



Paul de Man

BLINDNESS & INSIGHT

Esseys in the Rhetoric of Contemporary
Criticism

NEW YORK
OXFORD UNIVERSITY PRESS
1971

Поль де Ман

СЛЕПОТА И ПРОЗРЕНИЕ

Статьи о риторике современной критики

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ
2002

УДК 821.0
ББК 83.3 (0)
М 23

Перевод с английского
Е. В. Малышкина

Под общей редакцией
Н. М. Савченковой

Поль де Ман

Слепота и прозрение. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. — 256 с.

ISBN 5–93762–018–6

Книга профессора сравнительной и французской литературы Йельского университета Поля де Мана посвящена структурно- и феноменологическому анализу литературных текстов. Этот тип анализа рассматривает произведение с точки зрения риторических структур, что превращает избранных де Маном авторов в наших современников.

*Перепечатка отдельных частей и произведения
в целом без письменного разрешения издательства
запрещена и преследуется по закону*

ISBN 5-93762-018-6



© Е. В. Малышкин, перевод, 2002
© Издательский Центр
«Гуманитарная Академия», 2002

Оглавление

7.....	Предисловие
	I
12.....	Критика и кризис
	II
35.....	Форма и интенция в американской <i>новой критике</i>
	III
55.....	Людвиг Бинсвангер и сублимация «я»
	IV
73.....	Теория романа Дьёрдя Лукача
	V
84.....	Безличность в критике Мориса Бланшо
	VI
109.....	Литературное «я» как начало: творчество Жоржа Пуле
	VII
138.....	Риторика слепоты: прочтение Руссо Жаком Деррида
	VIII
190.....	Литературная история и литературная современность
	IX
221.....	Лирика и современность
248.....	Опыты забвения (<i>послесловие переводчика</i>)
253.....	Указатель имен

Cette perpétuelle erreur, qui est
précisément la «vie»¹.

M. PROUST

Предисловие

Собранные в этой книге статьи не претендуют на то, чтобы внести серьезный вклад в историю критики и послужить обзором существующих в современной европейской критике направлений. Они посвящены другой проблеме. В каждой статье ставится вопрос о литературном понимании, но ни в одной из них он не получает окончательного решения. Все статьи были написаны по разным поводам — конференции, лекции, посвящения — и особенно понятны тем, чье образование так или иначе поделено между Соединенными Штатами и Европой. Имена выбирались спонтанно, иногда в силу личных пристрастий к тому или иному критику, но и в этих случаях выбор не был преднамеренным. Некоторые статьи явились результатом более широких исследований в области романтической и постромантической литературы, где проблема критики рассматривалась лишь косвенно. Модель, используемая мною, определилась уже задним числом и всякое сходство с предшествующими теориями литературной интерпретации является случайным или же, если придерживаться терминологии этой книги, слепым. Я не обновлял терминологического аппарата ранних статей и,

¹ Эта вечная ошибка, а именно жизнь (*фр.*). М. Пруст.— Все подстрочные переводы выражений, отличных от языка оригинала, выполнены редакцией.— *Прим. ред.*

за незначительными изменениями, оставил их так, как они были написаны.

Я подчеркиваю некоторую бессистемность книги, чтобы развеять ложное впечатление, которое может сложиться из-за того, что предпочтение отдается критике, а не собственно литературе. Мой интерес к критике подчинен моему интересу к оригинальному литературному тексту. Так же как я отказался от всяких попыток внести вклад в историю современной критики, я непричастен и к критической науке как особой дисциплине. Мои пробные обобщения направлены не на теорию критики, а на литературный язык вообще. Обычное разделение на работу, проясняющую литературное творчество и «чисто» литературный язык поэзии или художественной прозы, мною намеренно затушевано. Обращение к критикам, которые являются также и романистами или поэтами, привлечение критических текстов, принадлежащих таким поэтам, как Бодлер или Йейтс, внимание к авторам, совмещающим дискурсивное, эссеистическое письмо с письмом художественным,— все это подчинено одной-единственной цели. Меня интересует то особое свойство, которое объединяет эти способы письма, в качестве собственно литературных текстов, и все статьи данной книги ориентированы на то, чтобы дать предварительное описание этого свойства.

