и автономность серий не исключают некоторую иерархию. От одной линии к другой связь знака и значения становится все более тесной, необходимой и глубинной. Каждый раз в линии более высокого порядка мы будем восстанавливать утраченное в других. Происходит так, как если бы временные линии ломались, вкладываясь друг в друга. Таким образом, само Время — серийно. Теперь уже каждая временная точка сама выступает пределом абсолютной темпоральной серии и отсылает к Я, которое разграничивает все более широкое и индивидуализированное

¹ TR₂, III, 1031

² SG₁, II, 757

поле исследования. В изначальном времени искусства все другие времена наслаиваются друг на друга, так же как и абсолютное Я искусства объединяет все Я в единое целое.

7. *Сущность*. От светских знаков к чувственным связь знака с его значением становится все более тесной. Этот чертеж соответствует тому, что философы называли бы «диалектическим восхождением». Но только на более глубоко уровне, на уровне искусства, Сущность приоткрывается как основа связи знака с его значением и как различные вариации такой связи. Следовательно, отталкиваясь от финального откровения, мы можем нисходить по ступеням вниз, обратно. Это вовсе не означает, что мы возвращаемся к жизни, к любви или к светскому обществу. Мы спускаемся по темпоральной серии, определяя каждой временной линии и каждой области знаков их собственную истину. Когда же мы доходим до открытия сущности в искусстве, то понимаем, что она уже присутствовала и на более низких ступенях: именно сущность в каждом отдельном случае детерминировала связь знака и значения. Чем с большей неизбежностью сущность воплощалась, чем более она индивидуализирована, тем неразрывнее связь знака с его значением, и наоборот — когда сущность охватывала более широкие общности и воплощалась в случайных фактах, связь ослабевала. Поэтому в искусстве сущность индивидуализирует предмет, в котором воплощается, и абсолютно детерминирует форму, ее выражающую. В чувственных же знаках она носит минимально обобщенный характер, а ее воплощение зависит от случайных данных и внешних обстоятельств. И еще, в знаках любви и в светских знаках общность — это прежде всего общность серии или группы; к тому же ее выбор отсылает к внешним объективным детерминациям

и к механизмам субъективных ассоциаций. Вот почему в тот момент мы и не смогли понять, что Сущности уже оживали и в светских знаках, и в знаках любви, и в чувственных знаках. Но однажды, когда знаки искусства нам открылись как критерий измерения воплощенности сущности, мы, как следствие, смогли ее вновь обнаружить и в других областях. Мы уже научились различать проявление ее слабого и вялого сияния. Таким образом, мы в состоянии возратить сущность тому, кто или что ее выражает, восстановить все истины времени также, как и все области знаков, чтобы они стали неотъемлемыми частями самого произведения искусства.

Вовлечение [импликация; *implication*] и объяснение [экспликация; *explication*], сворачивание и разворачивание – таковы категории «Поисков утраченного времени». Первоначально значение заключено в знаке. Оно — как нечто, завернутое в другом. Пленница, плененная душа; и это означает, что мы постоянно сталкиваемся с «вкладыванием» или неким свертыванием различенного. Излучающие знаки предметы — как ящички или закрытые сосуды. Они удерживают плененную душу, душу кого-то другого, кто старается приоткрыть крышку³. Прусту нравится «кельтское поверье, согласно которому души тех, кого мы потеряли — пленницы неких низших существ — животных, растений или неодушевленных предметов; эти души утрачены нами до того мгновения — он чаще всего так никогда и не наступает — когда мы оказываемся перед деревом, т.е. войдем во владения того предмета, который держит утраченную душу в заточении»⁴. С другой стороны метафорам вовлечения [импликации] вторят метафоры объяснения [экспликации]: развиваясь и развертываясь, знак, одновременно, и интерпретируется. Ревнивый лю-

³ CS₁, I, 179

⁴ CS₁, I, 44

бовник разворачивает бесконечные миры, спрятанные в любимом существе. Отзывчивый и тонко чувствующий человек высвобождает души, заключенные в вещах, что отчасти напоминает японскую игру: в воду бросают кусочки бумаги и наблюдают за тем, как они намокают, разбухают и растягиваются, принимая форму цветов, домов или различных существ, и тем самым объясняют сами себя⁵. Значение смешивается с развертыванием знака, как знак смешивается со свертыванием значения. Поэтому сущность есть, в итоге, третий член, доминирующий над двумя другими. Она направляет их движение: соединяет знак и его значение, вкладывает одно в другое, не позволяя им распасться. В каждом конкретном случае сущность измеряет связь, степень их, знака и его значения, отдаленности или близости друг от друга, уровень их единства. Без сомнения, сам по себе знак не сводим к предмету, но наполовину в него погружен. Безусловно, само по себе значение не сводимо к субъекту, но наполовину от него зависит — от обстоятельств и субъективных ассоциаций. Сущность как достаточное основание обоих располагается по ту сторону знака и его значения, связывая их друг с другом.

Существеннейшим в «Поисках утраченного времени» являются не память и время, но знак и истина. Важнее — не вспоминать, но понимать, ибо память имеет ценность только как способность интерпретировать некоторые знаки; время — как материал или род той или иной истины. И воспоминания, как произвольные так и непроизвольные, всплывают лишь в определенных ситуациях обучения, чтобы подвести итог или открыть новые горизонты. Категории «Поисков» — это знак, значение, сущность, длитель-

⁵ CS₁, I, 47

ность обучения и внезапность озарения. То, что Шарлю гомосексуалист — мгновенное, ослепляющее открытие. Но необходимо постепенное и длительное вызревание, и лишь затем совершается качественный скачок в некоторое новое знание, в новую область знаков. *Лейтмотивы* Поисков — «я еще не знал», «я должен был впоследствии понять», и, также «меня не интересовало то, чему я переставал обучаться». Персонажи романа значимы, если только излучают знаки, пригодные для дешифровки в течение более или менее продолжительного периода. Бабушка, Франсуаза, герцогиня Германтская, Шарлю, Альбертина — ценны постольку, поскольку учат нас чему-то. «Радость, с которой я совершал свои первые шаги в обучении, когда Франсуаза...» — «Альбертина, — Мне уже нечему было учиться...»

В мире М.Пруста витает мечта. Поначалу она определяется методом исключения — ни грубая материя, ни чистое сознание. Ни физика, ни философия. Философия допускает лишь прямые высказывания и точные определения, которые вытекают из некоего разума, утверждающего истины. Физика полагает объективную и недвусмысленную материю, выведенную из условий реальности. Мы заблуждаемся, считая их фактами: они — лишь знаки. Почитая их за истину, мы также ошибаемся, ибо они суть только интерпретации. Знак — это всегда сомнительное, неявное и заключенное в ином значение. «В жизни я шел по пути, обратному тому, каким следуют некоторые люди, которые пользуются фонетической транскрипцией только после того, как оценят ее параметры с позиции единой последовательности символов»⁶. Аромат цветка и салонное представление, вкус печенья «Мадлен» и любовное чувство объединяют именно знак и соответствующий ему этап в обучении. Когда аромат цветка становится знаком,

⁶ Р., III, 88

он превосходит одновременно и законы материи и категории разума. Мы — не физики и не метафизики: мы должны быть египтолагами-иероглифистами, ибо между вещами не существует механических законов, а между разумами — свободной и произвольной связи. Одно вовлечено в другое, обременено и осложнено другим, все — знак, значение и сущность. Все обитает в потаенных зонах, куда мы проникаем как в склепы, чтобы дешифровать иероглифы и тайные письма. В любом случае, египтолог-иероглифист — тот, кто ведет ученика по пути обучения-посвящения.

Не существует ни предметов, ни душ. Есть только тела — тела астральные, тела растительные... Биология была бы права, если бы знала, что само по себе тело — уже речь. Лингвисты были бы правы, если бы знали, что язык — всегда язык тел. Любые симптомы — слова, но прежде — любые слова суть симптомы. «Слова как таковые что-то сообщали лишь тогда, когда их можно было интерпретировать в форме прилива крови к лицу смущенного человека, или в форме внезапного молчания»⁷. Не удивительно, что истерик говорит своим телом. Он обретает первичный язык — истинный язык символов и иероглифов. Его тело — Египет. Мимика мадам Вердюрен, ее страх — не соскочит ли челюсть, — ее артистические позы, напоминающие гримасы сновидения, наконец даже ее прорезиненный нос формируют некий единый алфавит, необходимый для того, чтобы понять, о чем идет речь.

⁷ Р., III, 88

заклучение. образ мыслей

Время имеет большое значение в «Поисках утраченного времени» потому, что любая истина — это истина времени. Но прежде всего Поиски — это поиски истины, благодаря чему проясняется и «философское» значение произведения Пруста: оно соперничает с философией. Нападая на самое существенное в классической философии рационалистического типа, Пруст утверждает противоположный образ мыслей. Объектом нападков писателя становятся философские предпосылки. А именно: философия невольно допускает, что разум как разум и мыслитель как мыслитель утверждают истину, любят ее, стремятся к ней и, естественно, заняты ее поиском. Поначалу Пруст соглашается с предустановкой на добро-вольность мышления. В своем поиске он отталкивается от «преднамеренного решения». Из него же вытекает и порядок философии: с некоторой, определенно установленной точки зрения, поиск истины мог бы быть простым и естественным; достаточно было бы принять решение и использовать метод, способный преодолеть внешние влияния, которые склоняют принимать ложь за правду и потому отворачивают мысль от своего призвания. Речь бы шла об обнаружении и организации понятий согласно единому порядку, который был бы порядком мысли, в той же мере, в какой и порядком точных определений или сформулиро-

ванных истин, дополнявших бы поиск и обеспечивавших бы согласованность между умами.

В лице философа мы имеем «друга». Показательно, что и философии и дружбе Пруст адресует одну и ту же критику. Дружья, один по отношению к другому, подобны двум разумам доброй воли, что согласуются в значении слов и вещей, ибо общаются по велению единой и общей доброй воли. Философия — это как выражение некоего универсального Разума, который при выработке ясных и пригодных для передачи определений, соотносится с самим собой. Критика Пруста затрагивает самое существенное, а именно: пока истина опирается на добро-вольность мышления, она остается абстрактной и произвольной. Один только договор и получает четкое выражение. Так же как и в дружбе, от внимания философии как раз и ускользают потаенные зоны, где вырабатываются силы, реально воздействующие на наши мнения и поступки, они то и *вынуждают мыслить*. Ни доброй воли, ни выработанного метода недостаточно для того, чтобы научиться мыслить. Дружба едва ли приблизит нас к истине. Умы общаются между собой всегда на основе договора, а разум порождает только возможность. Что же касается философских истин, то им не достает неизбежности, печати неотвратимости. Действительно, истина не вверяется, но пробалтывается; она не передается, но интерпретируется; она — не намеренна (волей утвержденная), но — непреднамеренна (непроизвольная).

Это-то и является великой Темой обретенного Времени: поиск истины — настоящее путешествие непроизвольности. Мысль вовсе не существует без того, что заставляет мыслить, что совершает над ней насилие. Важнее мысли — то, что «позволяет мыслить». Поэт — более значим, чем философ. В своих ранних романах Виктор Гюго по сути дела философствует, т.к. «еще продолжает мыс-

лить, вместо того, чтобы, подобно природе, лишь наводить на размышления»¹. Но поэт знает, что сущность — выше мысли. Она — в том, что вынуждает мыслить. *Лейтмотивом* Времени обретенного является слово *вынуждать*: впечатления нас вынуждают наблюдать, встречи — интерпретировать, а внешние выражения чувств — мыслить.

«Истины, которые разум схватывает в проблесках мира, полного света, суть нечто менее глубокое, менее *необходимое*, чем истины, которые жизнь *вопреки нам самим* сообщает посредством материального впечатления, воспринятого нашей сущностью, а не благодаря тому, что в состоянии вычленишь разумом... Нужно стараться интерпретировать ощущения как *знаки*, как законы или понятия, и пытаться мыслить, что означает покидать неясные сумерки, обращая их в духовный эквивалент... Когда речь заходит о смутных воспоминаниях вроде стука вилки, или вкуса печенья «Мадлен», или осязательно прописанных истин, сущность которых я пытался отыскать в себе, где колокольня и безумные луга составляли полную и цветистую неразбериху, то их первым признаком было ощущение, что *я не свободен* их выбирать, что они мне даются такими, каковы они по сущности. И я чувствовал, что это — клеймо их подлинности. Я не искал те два булыжника на мостовой во дворе, где споткнулся. Но как раз форма *случайности* — *неизбежность*, с которой *встретилось* восприятие, контролировало воскрешаемую истину прошлого и вводило в действие образы, ибо благодаря этому мы начинаем ощущать *необходимое* для восхождения к свету напряжение как счастье реального обретения... Никто не смог бы помочь мне прочесть и исследовать внутреннее пространство книги неведомых *знаков* (знаков объемных, к которым, как мне кажется, стремилась моя чуткость, задевая и огибая их, как ныряльщик, изме-

¹ CG₃, II, 549

ряющий глубину); подобное прочтение состоит из актов созидания, ничто и никто не может заменить нас самих, ни даже сотрудничать с нами на этом пути... Сформулированные чистым сознанием идеи не более чем логические истины — истины возможные; их выбор — произволен. Книга рельефных изображений, а не *наспех прочерченных набросков* — это только наша книга. Порожденные нами идеи не только не в состоянии достичь логической точности — мы даже не знаем, действительно ли они истинны. Только впечатление, такое жалкое и непохожее на материал, способный оставлять глубокие отпечатки, является единственным критерием истины и потому только оно достойно внимания разума. Только оно, слабое впечатление, способно, если уметь в нем вычленить истину, подвести к высочайшему совершенству и дать абсолютное счастье»².