Почему же мы избрали извилистую тропку критического письма, тогда как могли бы обратиться к менее двусмысленным литературным текстам поэтов и писателей? Причина в том, что, прежде чем совершать теоретическую работу в области литературного языка, нам нужно осознать сложность самого акта чтения. И поскольку критики — это особый, сознательный тип читателей, их затруднения находят выражение в их творчестве. Спонтанный, некритический читатель склонен забывать обо всех дополнительных обстоятельствах, отделяющих текст от за-

хватившего его в данный момент частного смысла. При чтении стихотворения или романа эти проблемы тоже не вполне очевидны, ибо здесь они настолько глубоко внедрены в язык, что для их обнаружения требуется значительное усилие интерпретации. Поскольку критики так или иначе ставят перед собой проблему чтения, критический текст легче прочитывать *как текст* — то есть с осознанием происходящего процесса чтения, — чем какое-либо иное литературное произведение. Однако исследование критического текста все же не может быть самоцелью, оно представляет ценность только как предварительная работа, необходимая для понимания литературы вообще. Связанные с критическим чтением проблемы отражают различные характеристики литературного языка самого по себе.

Картина чтения, вырисовывающаяся при обращении к различным современным критикам, непроста. Всем им свойственна парадоксальная несогласованность между общими положениями, которые они высказывают о природе литературы (основой их критических методов) и действительными результатами их интерпретаций. Их находки в отношении структуры текстов противоречат общей концепции, которая используется ими как модель. Они не только не отдают себе отчета в этой несогласованности, но, кажется, именно благодаря ей осуществляют собственное продвижение, и лучшими своими прозрениями они обязаны предположениям, которые впоследствии опровергаются.

Я попытался зафиксировать эту странную закономерность при помощи нескольких специально отобранных примеров. Отбирая критиков среди писателей, чья литературная восприимчивость несомненна, я полагал, что эта несогласованность вовсе не является следствием индивидуального или коллективного заблуждения, но есть конститутивная характеристика литературного языка

вообще. Несколько более систематическое описание этого обманчивого взаимодействия между текстом и читателем дано в статье «Риторика слепоты».

Я не распространяю выводов, полученных в той части, которая посвящена критике, на поэзию или художественную прозу, но я показал в двух заключительных статьях, каким образом прозрение, полученное в критической практике, влияет на наше понятие истории литературы. Если для нас уже не самоочевидно, что литературный текст может быть сведен к конечному смыслу или ряду смыслов и акт чтения видится скорее как бесконечный процесс, в котором неразрывно сплетены истина и заблуждение, то те схемы, которые чаще всего применяются в истории литературы (обычно они строятся по генетическим моделям), утрачивают свою действенность. Вопрос о современности, например, уже не может больше задаваться при помощи обычных метафор смерти и возрождения. Эти метафоры применимы к естественным объектам и сознательным субъектам, но не к тем неуловимым загадкам, в которые превращаются литературные тексты. В двух заключительных статьях осуществляется переход к экзегетическим и историческим вопросам, которые ставит сегодняшняя, пост-романтическая, современность.

Моя признательность слишком велика, чтобы ее выразить. Я в долгу прежде всего перед критиками и их теоретическими убеждениями, поскольку они стали предметом моих размышлений. Быть может, неблагодарное отношение, существующее между исследуемым текстом и обязанным этому тексту критиком и есть то, чему на самом деле посвящена эта книга.

П. де М.
Балтимор — Цюрих
1970

Предуведомления

Открывающая книгу статья первоначально была задумана как лекция в Техасском университете и опубликована в «Арионе» под названием «Кризис современной критики» (весна 1967 года). Статья о *новой критике* впервые разработана как лекция для «Клуба истории идей» при университете Джона Хопкинса. «Ludwig Binswanger et le moi poétique» — это выступление на *Декаде* критики в Серизи-ла-Саль в Нормандии, которое было напечатано в соответствующем сборнике материалов *Chemins actuels de la critique* (Paris: Plon, 1966). Небольшой очерк о Лукаче был написан для конференции, посвященной критике, проходившей в Йельском университете, и позже опубликован в *MLN* (декабрь 1966). Исследование о Бланшо вышло в *Critique*, в специальном выпуске, посвященном Бланшо («Circularité de l'interprétation dans la critique de Maurice Blanchot», *Critique*, июнь 1966). Следующую статью я написал для моего друга и коллеги по Цюрихскому университету, Жоржа Пуле; несколько укороченный ее вариант вышел в *Critique* (июль 1969). Седьмая статья, посвященная прочтению Жаком Деррида текстов Руссо, была написана специально для этой книги. «История литературы и литературная современность» — это выступление на конференции «Теория гуманитарных исследований», прошедшей в сентябре 1969 года. «Лирика и современность» — доклад на семинаре, посвященном лирике, прошедшем в сентябре 1969 года в Английском институте под председательством профессора Робена А. Брауера. Я выражаю благодарность за разрешение на перепечатку из многих периодических изданий.

Четыре статьи, первоначально написанные по-французски, как и цитаты из французских и немецких авторов, переведены мною на английский язык самостоятельно.

I

Критика и кризис

Когда в 1894 году французский поэт Стефан Малларме приехал в Оксфорд с лекцией, которая называлась «La Musique et les lettres»¹ и где речь шла о состоянии современной французской поэзии, он с наигранным пафосом провозгласил:

«Я в самом деле привез вам новость. Самую удивительную из всех, когда-либо бывших. Ничего подобного ранее не случалось. Это изменит правила стихосложения... On a touché au vers»² (Pléiade ed., 643).

В 1970 году нам еще отчетливо слышен отзвук слов Малларме, на этот раз в отношении не поэзии, а литературной критики. On a touché à la critique³... Укоренившиеся правила и конвенции, делавшие критику краеугольным камнем интеллектуального истеблишмента, настолько подверглись коррозии, что вся доктрина грозит обрушиться. О последних достижениях европейской критики мы привыкли говорить в терминах *кризиса*. Кризис нынешней ситуации, если ограничиться только внешними симптомами, заметен уже в той неправдоподобной поспешности, с которой противоборствующие на-

¹ Музыка и литература (*фр.*).

² Прикоснувшись к стихам (*фр.*).

³ Прикоснувшись к критике (*фр.*).

правления сменяют друг друга, объявляя безнадежно устаревшим все, что еще недавно казалось крайней точкой авангардизма. Редко когда обращались столь свободно с этим опасным словом «новое»; так, еще несколько лет назад, оно по разным поводам употреблялось лишь в парижском журнале «Nouvelle Nouvelle Revue Française», тогда как сегодня почти каждая выходящая книга знаменует собой появление nouvelle nouvelle critique⁴. Трудно удержать в памяти имена и направления, сменяющие друг друга с умопомрачительной скоростью. Не далее как десять лет назад такие имена, как Башляр, Сартр, Бланшо или Пуле, казались вызывающе новаторскими, а более молодые, как Жан-Пьер Ришар или Жан Старобински, с гордостью называли себя последователями новых подходов, начало которым положили их непосредственные предшественники. В то время ведущей дисциплиной, на которую опиралась литературная критика, была, несомненно, философия. В Сорбонне, игравшей, как теперь уже очевидно, исходно консервативную и даже реакционную роль, тезисы, слишком смелые и экспериментальные, чтобы можно было руководствоваться ими на кафедрах литературы, совершенно естественно находили себе прибежище среди философов. Сами эти философы были увлечены разработкой сложного синтеза витализма Бергсона с феноменологическим методом Гуссерля; среди литературных критиков той группы соответствующая тенденция выражалась в преимущественном обращении к категориям ощущения, сознания и временности. Сегодня, по крайней мере на первый взгляд, уже совсем мало осталось от былого сотрудничества феноменологии с литературной критикой. В те годы феноменология считалась во Франции самым передовым направлением философии, которая сейчас вышла из моды и заменяется социальными науками.

⁴ Новой новой критики (*фр.*).