Знак — вот то, что вынуждает мыслить. Знак — это предмет встречи, и, в точности, — случайность встречи, гарантирующая неизбежность появления того, что позволит мыслить. Акт мышления не вытекает из простой и естественной возможности. Напротив, он — единственное истинное творение. Творение же — это процесс образования акта мышления в самой мысли и, следовательно, содержит в себе нечто, что совершает насилие над мыслью, вырывая ее из естественного оцепенения, из только абстрактных возможностей. Думать — это всегда интерпретировать, т.е. объяснять, разворачивать, дешифровать и транслировать знак. Транслировать, дешифровать, разворачивать суть формы чистого творения. Здесь уже не существует точных определений как чистых понятий. Имеются только заключенные в знаках значения; и если мысль властна разъяснить знак, развернуть его в Понятие, так это только потому, что Понятие, свернутое в знаке и обвернутое вокруг него, уже содержится в нем, оно — в по-

² TR₂, III, 878–880

таенной области, что подталкивает мысль. Мы стремимся к истине, лишь когда принуждаемы к тому. Истину ищет ревнивец, когда подмечает лживый знак в лице любимого. К ней стремится тонко чувствующий человек, сталкиваясь с жестокостью. Читатель или слушатель также влекутся к истине, стремясь поймать исходящие из произведения искусства знаки; которые — как зов гения к гениям, который, быть может, подвигнет и его, читателя или зрителя, творить. Перед лицом безмолвных интерпретаций влюбленного отношений болтливой дружбы не существует вовсе. Философ со всем своим методом и всей своей доброй волей — ничто по сравнению с тайным воздействием произведения искусства. Творение, как и процесс образования акта мышления, всегда начинается со знаков. Произведение искусства и порождает знаки, и вынуждает их родиться. Творец — как ревнивец, высший интерпретатор, надзирающий за знаками, в которых *обнаруживается* истина.

Спутешествием произвольности мы сталкиваемся на уровне каждой человеческой способности. также мышление интерпретирует светские знаки и знаки любви двумя различными способами. Но речь идет уже не об абстрактном и произвольном мышлении, притязающем самостоятельно искать логические истины, иметь собственный порядок и предшествовать внешним воздействиям. Но — о мышлении произвольном, испытывающем давление знаков и оживающем, только чтобы их проинтерпретировать, чтобы таким образом предотвратить пустоту и переполняющее его страдание. В науки и философии мышление всегда предшествует. Особенность же знаков — взывать к мышлению, ибо оно приходит после, оно должен запаздывать³. То же самое происходит и с памятью. Чувственные знаки нас вынуждают ис-

³ TR₂, III, 880

вать истину, но они мобилизуют и непроизвольную память (или порожденное желанием невольное воображение). Наконец, знаки искусства заставляют мыслить, мобилизуя чистую мысль как свойство сущностей. Они вводят в действие то, что менее всего зависит от доброй воли — сам акт мышления. Таким образом, знаки, принуждая, приводят в движение какую-либо из способностей — мышление, память или воображение. Она, в свою очередь, мобилизует мышление, вынуждая думать о сущности. Под видом знаков искусства мы постигаем, что существует чистая мысль как свойство сущности, и каким образом мышление, память или воображение, связываясь с другими областями знаков, ее варьируют.

Произвольность или непроизвольность — не различные самостоятельные свойства, но, скорее, различное осуществление одних и тех же человеческих свойств. Ощущение, память, воображение, рассудок, само мышление суть проявления случайные до тех пор, пока они произвольны: то, что мы ощущаем с таким же успехом могли бы вспоминать, описывать или постигать, и наоборот. Ни ощущения, ни произвольная память, ни произвольная мысль не порождают никакой глубокой истины, но только истину возможную, ибо ничто нас не вынуждает интерпретировать, дешифровывать природу знака погружаясь как «ныряльщик, измеряющий глубину». Все человеческие способности осуществляются гармонично, но одна может заменять другую и в произвольности, и в абстрактности. — Напротив, каждый раз, когда способность принимает непроизвольную форму, она, приоткрывая свой предел, достигает его, поднимается до трансцендентного осуществления и осознает собственную, незаменимую ничем иным, необходимость. Следовательно, способности — уже не взаимозаменяемы. Вместо нейтрального ощущения — тонкая чувствительность, схватывающая и воспринима-

ющая знаки. Знак — предел такой чувствительности, ее призвание и высшее воплощение. Вместо произвольного рассудка, произвольной памяти или произвольного воображения — те же самые способности, но в непроизвольной и трансцендентной форме. Таким образом, каждая приоткрывает лишь то, что она одна в состоянии интерпретировать. Каждая из способностей объясняет тот род знаков, который совершил над ней особенное, чрезмерное насилие. Непроизвольное осуществление — трансцендентный предел или призвание любой способности. Вместо произвольной мысли — все, что вынуждает мыслить, что является принуждением к мышлению — всякая невольная мысль, которая может мыслить только сущность. Лишь чувственность схватывает знак как знак; лишь мышление, память и воображение объясняют значение, каждый — в соответствующей области знаков; лишь чистая мысль открывает сущность, ибо вынуждаемо мыслить ее как достаточное основание знака и значения.

* * *

Возможно прустовская критика философии могла бы быть в высшей степени философской. Какая философия не пожелала бы воздвигнуть образ мыслей, независимый уже ни от доброй воли мыслителя, ни от преднамеренных решений?! Каждый раз, когда грезят о конкретном и ответственном мышлении, то прекрасно осознают, что оно не зависит ни от определенных установлений, ни от ясно выраженного метода, но — от повстречавшегося нам и трансформированного насилия, вопреки нам самим ведущего к Сущностям, ибо они, сущности, обитают в потаенных зонах, а не в умеренных просторах чистоты и света. Они завернуты в то, что вынуждает мыслить, не отзываются на произвольное усилие и позволяют мыслить только тогда, когда мы вынуждены это делать.

Пруст — платоник, но не ярко выраженный, т.к. готов ссылаться на сущность или Идею даже по ничтожному случаю маленькой фразы Вантейля. Платон предлагает образ мыслей под знаком встреч и насилий. В «Государстве» он различает в мире два рода вещей: вещи, допускающие бездеятельную мысль или предоставляющие только предлог для проявления активности; и вещи, которые позволяют мыслить, которые вынуждают мыслить. Первые — это узнаваемые предметы; любые качества могут проявляться в данных предметах, но в проявлении случайном, что и позволяет говорить «это — палец», это — яблоко, это — дом... Напротив, вторые — вещи, вынуждающие нас мыслить: это — предметы не *узнаваемые*, а совершающие насилие, *повстречавшиеся* знаки. Это, как говорит Платон, «противоречивые ощущения». (Пруст скажет: ощущение общности двух мест или двух мгновений). Чувственный знак совершает над нами насилие, мобилизует память и приводит в движение душу; душа же, в свою очередь, порождает в мышлении силу, передавая ему испытанное чувственностью насилие, мыслить сущность как единственное, что должно быть мыслимо. Так человеческие свойства проявляются в трансцендентном осуществлении, где каждое стоит перед собственным пределом и сближается с ним: чувственность, схватывающая знак; душа и память, его интерпретирующие; и мышление, вынужденное мыслить сущность. Сократ мог говорить с полным основанием: «Я — скорее влюбленный, чем друг; Я — ближе к искусству, чем к философии; Я — взрыв, принуждение и насилие более, чем добрая воля». «Пир», «Федр» и «Федон» — три великих исследования знаков.

Но сократовский демон, ирония, заключается в опережении встреч. По Сократу, разум еще предшествует встречам, он их провоцирует, порождает и организует. Юмор Пруста — другой природы: еврейский юмор против

греческой иронии. Чтобы замечать знаки, открывать их, испытывать их жестокость, необходимо обладать особым даром. *Логоса нет, существуют только иероглифы.* Мыслить — это прежде всего интерпретировать и переводить. Сущности — это одновременно и то, что переводится, и сам перевод; и знак, и значение. Сущности обвиваются вокруг знака, чтобы вынудить нас мыслить. Они разворачиваются в значении, чтобы мыслиться по необходимости. Везде — иероглиф, двойной символ которого — произвольность встречи и неизбежность мысли: «случайность и необходимость».

СТАТЬИ

по каким критериям узнают структурализм?¹

Спрашивали недавно: «Что такое экзистенциализм?». Теперь: «Что такое структурализм?». Эти вопросы имеют живой интерес, но при условии их актуальности, отнесенности к работам, которые находятся еще на пути к созданию. Мы в 1967 году. Стало быть, нельзя сослаться на незавершенный характер произведений, чтобы уйти от ответа: именно такой он и дает вопросу смысл. Однако с тех пор вопрос «что такое структурализм?» претерпел некоторые изменения. В первую очередь, кто структуралист? Есть привычки и в наиболее актуальном. Привычка указывает, отбирает, справедливо или нет, образцы: лингвиста, как Р. Якобсона; социолога, как К. Леви-Стросса; психоаналитика, как Ж. Лакана; философа, обновляющего эпистемологию, как М. Фуко; марксистского философа, занимающегося проблемой интерпретации марксизма, как Л. Альтюссера; литературного критика, как Р. Барта; писателей, как тех, кто объединился в группу «Тель Кель»... Одни не отказываются от слова «структурализм» и используют понятия «структура», «структурный». Другие предпочитают соссюрровский термин «система». Очень разные мыслители и разные поколения; некоторые оказали на своих современников реальное влияние. Но самым важ-

¹ Перевод с французского по изданию: Deleuze G. *À quoi reconnaît-on le structuralisme? // La Philosophie en XX siècle. Sous la dir de François châtelet*. Paris, Marabout. 1979 Соколовой Л.Ю.

ным является крайнее разнообразие тех областей, в которых они осуществляют свои исследования. Каждый находит проблемы. Методы, решения, которые имеют аналогичные черты, как бы происходящие из вольного воздуха и духа этого времени, но которые также соразмерны открытиям и единичным творениям в каждой из этих областей. В этом смысле слова с «измом» вполне обоснованы.

Правильно считают лингвистику источником структурализма: не только Соссюра, но также Московскую школу и Пражский кружок. И если структурализм распространяется затем на другие области, то на этот раз речь идет не об аналогии: это происходит не для того, чтобы внедрить методы, «эквивалентные» имевшим ранее успех в анализе языка. В действительности существуют только языковые структуры, будь то эзотерический язык или даже невербальный. Структура бессознательного есть лишь в той мере, в какой бессознательное говорит и является языком. Структура тела — лишь в той мере, в какой тела полагаются говорящими, с языком, являющимся языком симптомов. Даже вещи имеют структуру, поскольку они содержат в себе тихий дискурс, который представляет собой язык знаков. Тогда вопрос «что такое структурализм?» изменяется еще раз: скорее следует спрашивать, по чему узнают тех, кого называют структуралистами? И что узнают сами структуралисты? Ибо верно, что видимым образом людей узнают только в невидимых и неосязаемых вещах, которые они узнают по-своему. Что они делают, структуралисты, чтобы узнать язык в некоторой вещи — язык, присущий одной области? Что они находят в этой области? Мы предлагаем, таким образом, извлечь некоторые *формальные*, самые простые критерии узнавания и будем всякий раз приводить примеры из работ выше-названных авторов, независимо от различия их проектов и сочинений.

1. первый критерий — символическое

Для нас является привычным, почти что безусловным, некоторое различие, или корреляция, между реальным и воображаемым. Вся наша мысль поддерживает диалектическую игру между этими двумя понятиями. Даже когда классическая философия говорит об уме или чистом рассудке, речь идет также о способности, определяемой своей пригодностью схватывать реальное в его основании, реальное «по истине», каково оно есть, в противоположность, но также в связи с силой воображения. Назовем совсем разные творческие движения: романтизм, символизм, сюрреализм... Они вызывают то к трансцендентному пределу, где реальное и воображаемое проникают друг в друга и соединяются; то к остроте их границы как лезвию различия. В любом случае останавливаются на оппозиции и дополнительности воображаемого и реального; по крайней мере, такова традиционная интерпретация романтизма, символизма и т.д. Даже фрейдизм интерпретируется в перспективе двух принципов: принципа реальности с его силой разочарования и принципа удовольствия с его возможностью галлюцинаторного удовлетворения. С уверенностью можно сказать, что методы, которые использовали, например, Юнг и Башляр, целиком вписываются в реальное и воображаемое, в рамки их сложных отношений: трансцендентного единства и предваряющей напряженности, слияния и острия.

Первый же критерий структурализма — это открытие и признание третьего порядка, третьего царства: царства символического. Именно отказ от смешения символического с воображаемым и реальным является первым измерением структурализма. Здесь также все началось с

лингвистики: по ту сторону слова в реальности его звуковых частей и по ту сторону связанных со словами образов и понятий, структуралистский лингвист открывает элемент совсем иной природы — структурный объект. Возможно, в этом — то символическом элементе романисты группы «Тель Кель» и хотели обосноваться, чтобы обновить как звуковые реальности, так и соответствующие повествования. По ту сторону истории людей и истории идей Мишель Фуко находит более глубокое, подземное основание, которое является предметом дисциплины, названной им археологией мысли. За реальными людьми и их реальными отношениями, за идеологиями и воображаемыми отношениями Луи Альтюссер открывает более глубокую сферу — объект науки и философии.

В психоанализе у нас есть уже много отцов: прежде всего реальный, но также и образы отца. И все наши драмы происходят в напряженности отношений между реальным и воображаемым. Жак Лакан открывает третьего, более фундаментального отца — символического, то есть Имя-отца. Не только реальное и воображаемое, но и отношения между ними и их расстройства должны пониматься как предел процесса, в котором они конституируются, исходя из символического. У Лакана и других структуралистов символическое в качестве элемента структуры является принципом генезиса: структура воплощается в реальности и образы согласно определенным сериям, более того, воплощаясь, она их конституирует, но она не производна от них, будучи более глубокой, являясь подпочвой под любым грунтом реального и любыми небесами воображения. Катастрофы внутри структурного порядка объясняют видимые расстройства реального и воображаемого: так, из Лакановой интерпретации случая «Человека с волками» следует, что когда тема кастрации остается несимволизированной («просроченность»), она вновь

возникает в реальном в галлюцинаторной форме отрезанного пальца².