Но от этого не становится ясно, какая же из социальных наук заняла место феноменологии, а злополучному и раздражительному *новому новому критику* трудно решиться, на которую из дисциплин следует тратить время, остающееся ему на чтение. В какой-то момент, после диссертации Люсьена Гольдмана по социологии янсенизма XVII века, показалось, что вперед вырвалась социология, и имя Лукача в парижских интеллектуальных кругах стало произноситься с тем же благоговением, какое за несколько лет до того окружало фигуры Кьеркегора или Гегеля. Но вскоре появились «Печальные тропики» Леви-Стросса, и антропология решительно вытеснила социологию как главный интерес литературного критика. Едва успели овладеть трудной терминологией родовой интересубъективности, как на горизонте уже появилась лингвистика с еще более устрашающим техническим жаргоном. А благодаря косвенному влиянию Жака Лакана вновь вернулся психоанализ, положив начало возрождению неофрейдизма, который многим критикам показался вполне созвучным их собственным устремлениям.

Очевидно, эта стремительная экспансия литературоведения за пределы собственной территории, в область социальных наук, должна была случиться много ранее. То, что сегодня во Франции называют «структурализмом», на поверку есть не что иное, как попытка сформулировать общую методологию наук о человеке. Естественно, что литература и литературная критика играют определенную роль в этом движении. Ничего особенно нового или кризисного в этом нет. Подобные попытки увязать литературоведение с социальными науками являются общим местом в мышлении XIX века, от Гегеля до Тэна и Дильтея. Объективными признаками, действительно указывающими на кризис, являются поспешность и нетерпимая конкуренция, с которой различные дисциплины соперничают за лидерство.

Какой интерес эти галльские перипетии могут представлять для американской литературы? Ирония положения, в котором оказался Малларме во время чтения оксфордской лекции, заключалась в том, что английская аудитория плохо улавливала причину беспокойства поэта. Английской просодии вовсе не требовалось прибытия сомнительной репутации иностранцев, чтобы начать эксперименты со стихосложением; свободный и белый стих не были новостью в стране Шекспира и Мильтона, и английская литературная публика в александрийском стихе склонна была видеть скорее пьедестал для колонны спенсерианских строф, нежели жизненный путь. Вероятно, они с трудом воспринимали риторику кризиса, используемую Малларме с легкой иронией, которой не упустили бы в Париже, но которая определенно ставила в тупик его зарубежную аудиторию. Подобным образом, говоря сегодня в Соединенных Штатах о кризисе критики, мы точно так же рискуем не быть услышанными. Поскольку американская критика более эклектична, менее беспокойна, нежели ее европейская идеологическая противница, она более открыта внешним импульсам, но менее склонна воспринимать их в тональности кризиса. Нам трудно всерьез принять ту полемическую жестокость, с которой в Париже обсуждаются методологические разногласия. Можно сослаться на авторитет лучших историков, чтобы показать, что нечто, воспринимавшееся в прошлом как кризис, часто оборачивалось всего лишь рябью, что перемены, в которых поначалу видели всеобщий переворот, с течением времени попадали в плавное русло менее стремительных потоков.

Такой прагматичный здравый смысл заслуживает уважения до тех пор, пока он не соблазняет ум самоудовлетворенным благодушием и не повергает его в беспробудный сон. Всегда можно показать на всех уровнях восприятия, что переживаемое другими людьми как кризис на

самом деле не несет в себе никаких перемен; все зависит от точки зрения наблюдателя. Исторические «перемены» совсем не похожи на изменения природные, а словарь изменений и движений, поскольку он применяется к историческому процессу, — это только метафора, не лишенная смысла, но не имеющая объективного коррелята, на который можно однозначно указать в эмпирической реальности, как если бы речь шла о перемене погоды или изменении в организме. Никакие аргументы, никакое перечисление симптомов никогда не докажут, что возбуждение, охватившее сегодня литературную критику, действительно является кризисом, который, к добру или к худу, реформирует критическое сознание поколения. Событие остается релевантным, если кто-то переживает его как кризис и если он постоянно говорит о действительности на языке кризиса. Мы должны это учитывать, принимая затруднения других тогда, когда хотим обратиться к себе самим.