Мы можем пронумеровать реальное, воображаемое и символическое: 1, 2, 3. Но, может быть, эти цифры имеют сколь порядковое, столь и количественное, более важное значение. Реальное в себе самом неотделимо от некоторого идеала объединения и тотализации: реальное стремится к единице, оно является единицей по своей «истине». Как только мы видим два в «единице», как только мы ее раздваиваем, появляется само воображаемое, даже если оно осуществляет свое действие в реальном. Например, реальный отец — это единица, или желает быть таковой согласно своему закону; но образ отца всегда удваивается в самом себе, будучи расколотым по закону двойственного числа. Он проецируется, по меньшей мере, на две персоны: одна берет на себя игрового отца, отца-шута, другая — отца-труженика и идеального отца. Таков принц Уэльский у Шекспира, переходящий от одного образа отца к другому, от Фальстафа к короне. Воображаемое определяется играми зеркала и перевернутым удвоением, отождествлением и проекцией, оно всегда дается двойным способом³. Но, возможно, символическое, в свою очередь, есть тройка. Оно не просто третье, по ту сторону реального и воображаемого. Всегда имеется третье, которое необходимо искать в самом символическом; структура — это, по крайней мере, триада, она не «циркулировала» бы без этого третьего, одновременно ирреального, но, однако, и не воображаемого.

Мы увидим, почему это так. Первый же критерий состоит в следующем: в полагании символического поряд-

² Cf. Lacan J. *Écrits*. P.386-389.

³ Несомненно, Лакан идет дальше других в оригинальном анализе различия воображаемого и символического. Но это различие в разнообразных формах присутствует у всех структуралистов.

ка, который не сводим ни к порядку реального, ни к порядку воображаемого и является более глубоким, нежели они. Мы пока еще не знаем, в чем заключается этот символический элемент. Но, по крайней мере, мы можем сказать, что соответствующая структура не имеет никакого отношения ни к чувственной форме, ни к образу воображения, ни к интеллигибельной сущности. Она не имеет ничего общего с *формой*: так как структура нисколько не определяется автономностью целого, его богатством по сравнению с частями, гештальтом, который проявляется в реальном и в восприятии; наоборот, структура определяется природой некоторых атомарных элементов, которым предначертано учесть одновременно формирование целостностей и вариацию их частей. Она не имеет ничего общего с *образами* воображения, хотя структурализм весь проникнут рассуждениями о риторике, метафоре и метонимии; так как сами эти образы определены структурными перемещениями, которые учитывают сразу и прямой, и переносный смысл. Она не имеет общего с *сущностью*; так как речь идет о комбинационном единстве, относящемся к формальным элементам, которые сами по себе не имеют ни формы, ни значения, ни представления, ни содержания, ни данной эмпирической реальности, ни гипотетической функциональной модели, ни интеллигибельности по ту сторону видимости; никто лучше Луи Альтюссера не обозначил статус структуры как равный самой «Теории»: символическое следует понимать как производство исходного и специфического теоретического объекта.

Структурализм агрессивен когда он разоблачает повсеместное непризнание этой символической категории, по ту сторону воображаемого и реального. Он интерпретативен когда обновляет, исходя из этой категории, нашу интерпретацию произведений и претендует открыть исход-

ный пункт, где производится язык, создаются эти произведения, откуда ведут свое начало идеи и действия. Романтизм, символизм, но также фрейдизм, марксизм, таким образом, становятся предметом глубоких новых трактовок. Более того, структуралистской интерпретации подлежат мифические, поэтические, философские и даже практические произведения. Но эта новая интерпретация годится лишь в той мере, в какой она вдохновляет на создание новых современных произведений — как если бы символическое было общим источником и интерпретации, и живого творчества.

2. второй критерий: локальное, или позиционное

В чем состоит символический элемент структуры? Мы чувствуем необходимость идти дальше, напомнив вначале, чем символический элемент не является. Отличный от реального и воображаемого, он не может определяться ни предшествующими реальностями, к которым он отсылал бы и которые бы обозначал, ни воображаемыми содержаниями, из которых он следовал бы и которые давали бы ему значение. Элементы структуры не имеют ни внешнего обозначения, ни внутреннего значения. Что же остается? Как вполне строго определяет Леви-Стросс, он не имеет ничего, кроме *смысла*: того смысла, который необходимо является «позиционным», и это все⁴. Речь не идет ни о месте внутри реальной протяженности, ни о местоположениях на воображаемых просторах, но о местоположениях в пространстве собственно структурном, то есть топологическом. Что является структурным — так это пространство, но пространство непротяженное, предсущее

⁴ Cf. Lévi-Strauss C. *Esprit*. Novembre 1963.

ствующее, чистый *spatium*, постепенно конституируемый в качестве порядка соседства, где понятие соседства имеет прежде всего порядковый смысл, а не значение протяженности. Это как в генетике: гены составляют структуру, если только они неотделимы от мест, способных изменить отношения внутри хромосомы. Короче, места в чисто структурном пространстве первичны относительно реальных вещей и существ, которые их займут, а также относительно ролей и всегда немного воображаемых событий, которые необходимо появляются, когда места занимаются.

Научная амбиция структурализма — не количественная, но топологическая и реляционная: Леви-Стросс постоянно утверждает этот принцип. И Альтюссер, когда говорит об экономической структуре, уточняет, что «истинные» субъекты — не те, которые займут места, то есть конкретные индивиды, или реальные люди, и тем более истинные объекты — не роли, которых придерживаются люди, и не события, которые производятся, но прежде всего это места в топологическом структурном пространстве, определенном производственными отношениями⁵. Когда Фуко определяет такие детерминации, как смерть, желание, труд, игра, то он рассматривает их не как измерения эмпирического человеческого существования, но прежде всего как наименования мест, или положений, которые делают занимающих эти места людей смертными и умирающими, желающими, работающими, играющими; но люди займут места только вторично, исполняя свои роли согласно порядку соседства, который является порядком самой структуры. Поэтому Фуко может предложить новую раскладку эмпирического и трансцендентального, где последнее определяется порядком мест вне зависимости от того, кто их займет эмпирически⁶. Структурализм неотде-

⁵ Althusser L. *Lire le Capitale*. T.II. P.157.

⁶ Фуко М. *Слова и вещи*. М., 1977. С.410 и след.

лим от новой трансцендентальной философии, где места берут верх над тем, что их заполняет. Отец, мать, т.д. суть прежде всего места в структуре; и если мы смертны, то вставая в вереницу и приходя в это место, отмеченное в структуре в соответствии с данным топологическим порядком соседства (даже в том случае, когда мы опережаем свой черед).

«Не только субъект, но субъекты, взятые в их интерсубъективности, подхватывают вереницу... и соотнобразуют само свое бытие с моментом, который по ним пробегает в означающей цепи... Это перемещение означающего определяет субъектов в их актах, судьбе, отказах, ослеплении, успехах и исходе, несмотря на врожденные особенности и социальные приобретения, без внимания к характеру и полу...»⁷. Нельзя лучше это выразить, чем сказав, что эмпирическая психология становится не только обоснованной, но детерминированной трансцендентальной топологией.

Из этого локального, или позиционного, критерия вытекает несколько следствий. И прежде всего, если символические элементы не имеют ни внешнего обозначения, ни внутреннего значения, но только позиционный смысл, то следует признать принцип, согласно которому *смысл всегда следует из комбинации элементов, которые сами по себе не являются означающими*⁸. Как сказал Леви-Стросс в дискуссии с Полем Рикером, смысл — всегда результат, эффект: эффект не только в качестве продукта, но и как оптический, языковой, позиционный эффект. По существу, имеется бессмыслие смысла, результатом которого является сам смысл. Но тем самым мы не придем к тому, что было названо философией абсурда. Ибо для этой философии важно, что имеется нехватка

⁷ Lacan J. *Écrits*. P.30.

⁸ Lévi-Strauss C. *Esprit*. Novembre 1963.

смысла. Для структурализма, наоборот, имеется слишком много смысла, сверхпроизводство, сверхдетерминация смысла, всегда производимого в избытке посредством комбинации мест в структуре. (Отсюда следует, например, то важное значение, которое Альтюссер придает понятию *сверхдетерминации*.) Бессмыслие совсем не является абсурдом или противоположностью смысла, но тем, что выставляет смысл, производит его, циркулируя в структуре. Структурализм ничем не обязан Альберу Камю, но зато многим — Льюису Кэрролу.

Второе следствие — пристрастие структурализма к некоторым играм и театру, к неким пространствам игры и театра. Не случайно, что Леви-Стросс часто ссылается на теорию игр и придает столько значения игральным картам. И Лакан — метафорам игры, которые суть больше, чем метафоры: не только хорея, который бежит в структуре, но и место смерти, циркулирующей в бридже. Самые благородные игры, вроде шахмат, выступают как такие, которые организуют комбинационность мест в чистом *spatium*, бесконечно более глубоком, нежели реальная протяженность шахматной доски и воображаемое пространство каждой фигуры. Или же Альтюссер прерывает свой комментарий Маркса для того, чтобы говорить о театре, но о таком, который не является ни реальностью, ни идеей, но чистым театром мест и положений, принцип которого есть у Брехта и который, быть может, сегодня находит свое самое яркое выражение у Армана Гатти. Короче, сам манифест структурализма следует искать в знаменитой формуле, высоко поэтической и театральной: мыслить — значит рисковать в броске игровой кости.

Третье следствие в том, что структурализм неотделим от нового материализма, нового атеизма и нового антигуманизма. Так как, если место первично относитель-

ного того, кто его занимает, то, конечно, недостаточно будет поставить человека на место Бога, чтобы изменить структуру. И если это место является местом смерти, то смерть Бога означает, к тому же, и смерть человека — мы надеемся, в пользу грядущего нечто, но это нечто может случиться только в структуре и посредством ее мутации. Так обнаруживается воображаемый характер человека (Фуко) или идеологический характер гуманизма (Альтюссер).

3. третий критерий: дифференциальное и единичное

Так в чем же состоят эти символические элементы, или позиционные единицы? Вернемся к лингвистической модели. То, что отлично и от звуковых частей слова, и от связанных с ним образов и понятий, называется фонемой. Фонема — наименьшая лингвистическая единица, способная различать два слова с разными значениями, например, глас и глаз. Ясно, что фонема воплощается в буквах, слогах и звуках, но она не сводится к ним. Более того, буквы, слоги и звуки предоставляют ей независимость, хотя в самой себе она неотделима от фонетического отношения, которое соединяет ее с другими фонемами: с/з. Фонемы не существуют вне отношений, в которые они вступают и через которые взаимопределяются.

Мы можем различать три типа отношений. Первый тип устанавливается между элементами, которые пользуются независимостью, или автономностью: например, $3+2$ или даже $2/3$. Элементы являются реальными, и эти отношения сами должны называться реальными. Второй тип отношений, например, $x^2 + y^2 - R^2 = 0$, устанавливается

между терминами, значение которых не специфицировано, но, однако, эти термины должны *в каждом случае* иметь определенную величину. Такие отношения можно назвать воображаемыми. Но третий тип устанавливается между элементами, которые сами по себе не имеют никакой определенной величины и, однако, взаимоопределяются в отношении: так, $ydy + xdx = 0$, или $dy/dx = -x/y$. Такие отношения являются символическими, а соответствующие элементы взяты в дифференциальном отношении. Dy совсем не определено относительно y , а dx — относительно x : каждый не имеет ни существования, ни величины, ни значения. И однако, отношение dy/dx является совершенно определенным, два элемента взаимно определяются в отношении. Именно этот процесс взаимной детерминации внутри отношения позволяет определить символическую природу. Бывает, ищут исток структурализма в направлении аксиоматики. И действительно, Бурбаки, например, использует слово «структура», но, как нам кажется, в очень далеком от структурализма смысле. Ибо речь идет об отношениях между неспецифицированными даже качественно элементами, но не об элементах, которые взаимно специфицируются в отношениях. В этом плане аксиоматика была бы только воображаемой, а не собственно символической. Исток структурализма следует, скорее, искать в дифференциальном исчислении, а именно в той интерпретации, которую ему дали Вейерштрасс и Рассел — статический и порядковой интерпретации, которая окончательно освобождает исчисление от всякой ссылки на бесконечно малое и интегрирует его в чистую логику отношений.

Детерминациям дифференциальных отношений соответствуют единичности (*singularités*), распределения единичных (*singuliers*) точек, которые характеризуют кривые линии или фигуры (например, треугольник с тремя

единичными точками). Поэтому детерминация фонематических отношений, присущих данному языку, определяет единичности, в смежности которых конституируются созвучия и значения языка. *Взаимная детерминация* символических элементов продолжается, следовательно, в *полной детерминации* единичных точек, которые конституируют пространство, соответствующее этим элементам. Кажется, что главное понятие единичности, взятое буквально, принадлежит всем областям, где есть структура. Общая формула «мыслить — значит рисковать в броске игральной кости» сама отсылает к единичностям, представленным блестящими точками на костях. Любая структура представляет два следующих аспекта: систему дифференциальных отношений, по которым символические элементы взаимно определяют, и систему единичностей, соответствующую этим отношениям и очерчивающую пространство структуры. Любая структура есть множественность (*multiplicité*). Вопрос о том, существует ли структура любой области, должен быть уточнен следующим образом: возможно ли, в той или иной области, извлечь символические элементы, дифференциальные отношения и единичные точки, которые ей присущи? Символические элементы воплощаются в реальные существа и объекты рассматриваемой области; дифференциальные отношения актуализируются в реальных отношениях между этими существами; единичности соотносятся с местами в структуре, распределяющими воображаемые роли или установки существ и объектов, которые их займут.

Речь не идет о математических метафорах. В каждой области надо найти элементы, отношения и точки. Когда Леви-Стросс предпринимает исследование элементарных структур родства, он имеет в виду не только реальных отцов в данном обществе или же образы отца, которые присутствуют в мифах этого общества. Он стремится открыть

истинные фонемы родства, то есть *роднемы*, позиционные единства, которые не существуют независимо от дифференциальных отношений, куда они входят и где взаимно определяются. Именно так четыре отношения брат/сестра, муж/жена, отец/сын, племянник матери/сын сестры образуют простейшую структуру. И этой комбинационности «терминов родства» соответствуют, но без подобия и сложным образом, «установки между родителями», которые производят определенные единичности в системе. Можно также успешно идти обратным путем: исходить из единичностей, чтобы определить дифференциальные отношения между крайними символическими элементами. Именно так Леви-Стросс, беря в качестве примера миф об Эдипе, исходит из единичностей повествования (Эдип женится на матери, убивает отца, приносит в жертву сфинкса, получает имя толстоногого, т.д.) и затем индуцирует из них дифференциальные отношения между «мифемами», которые взаимоотнопределяются (отношения переоцененного родства, отношения обесцененного родства, отрицание автохтонии, стойкость автохтонии)⁹. Всегда, в любом случае символические элементы и отношения между ними определяют природу существ и объектов, которые из них следуют; тогда как единичности формируют порядок мест, который определяет одновременно роли и установки этих существ, поскольку они их занимают. Детерминация структуры завершается, таким образом, в теории установок, которые выражают ее функционирование.

Единичности соответствуют символическим элементам и их отношениям, но они им не подобны. Сказали бы, скорее, что они «символизируют» с ними. Они происходят из них, потому что любая детерминация дифференциальных отношений влечет за собой распределение единич-

⁹ Леви-Стросс К. *Структурная антропология*. М., 1985. С. 189 и след.

ных точек. К примеру, величины дифференциальных отношений воплощаются в родах, тогда как единичности воплощаются в органических частях, соответствующих каждому роду. Одни конституируют переменные, другие — функции... Одни конституируют в структуре область *терминов*, другие — область *установок*. Леви-Стросс настаивал на двойном аспекте — производности и, однако, нередуцируемости — установок относительно терминов ¹⁰. Серж Леклер, ученик Лакана, в другой области показывает, как символические элементы бессознательного с необходимостью отсылают к «либидозным движениям» тела, воплощающего единичности структуры в том или ином месте ¹¹. В этом смысле всякая структура психосоматична, или же, точнее, представляет комплекс «категория — установка».

Рассмотрим интерпретацию марксизма Альтюссером и его группой: прежде всего производственные отношения определяются в качестве дифференциальных, устанавливающихся не между реальными людьми, или конкретными индивидами, но между объектами и агентами, имеющими символическую ценность (предмет производства, орудие производства, рабочая сила, непосредственный работник, непосредственный неработник, взятые в отношениях собственности и присвоения ¹²). Тогда каждый способ производства характеризуется единичностями, соответствующими характеру отношений. Очевидно, что конкретные люди займут места и осуществят элементы структуры, если будут исполнять ту роль, которая предназначена им структурным местом (например, роль «капиталиста»), и будут поддержкой структурных отношений: так

¹⁰ Там же. С.279 и след.

¹¹ Leclaire S. *Compter avec la psychanalyse // Cahiers pour l'analyse* N 8.

¹² Althusser L. *Lire le Capital*. Т. II. P.152–157 (см. также E.Balibar. P.205 sq.).

что «истинные субъекты не оккупанты, занявшие места, и не эти функционеры... но определение и распределение этих мест и этих функций». Истинный субъект — это сама структура: дифференциальное и единичное, дифференциальные отношения и единичные точки, взаимная детерминация и детерминация полная.

4. четвертый критерий: различающее, различение

Структуры являются необходимо бессознательными — в силу составляющих их элементов, отношений и точек. Любая структура — это инфраструктура, или микроструктура. В некотором роде структуры не являются актуальными. Актуально то, в чем воплощается структура, или, скорее, что она конституирует в этом воплощении. Но сама по себе она ни актуальна, ни фиктивна; ни реальна, ни возможна. Якобсон ставит проблему статуса фонемы: последняя не смешивается с актуальностью буквы, слога или звука; далее, она не фикция, ассоциированный образ¹³. Возможно, слово «виртуальность» точно обозначит способ (существования) структуры, или теоретического объекта. При том условии, если это слово лишить всей неопределенности; так как виртуальное имеет собственную реальность, которая, однако, не смешивается ни с актуальной реальностью, ни с настоящей или прошлой актуальностью; оно обладает собственной идеальностью, которая не смешивается ни с возможным образом, ни с абстрактной идеей. Скажем о структуре: *реальна, не будучи актуальной, и идеальна, не будучи абстрактной*. Поэтому Леви-Стросс часто представляет структуру как разновидность резервуара или идеального ката-

¹³ Jakobson R. *Essai de linguistique générale*. Chap.IV.

лога, где все сосуществует виртуально, но где актуализация с необходимостью происходит по исключительным направлениям, приводя к частным комбинациям и бессознательным выборам. Извлечь структуру области означает определить целиком виртуальность сосуществования, которая предшествует существам, объектам и произведениям данной области. Любая структура является множественностью виртуального сосуществования. Л. Альтюссер, например, в этом смысле показывает, что оригинальность Маркса (его антигегельянство) коренится в способе определения социальной системы через сосуществование экономических элементов и отношений, а не в их последовательном порождении согласно диалектической иллюзии¹⁴.

Что сосуществует в структуре? Все элементы, отношения и значимости отношений, все единичности, свойственные рассматриваемой области. Такое сосуществование не влечет за собой никакой неясности, никакой неопределенности: именно дифференциальные отношения и элементы сосуществуют в совершенно определенном целом. Тем не менее это целое не актуализируется как таковое. То, что актуализируется здесь и теперь, — это такие-то отношения, такие-то значимости отношений, такие-то распределения единичностей; другие же актуализируются в другом месте или времени. Нет всеобщего языка, воплощающего все фонемы и фонематические отношения; но виртуальная всеобщность языка актуализируется по исключительным направлениям в различных языках, каждый из которых воплощает некоторые отношения, значимости отношений и единичности. Нет общества вообще, но каждая социальная форма воплощает некоторые элементы, отношения и значимости производства (например, «капитализм»). Итак, мы должны различать всеобщую

¹⁴ Althusser L. *Lire le Capital*. T.I. P.82; T.II. P.44.

структуру области в качестве ансамбля виртуального существования и подструктуры, которые соответствуют различным актуализациям в данной области. О структуре как виртуальности мы должны сказать, что она еще не различена (*indifférenciée*), хотя совсем и полностью дифференцирована (*différen-tiée*). О структурах, которые воплощаются в той или иной актуальной форме (настоящей или прошлой), мы должны сказать, что они различаются (*se différencient*) и что для них актуализироваться означает именно различаться. Структура неотделима от этого двойного аспекта, комплекса, который можно обозначить именем дифференцирование / различение (*différenciation / différenciation = différent / ciation*), где (t/c)¹⁵ образует универсально определенное фонематическое отношение.

Любое различение (*différenciation*), любая актуализация происходят двумя путями: виды и части. Дифференциальные отношения воплощаются в качественно различных видах, тогда как соответствующие единичности — в протяженных частях и фигурах, которые характеризуют каждый вид. Так, виды языков — и части каждого в соседстве единичностей лингвистической структуры; специфически определенные способы общественного производства — и организованные части, соответствующие каждому из этих способов, и т.д. Отметим, что процесс актуализации содержит всегда внутреннюю временность, которая изменяется в связи с тем, что актуализируется. Не только каждый тип общественного производства обладает внутренней глобальной временностью, но и его организованные части имеют частные ритмы. Позиция структурализма относительно времени является, таким обра-

¹⁵ Непереводимая игра слов: если для перевода французского слова *différenciation* (различение) введем неологизм *дифференсияция*, то данное фонематическое отношение будет выглядеть так: дифференц/сияция, или ц/с. Прим.перевод.

зом, очень ясной: для него время — это всегда время актуализации, в течение которого в различных ритмах производятся элементы виртуального сосуществования. Время идет от виртуального к актуальному, то есть от структуры к ее актуализациям, а не от одной актуальной формы к другой. Или, по крайней мере, время, рассматриваемое как последовательное отношение двух актуальных форм, довольствуется тем, что выражает абстрактно внутренние времена структуры или же структур, протекающие в глубине этих двух форм, а также дифференциальные отношения между этими временами. И именно потому, что структура не актуализируется, не различаясь в пространстве и времени, не различая тем самым виды и части, которые ее осуществляют, мы должны сказать в этом смысле, что структура *производит* сами виды и части. Она их производит в качестве различаемых видов и частей. Так что больше нельзя противопоставлять генетическое структурному, а время — структуре. Генезис, как и время, идет от виртуального к актуальному, от структуры к ее актуализации; два понятия — внутренней множественной временности и статического порядкового генезиса — в этом смысле неотделимы от игры структур¹⁶.

Надо настаивать на этой роли, способствующей различению (*différenciateur*). Структура в себе самой является системой дифференциальных отношений и элементов; но также она различает виды и части, существа и функции, в которых она актуализируется. Она является дифференциальной в самой себе и способствующей разли-

¹⁶ Книга Жюль Вюймена «Философия алгебры» (Vuillemin J. *Philosophie de L'algèbre*. P.U.F. 1960) предлагает определение структуры в математике. Автор настаивает в этом плане на важности теории проблем (следуя математику Абелю) и на принципах детерминации (взаимная, полная и прогрессивная детерминация, по Галуа). Он показывает, как структура в этом смысле дает единственное средство реализовать амбиции истинного генетического метода.

чению в результате. Комментируя Леви-Стросса, Жан Пуйон определил проблему структурализма: можно ли выработать «систему различий (*diffé-rences*), которая не вела бы ни к их рядоположенности, ни к их искусственному стиранию?»¹⁷. В этом отношении, с точки зрения самого структурализма, показательно творчество Жоржа Дюмезиля: никто лучше его не проанализировал родовые и специфические различия между религиями, а также различия частей и функций между богами одной и той же религии. Дело в том, что боги одной религии, например, Юпитер, Марс и Квирин, воплощают элементы и дифференциальные отношения в то же самое время, когда они находят свои установки и функции в соседстве единичностей системы или «частей общества», подлежащего рассмотрению: следовательно, они по существу различены структурой, которая в них актуализируется, или осуществляется, и которая производит их, актуализируясь. Верно, что каждый из них, рассмотренный в своей единственной актуальности, притягивает и отражает функцию других, так что рискуют не узнать это начальное различие, которое произвело их, идя от виртуального к актуальному. Но именно здесь проходит граница между воображаемым и символическим: воображаемое стремится отразить и перегруппировать для каждого термина всеобщий результат совокупного механизма, тогда как символическая структура обеспечивает дифференцирование терминов и различение эффектов. Отсюда враждебность структурализма по отношению к методам воображаемого: критика Юнга Лаканом, критика Башляра «новой критикой». Воображаемое раздваивает и отражает, отбрасывает и отождествляет, теряется в играх зеркала, но различия, которые оно делает, как и уподобления, которыми оперирует, — это поверхностные эффекты, которые прячут весьма тонкие

¹⁷ Cf. *Les Temps modernes*. Juillet. 1965.

дифференциальные механизмы символической мысли. Комментируя Дюмезиля, Эдмон Ортиг очень хорошо говорит: «Когда приближаются к материальному воображению, то дифференциальная функция уменьшается и стремятся к эквивалентностям; когда приближаются к элементам, формирующим общество, то дифференциальная функция увеличивается и стремятся к отличительным валентностям»¹⁸.

Структуры бессознательны, поскольку с необходимостью скрыты своими продуктами или эффектами. Экономическая структура никогда не существует в чистом виде, но она скрывается за юридическими, политическими, идеологическими отношениями, в которых воплощается. Можно читать, находить и признавать структуры, лишь исходя из их эффектов. Термины и отношения, которые их актуализируют, виды и части, которые их производят, являются сколь помехами, столь и выражениями. Поэтому ученик Лакана Ж. А. Миллер выдвигает понятие «метонимической причинности», а Альтюссер — понятие собственно структурной причинности, чтобы учесть весьма специфическое присутствие структуры в своих эффектах, а также способ, которым она различает эти эффекты в то время, когда последние уподобляются ей и включаются в нее¹⁹. Бессознательное структуры является дифференциальным. Можно также считать, что структурализм возвращается к дофрейдовской концепции: не понимает ли Фрейд бессознательное как способ конфликта сил или сопротивления желаниям, тогда как лейбницевская метафизика уже предложила идею дифференциального бес-

¹⁸ Ortigues E. *Le Discours et le symbole*. Aubier. P.197. — Ортиг отмечает также второе различие между воображаемым и символическим: воображение имеет «зеркальный» характер, или характер «двойственного числа», тогда как символической системе принадлежит Третий, третий термин.

¹⁹ Althusser L. *Lire le Capital*. T.II. P.169 sq.

сознательного малых восприятий? Но у самого Фрейда присутствует вся проблема начала бессознательного, его конституции как «языка», который превосходит уровень желания, ассоциируемых образов и отношений сопротивления. Наоборот, дифференциальное бессознательное состоит не из малых восприятий реального и переходов к пределу, но из вариаций дифференциальных отношений в символической системе в зависимости от распределений единичностей. Леви-Стросс имеет основание утверждать, что бессознательное — это не желание и не представление, что оно «всегда пусто» и состоит единственно из структурных законов, которые внушаются как представлениям, так и желаниям²⁰.

Дело в том, что бессознательное продолжает быть проблемой. Не потому, что его существование сомнительно. Но оно само ставит проблемы и вопросы, которые решаются в той мере, в какой соответствующая структура реализуется, причем решаются всегда в соответствии со способом этой реализации. Ибо проблема всегда имеет то решение, которое она заслуживает согласно способу постановки и символическому полю, которым располагают для того, чтобы ее поставить. Альтюссер может представлять экономическую структуру общества в качестве поля проблем, которые она ставит, которые ей определено поставить и которые она решает сообразно линиям различения, по которым актуализируется структура. Учитывая абсурд, низости и жестокости, которые эти «решения» содержат на основании данной структуры. Серж Леклер, следуя Лакану, также может различать психозы и невроты, затем сами невроты не столько по типам конфликтов, сколько по способам вопросов, которые всегда находят тот ответ, который заслуживают в зависимости от

²⁰ Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1988, С.181

символического поля, где они ставятся: так, вопрос истерии не является вопросом одержимости²¹. Во всем этом проблемы и вопросы указывают не на временной и субъективный момент в выработке нашего знания, а наоборот, на совершенно объективную категорию, полные и целые «объективности», которые суть объективности структуры. Структурное бессознательное является одновременно дифференциальным, проблематизирующим, вопрошающим. Оно является, наконец, мы этой сейчас увидим, серийным.

5. пятый критерий: серийное

Все это, однако, кажется еще неспособным функционировать. Дело в том, что мы смогли определить структуру только наполовину. Она начнет двигаться, оживляться, лишь если мы воспроизведем ее вторую половину. Действительно, определенные нами выше символические элементы, взятые в дифференциальных отношениях, с необходимостью организуются в серию. Но в качестве таковых они относятся к другой серии, созданной другими символическими элементами и другими отношениями: это отнесение ко второй серии легко объяснимо, если вспомним, что единичности происходят от терминов и отношений первой серии, но не довольствуются их воспроизводством и отражением. Следовательно, они сами организуются в другую способную к автономному развитию серию или, по крайней мере, с необходимостью относят первую к другой такой серии. Таковы фонемы и морфемы. Или экономическая серия и другие социальные серии. Или тройная серия Фуко — лингвистическая, экономическая,

²¹ Leclair S. *La mort dans la vie de l'obsédé*. La Psychanalyse. № 2. 1956.

биологическая; и т.д. Вопросы о том, является ли первая серия базовой и в каком смысле, является ли она означающей, а другие — означаемыми, — сложные вопросы, природе которых мы пока еще не можем уточнить. Должны только констатировать, что любая структура серийна, мультисерийна и не функционирует без этого условия.

Когда Леви-Стросс предпринимает исследование тотемизма, то показывает, в чем состоит неудовлетворительное понимание этого феномена, поскольку его интерпретируют в терминах воображения. Так как *воображение* согласно своему закону с необходимостью понимает тотемизм как операцию, благодаря которой человек или группа отождествляют себя с животным. Но *символически* речь идет о совершенно ином: не о воображаемом отождествлении одного термина с другим, но о структурной гомологии двух серий терминов. С одной стороны, серия видов животных, взятых в качестве элементов дифференциальных отношений, с другой — серия самих социальных позиций, взятых символически в их собственных отношениях: конфронтация происходит «между этими двумя системами различий», двумя сериями элементов и отношений²².

Бессознательное, согласно Лакану, является не индивидуальным, не коллективным, а интерсубъективным. Это значит, что оно предполагает развитие в сериях: не только означающее и означаемое, но как минимум две серии организуются весьма переменчивым способом в соответствии с рассматриваемой областью. В одном из самых известных текстов Лакан комментирует «Украденное письмо» Эдгара По, показывая, как «структура» осуществляет постановку двух серий, места в которых заняты меняющимися субъектами: король, который не видит

²² Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С.90.

письмо, — королева, которая радуется, что письмо спрятано тем лучше, чем более оно оставлено на виду, — министр, который все видит и берет письмо (первая серия); полиция, которая ничего не находит у министра, — министр, который радуется, что письмо спрятано теме лучше, чем более оно оставлено на виду, — Дюпэн, который все видит и вновь берет письмо (вторая серия)²³. Уже в предыдущем тексте Лакан комментировал случай *Человека с крысами* с помощью двойной серии, отцовской и сыновней, где каждая вводила в игру четыре термина в отношении, следуя порядку мест: долг — друг, женщина богатая — женщина бедная²⁴.

Ясно, что организация конститутивных серий структуры предполагает действительную постановку и требует в каждом случае оценок и точных интерпретаций. Не существует общего правила; здесь мы затрагиваем пункт, где структурализм содержит в себе то действительное творчество, то инициативу или открытие, которые случаются не без риска. Структура определяется не только выбором базовых символических элементов и дифференциальных отношений, в которые они входят; тем более не только распределением единичных точек, которые им соответствуют; но еще созданием по меньшей мере второй серии, которая поддерживает сложные отношения с первой. И если структура определяет проблемное поле, поле проблем, то это следует понимать в том смысле, что природа проблемы обнаруживает собственную объективность в этой серийной конституции, которая иногда приближает структурализм к музыке. Филипп Соллер пишет сочиненный в ритме выражений «Проблема» и «Нехватка» роман *Драма*, который содержит развитие *взятых наугад* серий («цепь морских воспоминаний проникает в его правую

²³ Lacan J. *Écrits*. P.15.

²⁴ Lacan J. *Le Mythe individuel du névrosé*.

руку... левая нога наоборот как бы находится во власти минеральных групп»). Или же попытка Жан-Пьера Фея в *Аналогичных*, касающаяся серийного сосуществования способов рассказов.

Но что мешает двум сериям просто отражать одна другую и так отождествить свои термины? Ансамбль структуры тогда оказался бы в положении фигуры воображения. Основания, предотвращающие такой риск, являются по видимости странными. Действительно, термины каждой серии неотделимы от вариации дифференциальных отношений. Для украденного письма министр во второй серии приходит на то место, которое королева имела в первой. В сыновней серии *Человека с крысами* бедная женщина занимает место друга по отношению к долгу. Или в двойной серии птиц и близнецов, рассматриваемой Леви-Строссом, близнецы, являющиеся «людьми сверху» в отношении к людям снизу, с необходимостью занимают место «птиц снизу», а не птиц сверху²⁵. Это относительное перемещение двух серий совершенно не является вторичным; оно не влияет на термин извне и вторично, как будто для того, чтобы наделить его воображаемой обманчивой внешностью. Наоборот, перемещение является подлинно структурным, или символическим: оно по существу принадлежит местам в пространстве структуры и повелевает, таким образом, всеми воображаемыми маскировками существ и объектов, которые занимают эти места вторично. Поэтому структурализм уделяет столько внимания метафоре и метонимии. Последние несколько не являются фигурами воображения, но прежде всего структурными факторами. Это даже два структурных фактора, поскольку они выражают две степени свободы перемещения: от одной серии к другой и внутри одной и той же серии. Далеко не являясь воображаемыми, они пре-

²⁵ Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. С.91.

пятствуют оживляемым сериям смешивать или раздвигать воображаемым образом свои термины. Но что же такое эти относительные перемещения, если они располагают места в структуре?

6. шестой критерий: пустая клетка

Кажется, что структура включает в себе совершенно парадоксальный объект, или элемент. Рассмотрим, как Лакан комментирует случай с письмом в истории Эдгара По, или же случай с долгом в *Человеке с крысами*. Очевидно, что этот объект является в высшей степени символическим. Но мы говорим «в высшей степени» потому, что он не принадлежит никакой серии в частности: письмо, однако, представлено в двух сериях Эдгара По; долг представлен в двух сериях *Человека с крысами*. Такой объект всегда представлен в соответствующих сериях, он пробегает по ним и движется в них, не прекращает циркулировать и внутри них, и от одной к другой с исключительной ловкостью. Можно было бы сказать, что он является *своей собственной метафорой, своей собственной метонимией*. В каждом случае серии состоят из символических терминов и дифференциальных отношений; но он, кажется, имеет другую природу. Действительно, разнообразие терминов и вариация дифференциальных отношений определяются всякий раз по отношению к нему. Две серии структуры всегда являются расходящимися (в силу законов различения). Но этот единичный объект представляет собой точку схождения серий, расходящихся в качестве таковых. Он является «в высшей степени» символическим, но именно потому, что имманентен двум сериям сразу. Как же назвать его, если не Объектом = x , загадоч-

ным объектом или великим Двигателем? Однако мы можем усомниться: особенная роль письма или долга, которую Лакан приглашает нас открыть в двух случаях, не является ли уловкой, строго применимой только к этим случаям, или же она означает действительно общий метод, пригодный для всех подлежащих структурированию областей, как если бы структура не определялась без объекта $=x$, который не прекращает бегать по ее сериям? Как если бы, к примеру, литературное произведение или произведение искусства, равно как и социальное творчество, болезненные действия и в целом творения жизни скрывали этот весьма особенный объект, который управляет их структурой. И как если бы речь шла всегда о том, чтобы обнаружить, кто есть H , или открыть x , скрытый в произведении. Так обстоит дело с песенками: припев имеет отношение к объекту $=x$, а куплеты образуют расходящиеся серии, по которым от циркулирует. Вот почему песни действительно представляют элементарную структуру.

Ученик Лакана Андре Греан обращает внимание на существование платка, который циркулирует в *Отелло*, пробегая по всем сериям пьесы²⁶. Также мы говорили о двух сериях принца Уэльского: Фальстафа, или отца-шута, и Генриха IV, или королевского отца, о двух образах отца. Корона является объектом $=x$, который пробегает по двум сериям терминов и дифференциальных отношений; момент, когда принц примеряет корону, хотя отец еще не умер, означает переход от одной серии к другой, изменение символических терминов и вариацию дифференциальных отношений. Умиравший старый король раздражается, считая, что сын раньше времени отождествляет себя с ним; однако сын может ответить и показать в своей блестящей речи, что корона — не объект воображаемого

²⁶ Green A. *L'objet(a) de J.Lacan. Cahier pour l'analyse*. № 3. P.32.

отождествления, но наоборот, в высшей степени символический термин, который пробегает по всем сериям — позорной серии Фальстафа и великой королевской — и позволяет переход от одной к другой внутри той же самой структуры. Мы видели, в чем состоит первое различие между воображаемым и символическим: способствующая различению роль символического противоположна способствующей уподоблению, отражающей, раздваивающей и удваивающей роли воображаемого. Но вторая граница между ними лучше видна в следующем: воображение, имеющее характер двойственного числа, противоположно Третьему, который существенным образом является посредником в символической системе, распределяет серии, перемещает их относительно друг друга, заставляя сообщаться, мешая одной перегнуться воображаемым образом в сторону другой.

Долг, письмо, платок или корона — природу этого элемента уточнил Лакан: он всегда смещен относительно самого себя. Ему свойственно находиться там, где его нет, и наоборот, не быть там, где его ищут. Скажем, что он «отсутствует на своем месте» (и тем самым не является какой-либо реальной вещью). Также он манкирует свое собственное подобие (и тем самым он не образ) и собственную тождественность (поэтому он не понятие). «То, что спрятано, не является просто тем, что *отсутствует на своем месте*, как сообщает нам об этом карточка для поиска тома, если тот затерялся в библиотеке. А в действительности он был на соседней полке или клетке, где он спрятался, каким бы видимым он ни казался. Дело в том, что можно говорить *буквально*, что книга отсутствует на своем месте, лишь исходя из того, что может это место изменить, то есть исходя из символического. Ибо что касается реального, то какие бы потрясения не происходили, оно продолжает быть тут и, во всяком случае, оно уносит свое

место на собственных подошвах, ничего нее ведая о том, что могло бы удалить его с них»²⁷. Если пробегаемые объектом = x серии необходимым образом представляют перемещения одной относительно другой, то потому, что *относительные* места их терминов внутри структуры зависят в любой момент прежде всего от *абсолютного* места каждого по отношению к объекту = x , всегда циркулирующего, перемещающегося относительно себя. Именно в этом смысле перемещение и вообще все формы обмена не являются приобретаемой извне характеристикой, но фундаментальным свойством, позволяющим определить структуру как порядок мест при вариации отношений. Вся структура изменяется этим изначальным Третьим, который, однако, манкирует свое собственное начало. Распределяя различия во всей структуре, заставляя изменять дифференциальные отношения с их перемещениями, объект = x образует различающее (*le diffé-renciant*) самого различия.

Для игр требуется пустая клетка, без этого ничто не продвигалось и не функционировало бы. Объект = x не отличается от своего места, но этому месту все время надлежит перемещаться, как пустой клетке — беспрерывно скакать. Лакан вспоминает *место смерти* в бридже. На замечательных страницах, открывающих *Слова и вещи*, Фуко, описывая картину Веласкеса, упоминает *место короля*, по отношению к которому все перемещается и скользит, Бог, потом человек, никогда не заполняя его²⁸. Нет структурализма без этой нулевой степени. Филипп Соллер и Жан-Пьер Фей любят вспоминать *слепое пятно*, как бы обозначающее эту всегда подвижную точку, которая предполагает ослепление, но исходя из которой письмо становится возможным, потому что там организуются

²⁷ Lacan J. *Écrits*. P.25.

²⁸ Фуко М. Слова и вещи. М., 1994. Гл.1.

серии в качестве истинных литерем (*littérâmes*). Ж.А.Миллер, стремясь создать понятие структурной или метонимической причинности, заимствует у Фреге позицию нуля, определенного в качестве нехватки тождества с самим собой и обуславливающего серийную конституцию чисел²⁹. И даже Леви-Стросс, в некоторых отношениях являющийся самым позитивистским и наименее романтичным структуралистом, меньше других склонным к принятию ускользающего элемента, признавал в «мана» или его эквивалентах существование «плавающего означающего», нулевой символической значимости, циркулирующей в структуре³⁰. Тем самым он присоединился к (понятию) нулевой фонемы Якобсона, которая сама не имеет ни дифференциального характера, ни фонетической значимости, но относительно которой все фонемы располагаются в своих собственных дифференциальных отношениях.

Если верно, что структуралистская критика в качестве своей цели стремится определить в языке «виртуальности», которые предшествуют произведению, то само произведение является структурным, когда оно намеревается выразить свои собственные виртуальности. Льюис Кэррол и Джойс изобретали «слова-чемоданы», или, более широко, эзотерические слова, чтобы обеспечить совпадение вербальных звуковых серий и одновременность серий присоединенных историй. В *Поминках по Финнегану* это еще буква, которая является Космосом и которая соединяет все серии мира. У Льюиса Кэррола слово-чемодан соозначает (*connote*) по крайней мере две серии (разговаривать и кушать, вербальную и пищевую), которые сами могут разветвляться: таков Снарк. Заблуждени-

²⁹ Miller J.A. *La suture. Cahier pour l'analyse*. № 1.

³⁰ Lévi-Strauss C. *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*. P.19-59. [in: Mauss M. *Sociologie et Anthropologie*. P.U.F., Paris].

ем будет говорить, что подобное слово имеет два смысла; на самом деле оно иного порядка, нежели имеющие смысл слова. Оно является бессмыслием, которое оживляет по крайней мере две серии и наделяет их смыслом, циркулируя в них. Именно оно в своей вездесущности, вечном перемещении производит смысл в каждой серии, а также от одной серии к другой и не прекращает смещать обе серии. Оно является словом = x , поскольку обозначает объект = x , проблематичный объект. В качестве слова = x оно пробегает определенную серию означающего; но в то же время будучи объектом = x , оно пробегает другую серию в качестве означаемого. Оно не прекращает одновременно углублять и восполнять разницу между двумя сериями: Леви-Стросс это показывает по поводу «мана», который он уподобляет словечку «трюк» или «махинация». Как мы видели, бессмыслие не является отсутствием значения, но наоборот, избытком смысла или тем, что снабжает смыслом означаемое и означающее. Смысл появляется здесь как результат функционирования структуры, в оживлении составляющих ее серий. И несомненно, слова-чемоданы являются лишь приемом, который наряду с другими обеспечивает эту циркуляцию. Техники Реймона Русселя, которые проанализировал Фуко, иной природы: они основаны на фонематических дифференциальных отношениях или же на отношениях еще более сложных³¹. У Малларме мы находим системы отношений между сериями и их оживляющие двигатели совсем другого типа. Наша цель заключается не в анализе ансамбля приемов, которые составляли и составляют современную литературу, играющую на всей топографии, типографии «книги будущего», но только в том, чтобы во всех случаях отметить эффективность этой пустой клетки — двуличной, являющейся сразу и словом, и объектом.

³¹ Cf. Foucault M. *Raymond Roussel*.

В чем же состоит этот объект = x ? Является и должен ли он оставаться вечным загадочным объектом, *вечным двигателем*? Это был бы способ напомнить об объективной устойчивости, которую проблематичная категория имеет внутри структуры. И наконец, хорошо, что вопрос «по чему узнают структурализм?» ведет к положению о некотором предмете, который нельзя узнать и отождествить. Рассмотрим психоаналитический ответ Лакана: объект = x определяется как фаллос. Но этот фаллос — не реальный орган, не серия ассоциированных образов, это символический фаллос. Однако именно о сексуальности здесь идет речь, а не о чем-то другом, в противоположность постоянно возобновляющимся набожным тенденциям в психоанализе, состоящим в том, чтобы отречься или минимизировать сексуальные отсылки. Но фаллос появляется не как сексуальное данное, не как эмпирическая определенность одного из полов, но как символический орган, который обосновывает *полностью всю* сексуальность в качестве системы, или структуры; по отношению к которому распределяются места, занимаемые переменным образом мужчинами и женщинами, а также серии образов и реальностей. При обозначении объекта = x как фаллоса речь не идет об отождествлении этого объекта, о сообщении ему тождества, которое несовместимо с его природой, ибо, наоборот, символический фаллос — это то, что манкирует свое собственное тождество, всегда находится там, где его нет, так как его нет там, где ищут, всегда перемещается относительно себя, *со стороны матери*. В этом смысле он то же, что письмо и долг, платок или корона, Снарк и «мана». Отец, мать, т.д. являются символическими элементами, взятыми в дифференциальных отношениях, но фаллос — совсем другое, это объект = x , который определяет относительное место элементов и переменную значимость отношений, делая из полностью

всей сексуальности структуру. Именно в зависимости от перемещений объекта = x изменяются отношения в качестве отношений между конститутивными «частными импульсами» сексуальности.

Очевидно, фаллос не дает окончательного ответа. Это скорее даже место вопроса, «запроса», который характеризует пустую клетку сексуальной структуры. Вопросы, как и ответы, изменяются согласно рассматриваемой структуре, но никогда они не зависят ни от наших предпочтений, ни от порядка абстрактной причинности. Ясно, что пустая клетка экономической структуры в качестве товарообмена должна определяться совсем иначе: она состоит в некоем «нечто», которое не сводится ни к терминам обмена, ни к самому меновому отношению, но которое создает в высшей степени символического третьего, находящегося в вечном перемещении, в зависимости от которого будут определяться вариации отношений. Таковой является *стоимость* как выражение «труда вообще», по ту сторону любого эмпирически наблюдаемого качества, как место вопроса, который пересекает или пробегает по экономической структуре³².

Отсюда вытекает более общее следствие, касающееся различных «порядков». Несомненно, не следует в структуралистской перспективе воскрешать следующую проблему: существует ли структура, которая определяет в последней инстанции все прочие? Например, что первично, стоимость или фаллос, экономический фетиш или фетиш сексуальный? По многим основаниям эти вопросы не имеют смысла. Все структуры являются базисами (*infra-structures*). Порядки лингвистических, семейных, эконо-

³² См.: Cf. Althusser L. *Lire le Capital*. T.I. P.242 sq.: анализ понятия стоимости, произведенный Пьером Машре, показавшим, что последняя всегда сдвинута относительно обмена, в котором она появляется.

мических, сексуальных и других структур характеризуются формой их символических элементов, разнообразием их дифференциальных отношений, видом их единичностей, и, наконец и особенно, — природой объекта = x , который правит их функционированием. Однако, мы можем установить линейный причинный порядок связи одной структуры с другой, лишь сообщая объекту = x тождественность, с чем он по сути несовместим. Для структур существует только структурная причинность. Конечно, в каждом порядке структуры объект = x нисколько не является неузнаваемым и не определимым правильно; он вполне определим, в том числе в своих перемещениях и благодаря способу перемещения, его характеризующего. Просто он не является точно определимым: другими словами, он не фиксируется в одном месте, не отождествляется с одним видом или родом. Дело в том, что он сам конституирует крайний род структуры или свое всеобщее место: существует тождественность, лишь чтобы маскировать эту тождественность, а место — лишь чтобы перемещаться относительно любого места. Тем самым объект = x для каждого структурного порядка является пустым или продырявленным местом, которое позволяет этому порядку сочленяться с другими в том пространстве, которое включает столько же направлений, сколько порядков. Структурные порядки сообщаются не в одном и том же месте, но все — своим пустым местом, или соответствующим объектом = x . Вот почему, невзирая на некоторые поспешные страницы Леви-Стросса, мы не станем требовать привилегии для этнографических социальных структур, относя сексуальные психоаналитические структуры к эмпирической детерминации более или менее десоциализированного индивида. Даже структуры лингвистики нельзя считать решающими символическими элементами, или означающими: именно в той мере, в какой другие структуры не до-

вольствуются использованием по аналогии методов, заимствованных из лингвистики, но открывают для себя действительные, пусть даже невербальные языки, содержащие всегда свои означающие, свои символические элементы и дифференциальные отношения. Например, Фуко, поставивший проблему отношения этнографии — психоанализа, имел право говорить: «они пересекаются под прямым углом; ибо означающая цепь, которая создает уникальный опыт индивида, перпендикулярна формальной системе, на основе которой создаются значения культуры. В каждое мгновение собственная структура индивидуального опыта находит в системах общества некоторое число возможных выборов (и исключенных возможностей); наоборот, социальные структуры находят в каждой своей точке выбора некоторое число возможных индивидов (и других, которые не являются таковыми)»³³.

И в каждой структуре объект = x должен учесть: 1) способ, которым он подчиняет себе в своем порядке другие структурные порядки, так как последние вмешиваются тогда лишь в качестве измерений актуализации; 2) способ, которым он сам подчинен другим порядкам в их порядке (и вмешивается лишь в их собственную актуализацию); 3) способ, которым все объекты = x и все структурные порядки сообщаются друг с другом, так как каждый порядок определяет направление пространства, где он является абсолютно первым; 4) условия, при которых в данный момент истории или в данном случае данное измерение, соответствующее данному порядку структуры, не разворачивается для самого себя и остается послушным актуализации другого порядка (лакановское понятие «про-сроченности» здесь имело бы решающее значение).

³³ Фуко М. Слова и вещи. С.480. (Здесь и далее перевод сверен с оригиналом: Foucault M. *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966).

7. последний критерий: от субъекта к практике

В одном смысле места заполнены и заняты реальными существами лишь в той мере, в какой структура «актуализирована». Но в другом смысле мы можем сказать, что места уже заполнены и заняты символическими элементами на уровне самой структуры; а порядок мест вообще определяют дифференциальные отношения этих элементов. Следовательно, до любого заполнения и любой вторичной оккупации реальными существами существует первичное символическое заполнение. Мы вновь находим парадокс пустой клетки: последняя — это единственное место, которое не может и не должно быть заполнено, пусть даже символическим элементом. Она должна хранить совершенство своей пустоты, чтобы перемещаться относительно себя и циркулировать, проходя через элементы и разнообразия отношений. Символическое должно быть своим собственным символом и вечно манкировать свою собственную половину, которая была бы способна занять пустоту. (Однако эта пустота не является небытием или, по крайней мере, это небытие не является бытием негативного, это позитивное бытие «проблематики», объективное бытие проблемы и вопроса). Вот почему Фуко может сказать: «Возможно мыслить лишь в этой пустоте, где уже нет человека. Ибо *эта пустота не означает нехватку и не требует заполнить пробел*. Это лишь развертывание пространства, где, наконец, снова можно мыслить»³⁴.

Если же пустое место не занято термином, оно тем не менее сопровождается — не будучи ни оккупированным,

³⁴ Фуко М. Слова и вещи. С.438.

ни заполненным — в высшей степени символической инстанцией, которая следует за всеми его перемещениями. И двое, инстанция и место, не прекращают манкировать и таким образом сопровождать друг друга. *Субъект — это именно инстанция, которая следует за пустым местом: как говорит Лакан, он является менее субъектом, нежели подчиненным — подчиненным пустой клетке, фаллосу и его перемещениям. Его ловкость бесподобна или должна быть таковой. Поэтому по сути субъект является интерсубъективным. Объявить о смерти Бога или даже человека — это еще ничего не означает. Что важно — так это как объявить. Уже Ницше показал, что Бог умирает несколькими способами; и что боги умирают — но от смеха, намереваясь говорить о Боге, что он Единственный. Структурализм вовсе не является мыслью, уничтожающей субъекта, но такой, которая крошит и систематически его распределяет, которая оспаривает тождество субъекта, рассеивает его и заставляет переходить с места на место: его субъект всегда кочующий, он сделан из индивидуальностей, но внеперсональных, или из единичностей, но доиндивидуальных. В этом-то смысле Фуко и говорит о «рассеянии», а Леви-Стросс может определить субъективную инстанцию только как зависящую от условий Объекта, при которых системы истины становятся обратимыми и, следовательно, «одновременно приемлемыми для нескольких субъектов»³⁵.*

Исходя из этого могут определиться две важные акциденции структуры. Или пустая клетка и двигатель более не сопровождаются кочующим субъектом, который подчеркивает их пробег; и пустота клетки становится лакуной, действительной нехваткой. Или наоборот, клетка заполнена, оккупирована тем, кто ее сопровождает, и ее под-

³⁵ Lévi-Strauss C. *Le cru et le cuit*. P.19.

вижность теряется в результате оседлой, или замороженной, полноты. Также можно было бы сказать в терминах лингвистики, что то «означающее» исчезло, и поток означаемого не находит более означающего элемента, который его скандирует, то «означаемое» рассеялось и цепь означающего не находит более означаемого, которое по ней пробегает: два патологических аспекта психоза³⁶. Еще можно было бы сказать в теoантропологических терминах, что то Бог заставляет увеличиваться пустыни и роет в земле лакуну, то человек ее заполняет, он оккупирует место и в этой тщетной перестановке заставляет нас переходить от одной акциденции к другой: вот почему человек и Бог — это две болезни земли, то есть болезни структуры.

Важно знать, при каких условиях и в какие моменты эти акциденции определяются в структурах того или иного порядка. Рассмотрим снова анализ, проведенный Альтюссером и его сотрудниками: с одной стороны, они показывают, как в экономическом порядке на приключения пустой клетки (Стоимость как объект = x) накладывают отпечаток — товар, деньги, фетиш, капитал и т.д., — все, что характеризует капиталистическую структуру. С другой — они демонстрируют, каким образом в структуре рождаются противоречия. Наконец, как реальное и воображаемое, то есть реальные существа, занимающие места, и идеологии, выражающие создаваемый ими образ, четко определены игрой этих структурных приключений и противоречий, которые из них вытекают. Конечно, не то чтобы противоречия были воображаемыми: они являются подлинно структурными и определяют эффекты структуры в ее собственном внутреннем времени. Так не будем говорить о противоречии, что оно является видимым, но скажем, что

³⁶ См. предложенную вслед за Лаканом С. Лекером схему: «*A la recherche des principes d'une psychothérapie des psychoses*». *L'Évolution psychiatrique*. 1958.

оно производно: от пустого места и от своего становления в структуре. *Согласно общему правилу, реальное, воображаемое и их отношения всегда порождаются вторично благодаря функции структуры, которая начинается с того, что имеет свои первичные результаты в себе самой.* Поэтому совсем не извне приходит в структуру то, что мы только что называли акциденциями. Наоборот, речь идет об имманентной «тенденции»³⁷. Речь идет об идеальных событиях, которые составляют часть самой структуры и символически принимают вид ее пустой клетки, или субъекта. Мы называем их «акциденциями», чтобы лучше отметить не случайный или внешний характер, а их характер весьма специального события внутри структуры, поскольку последняя никогда не сводится к простой сущности.

Отсюда в структурализме встает ансамбль сложных проблем, касающихся структурных «мутаций» (Фуко) или «форм перехода» от одной структуры к другой (Альтюссер). Всегда в зависимости от пустой клетки дифференциальные отношения приобретают новые значимости или вариации, а также единичности, пригодные для новых конститутивных распределений другой структуры. Вдобавок нужно, чтобы противоречия были «разрешены», то есть чтобы пустое место было освобождено от символических событий, которые его скрывают или заполняют, чтобы оно было отдано субъекту, который должен его сопровождать на новых дорогах, не занимая и не опустошая его. Поэтому существует структуралистский *герой*: ни Бог, ни человек, ни личный, ни универсальный, он — без тождества, сделанный из неперсональных индивидуальностей и доиндивидуальных единичностей. Он обеспечивает расщепление структуры, затронутой избытком или недостатком, он противопоставляет *свое собственное* идеальное собы-

³⁷ О марксистских понятиях «противоречие» и «тенденция» см. анализ Э.Балибара: Balibar E. *Lire le Capital*. Т. II. P.296 sq.

тие тем идеальным событиям, которые мы только что определили³⁸. Пусть новой структуре свойственно не возобновлять приключения, аналогичные тем, что были со старой, не создавать вновь смертельные противоречия — это зависит от силы сопротивления и творчества данного героя, от его ловкости в следовании и сохранении перемещений, способности разнообразить отношения и перераспределять единичности и все еще продолжать бросать игральную кость. Эта точка мутации определяет именно праксис (praxis) или, скорее, само место, где праксис должен обосноваться. Ибо структурализм неотделим не только от произведений, которые он создает, но и от практики (pratique) в отношении продуктов, которые он интерпретирует. Пусть эта практика является терапевтической или политической — она означает пункт перманентной революции, или перманентного перемещения.

Эти последние критерии — от субъекта к праксису — являются самыми неясными, это критерии будущего. В шести предшествующих характеристиках мы хотели только собрать в систему то общее, что есть у весьма независимых друг от друга авторов, обращаясь при этом к совершенно разным областям. И также собрать теорию, которую предлагают сами авторы относительно этого общего. На различных уровнях структуры реальное и воображаемое, реальные существа и идеологии, смысл и противоречие являются «эффектами», которые следует понять в результате «процесса», собственно структурного различного производства: странный статический генезис для

³⁸ См. Мишель Фуко «Слова и вещи». С.291–292: структурная мутация, «если она должна анализироваться, причем тщательно, не может быть ни объяснена, ни даже выражена одним словом; она является главным событием, которое распределяется по всей видимой поверхности знания и может быть прослежена шаг за шагом по ее знакам, потрясениям, результатам».

физических «эффектов» (оптических, звуковых и т.д.). Книги против структурализма (или против нового романа) не имеют ровно никакого значения; они не могут помешать продуктивности структурализма, которая есть продуктивность нашего времени. Никакая книга *против* чего бы то ни было ничего не значит; имеют значение только книги «за» что-то новое, книги, которые могут его создать.

мистерия Ариадны по Ницше¹

Дионис поет:
«Будь рассудительна, Ариадна!
У тебя — маленькие уши, у тебя — мои уши;
Вложи в них ответное слово;
Не с ненависти ли к себе начинается любовь?
Я — твой лабиринт...»²

Как иные женщины существуют между двумя мужчинами, так и Ариадна существует между Тезеем и Дионисом. Она переходит от Тезея к Дионису. Ариадна начинает с того, что ненавидит Диониса-Быка. Но покинутая Тезеем, которого она вела по лабиринту, Ариадна похищается Дионисом и открывает другой лабиринт. «Кто, кроме меня, знает что такое Ариадна?»³ Значит ли сказанное, что Вагнер — это Тезей, Козима — Ариадна, а Ницше — Дионис? Вопрос *что?* обращен не к личностям, но к силам и волям.

¹ Перевод по изданию Gilles Deleuze. *Critique et clinique*. Paris. 1993, p.126–134 выполнен Соколовым Е.Г. Цитаты из работ Ф.Ницше приводятся по изданию: Ф.Ницше. Сочинения в 2-х томах. М. 1990

² «Образумься, Ариадна!

Малы уши твои, мои уши твои:

Умное слово вмести!

Если не ненавидишь себя, как любить?

Я твой лабиринт...»

Дионисовые дифирамбы. Жалоба Ариадны. {Перевод В.Микушевича. по изд.: Ф.Ницше. «Так говорил Заратустра. Стихотворения.» М. 1993. С.409}

³ Ницше Ф. Эссе Номо. «Так говорил Заратустра» // т.2. С.752

Тезей, вероятно, является моделью текста «О возвышенных» II книги «Так говорил Заратустра». В нем речь идет о *герое*, ловко разгадавшем загадки, посетившем лабиринт и победившем быка. Возвышенный человек предвосхищает теорию высшего человека IV книги. Возвышенный человек именуется «кающимся духом», т.е. также, как позже станет называться одна из частей высшего человека (Чародей). И характеристики возвышенного человека — сосредоточенный дух, тяжеловесность, привычка взваливать не себя бремя, пренебрежение к Земле, неспособность смеяться и играть — перекрывают атрибуты высшего человека как такового.

Хорошо известно, что ницшевская теория высшего человека — это критика, объектом которой является наиболее глубокая и опасная мистификация гуманизма. Высший человек претендует на то, чтобы вести человечество к совершенству, к завершению. Он намеревается восстановить все человеческие качества, преодолеть отчуждение, реализовать человека тотального и поставить его на место Бога, сделав человека могущественной силой, которая утверждает и утверждается. Но в действительности, человек, став высшим человеком, совершенно не будет знать, что же означает утверждать. Он сам будет лишь утверждением карикатуры, потешного маскарадного костюма. Высший человек полагает, что утверждать — значит носить тяжести, взваливать на свои плечи груз, выдерживать испытания, брать на себя бремя ответственности. Позитивность оценивается как вес того, что он несет, а утверждение смешивается с усилием натянутых мускул⁴. Реально все, имеющее вес; утвердителен и действителен

⁴ См.: Ницше Ф. «Так говорил Заратустра», книга III («О духе тяжести») и «По ту сторону добра и зла», 213: «Мыслить и относиться серьезно к делу, понимать с трудом — это вещи для них имеют общую связь: только в таком виде и переживали они это явление» [Т.2. С.338].

лишь тот, кто несет груз! Поэтому и животными высшего человека являются не бык, но осел и верблюд — животные пустыни, обитатели пустынной поверхности земли, приспособленные для таскания тяжестей. Бык был побежден Тезеем, т.е. возвышенным, или высшим человеком. Но Тезей намного слабее быка, он лишь плетется у быка в хвосте. «Он должен был бы работать как вол; и его счастье должно бы разить землю, а не презрением к земле. Белым волом хотел бы я его видеть, идущим, фыркая и мыча, впереди плуга, — и его мычание должно бы хвалить все земное!... Стоять с расслабленными мускулами и распряженной выей — это и есть самое трудное для всех вас, вы, возвышенные!»⁵. Возвышенный, или высший человек побеждает животных, загадывает загадки, но он не ведает, что сам является загадкой и животным. Он не знает, что утверждать — не означает таскать тяжести, впрягаться, взваливать на свои плечи существующее, но, напротив, распрягаться, освобождаться, разгружать все живущее. Не нагружать жизнь тяжестью высших, даже и героических, ценностей, но создавать новые ценности, которые стали бы ценностями жизни, сделав ее легкой и утвердительной. «Необходимо, чтобы он забыл свою героическую волю. Я знаю, она — прекрасна на высоте, но она не позволяет подняться высоко!» Тезей не подозревает, что бык (или носорог) обладает одной высшей истиной: проворное в глубине лабиринта животное, бык и на вершинах себя ощущает прекрасно, он распрягает и утверждает жизнь.

По Ницше, воля к власти включает два аспекта: утверждение и отрицание, эти силы обладают двумя качествами: действием и противодействием. Высший человек как раз и предстает как утверждение, он — высший предел человеческого бытия. Но такое бытие — только исклю-

⁵ Ницше Ф. «Так говорил Заратустра» («О возвышенных») // Т.2. С. 84–85

чительная комбинация отрицания и противодействия, отрицательной воли и силы противодействия, нигилизма и нечистой совести со злобой. Оно есть продукт нигилизма, который сам себя нагружает, являясь силой противодействия, несущий тяжесть. Отсюда и возникает иллюзия ложного утверждения. Высший человек заявляет, что имеет отношение к познанию, претендуя исследовать его лабиринты и дебри. Но такое познание оказывается лишь личиной морали, а нить лабиринта — моральной нитью. Мораль же, в свою очередь, есть лабиринт-личина религиозного и аскетического идеала. От аскетического идеала — к моральному, от морального — к идеалу познания: везде мы встретим развитие одного и того же стремления, которое убивает быка, что значит отвергает жизнь, сокрушает ее тяжестью и сводит к силам противодействия. Высший человек уже не нуждается даже в Боге для того, чтобы впрячь человека. Посредством гуманизма человек замещает Бога; а идеал морали и познания — аскетическим идеалом. Во имя героических ценностей и ценностей гуманизма человек сам себя нагружает и впрягается в ярмо.

Высший человек многолик: прорицатель, два короля, человек с пиявками, чародей, последний папа, самый безобразный человек, добровольный нищий и тень. Эти персонажи составляют последовательность, серию, танцевальный хоровод. Они отличаются друг от друга по месту, которое занимают вдоль длины нити, по форме идеала, по специфическому грузу противодействия и отрицательной тональности. Но сущность у них одна и та же: они — силы обмана, вереница фальсификаторов, искажающих истину; они — ложь, с неизбежностью порождающая лишь ложь. Даже правдивый человек — фальсификатор, ибо под волей к истине он скрывает подлинный мотив — сумрачную страсть осуждать жизнь. Что касается создания необыкновенной галереи фальсификаторов, то, вероятно,

только Мелвиля можно сравнить с Ницше⁶: высшие люди происходят из «Великого Космополита», где один мошенник потакает другому, и если даже обман разоблачается, то лишь для того, чтобы утвердить заново могущество лжи. Обман и притворство, не содержатся ли они уже в самом образе правдивого человека?

Пока Ариадна любит Тезея, она примыкает к силам, отвергающим жизнь. Тезей — великий мошенник, Дух отрицания, отрицательная модель в форме ложного утверждения. Ариадна есть Анима, Душа, но душа противодействующая, или — сила злобной мести. Ее прекрасная песнь остается жалобой. В «Так говорил Заратустра» песнь Ариадны вначале звучит из уст Чародея — фальсификатора *par excellence*, гнусного старика, натянувшего маску молодой девушки. Ариадна — сестра, но сестра, которая испытывает ненависть к своему брату-быку. Через все произведения Ницше проходит патетический призыв: не доверяйте сестрам! Именно Ариадна держит путеводную нить — нить морали — в лабиринте. Ариадна — Паук, таранул. И снова слышен возглас Ницше: «Повесьтесь на этой нити!» («Воля к власти» III, 408, пер. Бианки). Необходимо, чтобы сама Ариадна воплотила в реальность пророчество (в некоторых версиях мифа покинутая Тезеем Ариадна чуть было ни повесилась).

Что же означает — Ариадна покинута Тезеем? Лишь то, что соединение отрицательной воли и сил противодействия, духа отрицания и противодействующей души, не является последним словом нигилизма. Настанет время, когда воля к отрицанию разорвет свой союз с силами противодействия, их покинет и даже обернется против них. Ариадна вешается, она хочет погибнуть. Следовательно, «полночь» — фундаментальный момент, предваряющий двойное превращение, как если б абсолютный нигилизм

⁶ См.: Melville, *The Confidence Man*.

уступил место своей прямой противоположности: уничтоженные самими же собой силы противодействия, становятся силами действия, а отрицание превращается в кардинальную точку чистого утверждения, полемической и игровой формой утверждающей воли, перешедшее теперь в услужение избыткам жизни. Нигилизм «побежден самим собой». Предмет нашего разговора — не анализ того, как именно происходит такое двойное обращение нигилизма, наша цель — проследить как это выражается в мифе об Ариадне. Покинутая Тезеем Ариадна чувствует, что приближается Дионис. Дионис-бык — чистое и многократное утверждение, утверждение истинное, т.е. утвердительная воля. Дионис ничего на себе не таскает и ничем себя не обременяет. Напротив, он всем облегчает жизнь. Дионис умеет делать то, что высшему человеку не ведомо — смеяться, играть, танцевать, т.е. то, что как раз и означает «утверждать». Дионис — сама Легкость, которую не встретить в человеке, особенно, в высшем человеке или в возвышенно герое. Она свойственна только сверхчеловеку или сверхгерою, располагающихся по ту сторону человека. Было необходимо, чтобы Тезей покинул Ариадну: «Это и есть тайна души: только когда герой покинул ее, приближает к ней, в сновидении, — сверхгерой»⁷. Под ласками Диониса душа становится активной. С Тезеем она была так тяжела, но с Дионисом сбросила груз, обрела легкость, удлинилась и вознеслась до небес. Ариадна теперь понимает: то, что она недавно принимала за деятельность, является лишь актами мести, подозрительности и надзора (нить), противодействием нечистой совести и злобы; или, более радикально, то, что она считала утверждением, есть лишь личина, манифестация тяжеловесности, привычка считать сильным лишь того, кто взваливает на свои плечи

⁷ Ницше Ф. «Так говорил Заратустра» («О возвышенных») // Т.2. С.85

бремя и несет груз. Ариадна разочарована: Тезей даже не был настоящим Греком, но, скорее, в буквальном смысле, неким Немцем, что слывет греком⁸. Но Ариадна осознает свое разочарование в тот момент, когда оно уже ее не беспокоит: Дионис приближает, он — истинный грек. Душа становится активной, одновременно и в Духе проявляется подлинная сущность утверждения. Тогда-то и песня Ариадны обретает полностью свой смысл: преобразившись от близости с Дионисом и став Анимой, Ариадна соотносится теперь с Духом, который говорит «Да!». Дионис добавляет последний куплет к песне Ариадны и песня становится дифирамбом. Согласно основной установки Ницше песня изменяет свою природу и смысл в зависимости от того, кто ее поет — чародей в маске Ариадны или сама Ариадна на уху Дионису.

Почему Дионис нуждается в Ариадне? Почему ему необходимо быть любимым? Дионис поет песнь одиночества, он ищет невесту⁹. Дионис является прежде всего богом утверждения, следовательно, ему необходимо вторичное утверждение для того, чтобы само утверждение было бы утверждено. Чтобы удвоиться, утверждение с необходимостью должно вначале раздвоиться. Ницше ясно различает два утверждения, когда говорит: «Вечное утверждение Бытия, вечно я — твое утвержденье». Дионис — утверждение Бытия, но Ариадна — утверждение утверждения, вторичное утверждение, или действительное становление. С этой точки зрения, все знаки Ариадны, деформированные Тезеем, при соотнесении их с Дионисом меняют свой смысл. Не только песнь Ариадны прекращает быть выражением мстительной злобы. Для того, чтобы стать

⁸ См.: фрагменты в предисловии «Человеческому, слишком человеческому» (Т.2. С.232–239), а также вступление Ариадны в «Воли к власти», книга II, 226

⁹ См.: Ницше Ф. «Так говорил Заратустра», книга II («Ночная песнь»)

действенным поиском, утвердительным вопросом («Кто ты... Именно меня, меня ты хочешь? Меня всю?»), лабиринт также должен измениться: теперь он уже больше не является лабиринтом познания и морали, лабиринтом-дорогой, где, берясь за нить, запутываются, он — не путь того, кто намеревается убить быка. Лабиринт становится самым белым быком, Дионисом-быком: «Я — твой лабиринт». Если точнее, лабиринт — это теперь ухо Диониса, ухо-либиринт. Чтобы слышать дионисийское утверждение Ариадне необходимо иметь уши такие же как и у Диониса. Но и не только. Столь же необходимо, чтобы и она утвердила утверждение в ушах самого Диониса. Дионис говорит Ариадне: «У тебя маленькие уши, у тебя — мои уши; вложи в них ответное слово» — Да! Вдобавок случается даже, что Дионис шутя говорит Ариадне: «Почему твои уши не стали еще длиннее?»¹⁰. Так он напоминает ей о заблуждениях, которые у нее были, когда она любила Тезея, а именно: тогда Ариадна полагала, что утверждать означает таскать на себе груз, т.е. поступать и действовать по-ослиному. В действительности же Ариадна, будучи с Дионисом, приобрела маленькие и круглые уши, пригодные для вечного возвращения.

Лабиринт уже больше не является архитектурным строением, он становится звуком и музыкой. Шопенгауэр определил архитектуру как функцию двух сил: силы несущей и силы несомой, опоры и тяжести, даже когда они имеют тенденцию смешиваться друг с другом. Но когда Ницше все больше и больше отходит от старого фальсификатора, Вагнера-чародея, то именно музыка выступает оппозицией архитектуры: она становится Легкостью, чистой невесомостью¹¹. Не является ли трехсторонняя история Ариадны свидетельством некоей антивагнеров-

¹⁰ Ницше Ф. «Сумерки идолов» // Т.2. С. 603

¹¹ см. Ницше Ф. «Казус Вагнер»

ской легкости, более свойственной Оффенбаху и Штраусу, чем Вагнеру? Заставить танцевать кровли домов, раскачиваться балконы — это то, что в высшей степени свойственно Дионису-музыканту. Безусловно, и со стороны Аполлона и со стороны Тезея также доносится музыка. Но она определяется территориями, атмосферами, родами деятельности, этносами: песнь труда, похоронный марш, танцевальная музыка, развлекательная, застольная, колыбельная... Такая музыка — как маленький «надоедливый мотивчик», имеющий свой вес¹². Чтобы освободить музыку, необходимо подойти к ней с другой стороны, оттуда, где пространства дрожат и рушатся строения, где этносы смешиваются, где высвобождается могучая песнь Земли, где великий Ритурнель изменит, подхватив и повторив, все арии и все мотивы. *Дионису не знакома никакая иная архитектура, кроме архитектуры течения и прохождения.* Покидать пространства по зову Земли, повинуюсь дуновению ветра — не это ли сущность песни как таковой? Каждый из высших людей покидает свои владения и направляется к гроту Заратустры. Но лишь один дифирамб слышится везде на Земле, обнимая ее всю. У Диониса не больше своей отдельной территории, ибо он — на Земле повсюду¹³. Звучащий лабиринт — это песнь Земли, Ритурнель, персонифицированное Вечное возвращение.

Но почему две стороны противостоят друг другу как истина и заблуждение? Не исходит ли с обеих сторон одна и та же ложная сила? А Дионис-Космополит, не является

¹² Даже своим животным Заратустра говорит: вечное возвращение, — «вы уже сделали из этого уличную песенку?» («Так говорил Заратустра», кн. III «Выздоровливающий» // Т.2. С. 158

¹³ К вопросу о «святилище», т.е. о территории Бога, см.: Jeanmaire: «Его можно встретить везде, и везде он — не у себя... Он проникает неприметно, но не навязывается открыто»

ли он великим, «по истине» самым великим, фальсификатором? Искусство, — не высшая ли сила лжи? Между вершиной и основанием, одной стороной и другой, пролегает огромное различие — дистанция, которая должна быть утверждена. Как паук не прекращает плести свою паутину, а скорпион — жалить, так и каждый высший человек устанавливает себе определенный, свойственный лишь ему, подвиг, который повторяет наподобие циркового номера (поэтому IV книга «Так сказал Заратустра» организована так же, как и гала-концерт «Несравненных» Р.Русселя, как спектакль марионеток или опереточное представление). В самом деле, каждый из участвующих мимов есть только неизменная модель, фиксированная форма, которую всегда можно назвать истинной, хотя она в той же мере «ложна» как и любые ее повторения. Это напоминает то, что происходит с поддельщиком живописных произведений: он копирует точную и определенную форму оригинала, такую же ложную как и копии с нее: от него ускользают метаморфозы или мгновенные трансформации оригинала, неподдающиеся четкой фиксации в каком-либо форме, приближенной к творению. Вот почему высшие люди — лишь *самые низкие ступени* воли к власти: «Вы означаете ступени; не сердитесь же на того, кто по вас поднимается на высоту *свою!*»¹⁴. В высших людях воля к власти предстает лишь как воля-обманывать, воля-брать, воля-господствовать, как истощенная больная жизнь, сотрясающая протезом. А исполняемые ими роли — те же протезы, необходимые, чтобы удержаться на ногах. Один только Дионис, артист-творец, достигает силы, способной преобразовывать, которая, свидетельствуя о бьющей ключом жизни, понуждает его находиться в постоянном становлении: *Дионис доводит силу лжи до уровня, на ко-*

¹⁴ Ницше Ф. «Так говорил Заратустра». Кн. IV, «Приветствие» // Т.2. С. 204

тором она проявляется уже не как форма, но как непрерывное изменение. Эти превращения — «мужество одаривать» или творение возможностей жизни»: трансмутация. Воля к власти сродни энергии. Волю, способную к само-преобразованиям, называют благородной. Ничтожны и низки те, кто умеет лишь переодеваться, наряжать в маскарадный костюм, т.е. принимать определенную форму и держаться всегда за один и тот же образец.

Для Ариадны переход от Тезея к Дионису — вопрос клинический, вопрос здоровья и исцеления. Для Диониса — также. Дионис нуждается в Ариадне. Он — чистое утверждение; Ариадна же — Анима, утверждение раздвоенное, «Да», отвечающее на «Да». Но, раздвоенное, утверждение возвращается к Дионису уже как утверждение удвоенное. Именно в этом смысле Вечное возвращение есть результат соединения Диониса и Ариадны. Пока Дионис один, он еще боится мысли о Вечном возвращении, т.к. опасается, не восстановит ли оно уничтожающие жизнь силы противодействия и маленького человека (не важно, будет ли он называться высшим или возвышенным). Но когда с Ариадной дионисийское утверждение достигает полной реализации, Дионис в свою очередь понимает нечто новое, а именно: мысль о Вечном возвращении — утешительна, а само Вечное возвращение — избирательно. Вечное возвращение не происходит без изменений. Будучи становлением, оно — результат двойного утверждения, повторяющее лишь то, что утверждается, лишь то, что действительно. Ни силы противодействия, ни воля к отрицанию не вернутся: они устраняются посредством превращения, посредством избирательного Вечного возвращения. Ариадна забывает Тезея, для нее он уже — даже не скверное воспоминание. Никогда Тезей не вернется вновь. Вечное возвращение действительно и утвердительно; оно — союз Диониса и Ариадны. Поэтому — то Ницше и сравни-

вает его не только с округлым «ушком», но с обручальным кольцом. Вот почему лабиринт есть кольцо, ушко, само Вечное возвращение, которое включает в себя лишь то, что действительно или утвердительно. Это уже не лабиринт познания и морали, но — лабиринт жизни и Бытия-как-жизни. Результат же союза Диониса и Ариадны — это сверхчеловек или сверхгерой, противоположность высшему человеку. Сверхчеловек — житель пещер и вершин, единственное дитя, зачатое посредством уха, сын Ариадны и Быка.

Основные работы Жилия Делеза

Эмпиризм и субъективность

[*Emperisme et Subjectivité*, 1953]

Ницше и философия

[*Nietzsche et la Philosophie*, 1962]

Философия Канта

[*La Philosophie de Kant*, 1963]

Марсель Пруст и знаки

[*Proust et les Signes*, 1964; изд. 2., дополненное, 1970]

Ницше

[*Nietzsche*, 1965; русск. изд. 1997]

Бергсонизм

[*Le Bergsonisme*, 1966]

Представление Захер-Мазоха

[*Presentation de Sacher-Masoch*, 1967; русск. изд. 1992]

Спиноза и проблема выражения

[*Spinoza et le problème de l'expression*, 1968]

Логика смысла

[*Logique du sens*, 1969; русск. изд. 1995]

Различие и повторение

[*Différence et Répétition*, 1969; русск. изд. 1998]

Диалоги

[*Dialogues*, в соавторстве с Claire Parnet, 1977]

Суперпозиции

[*Superpositions*, в соавторстве с Carmelo Bene, 1979]

Спиноза – практическая философия

[*Spinoza – Philosophie pratique*, 1981]

Фрэнсис Бэкон: логика восприятия

[*Francis Bacon: logique de la sensation*, 1981, 2 vol.]

Критика и клиника

[*Critique et Clinique*, 1983]

Кино 1

[*Cinema 1*, 1983]

Кино 2

[*Cinema 2*, 1985]

Фуко

[*Foucault*, 1986; русск. изд. 1998]

Перикл и Верди. Философия Франсуа Шателе

[*Périclès et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet*, 1988]

Складка. Лейбниц и барокко

[*Le Pli. Leibniz et le baroque*, 1988; русск. изд. 1998]

В соавторстве с Феликсом Гваттари

Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип

[*Capitalism et schizophrénie: L'Anti-Œdipe*, 1972]

Кафка, к проблеме малой литературы

[*Kafka, pour une littérature mineure*, 1975]

Ризома

[*Rhizome*, 1976]

Капитализм и шизофрения: Тысяча плато

[*Capitalism et schizophrénie: Mille Plateaux*, 1980]

Что такое философия?

[*Qu'est-ce que la philosophie?* 1991; русск. изд. 1998]

Директор издательства *Абышко О.Л.*
Гл. редактор издательства *Савкин И.А.*
Гл. редактор серии: *Соколов Б.Г.*
Отв. редактор: *Соколов Е.Г.*

Редакционная коллегия серии: *Багдасарян А.Г., Ланин Д.А.,
Малинов А.В., Орлова Ю.О.,
Разеев Д.Н., Сиверцев Е.Ю.,
Соколов Е.Г.*

Оформление: *Марина Шапаренко
Владислав Оршер*

Литературный редактор: *Большаков А.М.*

Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / Пер. с фр.,
редакция и предисловие – *Соколов Е.Г.* – СПб. лабора-
тория метафизических исследований философского
факультета СПбГУ, 1999, СПб: Алетейя, 1999. – 190 с.
(серия "Метафизические исследования. Приложение к
альманаху")

ИЛ № 064366 от 26.12.1995 г.

Издательство "Алетейя":
Санкт-Петербург, пр.Обуховской обороны, 13
fax. 567-22-53
тел. 567-22-39

Сдано в набор 01.11.1999. Подписано в печать 15.11.1999.
Формат 84X108 1/32. Объем 10 п.л. Тираж 2000 экз. Заказ № 3594.
Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии "Наука" РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, д.12

Printed in Russia