И вновь текст оксфордской лекции Малларме, тесно связанный с другим его прозаическим текстом, написанным на ту же тему чуть позднее и названным «Кризис стиха», может послужить нам точным намеком. В двух этих текстах Малларме ведет речь об экспериментах в просодии, предпринятых группой молодых поэтов, которые сами себя называли (часто без ободрения со стороны Малларме) его учениками, и перечисляет их имена: Анри де Ренье, Жан Мореа, Вьеле-Гриффен, Гюстав Кан, Шарль Морис, Эмиль Верхарн, Дюжарден, Альбер Моккель и т. д. Он полагает, что их целенаправленный отказ от традиционного стихосложения в пользу свободного стиха, формирующий то, что он называет «полиморфностью», есть проявление великого кризиса, что-то вроде апокалиптического вихря, который вновь и вновь становится центральным символом в его собственных поздних стихотворениях. Для любого историка французской ли-

тературы ясно, что Малларме преувеличивает значимость переживаемых событий, выставляя их в совершенно неверном свете, не только в глазах более флегматичной британской аудитории, но и в глазах будущих историков. Об упоминаемых им поэтах сегодня мало кто помнит, и уж во всяком случае никто не восхваляет их за вихреподобное обновление, которое так высоко оценивал Малларме. Более того, справедливо было бы заметить, что Малларме не только преувеличивал значимость молодых поэтов, но, по-видимому, был слеп к тем силам своего времени, которые действительно оставили свой отпечаток: он лишь походя упоминает о Лафорге, который был как-то связан с Ренье, и ни слова не говорит о Рембо. Короче говоря, создается впечатление, что Малларме недопустимо переоценивает круг своих собственных друзей, а употребляемый им термин «кризис» подсказан скорее пропагандистскими целями, нежели прозрением.

Впрочем, не требуется слишком внимательно читать текст, чтобы увидеть, что Малларме в действительности прекрасно осведомлен об относительной тривиальности того, что его ученики принимают с такой серьезностью. Их имена служат ему предлогом для разговора о том, что интересует его в большей степени, а именно о собственных экспериментах с поэтическим языком. Как раз это он имеет в виду, когда описывает современную поэтическую ситуацию: «*Orage, lustral; et dans des bouleversementes, tout à l'acquit de la génération, récente, l'acte, d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant au point, je le formule; — à savoir s'il y a lieu d'écrire*». Если перевести это достаточно свободно и значительно упростить, сгладив синтаксис, получится: «После бури — прозрачнее воздух. Новое поколение достойно вызвать бурю. Через акт письма мы проникаем к истоку, где можем задаться вопросом о необходимости самого этого акта». Не так важно, кого Малларме называет «новым» поколением — сво-

их молодых учеников или же своих сверстников, таких как Верлен, Вильер, а возможно, и Рембо. Мы достоверно знаем, что в тот момент имел место некий кризис, заставляющий обращаться к такой проблематике, которая принималась как само собой разумеющееся.

В основном мы уже утратили интерес к тому действительному событию, о котором Малларме говорит как о кризисе, но у нас вовсе не пропал интерес к тексту, претендующему на то, чтобы обозначить кризис, поскольку это в самом деле и есть тот кризис, о котором ведется речь. В нем, как и во всей поздней прозе, и в поэтических работах Малларме акт письма действительно отображает свое собственное начало и открывает круг вопросов, которые ни одним из действительных его последователей не могут быть преданы забвению. О кризисе можно говорить, когда в саморефлексии происходит «разделение» между тем, что совпадает с изначальной направленностью литературы, и тем, что необратимо отпадает от этого истока. Следовательно, наш вопрос по отношению к современной критике таков: действительно ли критика отслеживает себя до той точки, где отображается ее собственное начало? Или же — действительно ли необходим сам акт критики?

Дело еще более усложняется тем, что такое отслеживание определяет, по существу, сам акт критики. Даже в простейшей своей форме, в форме оценки, критический акт сообщает о согласованности с первоначалом: когда мы говорим об искусстве, что оно хорошо или дурно, по сути, мы высказываем суждение об определенной степени соответствия некой изначальной интенции, которая называется художественностью. Мы подразумеваем, что плохое искусство — это искусство вообще; хорошее искусство, напротив, тесно связано с нашим внутренним представлением о том, каким искусство должно быть. Поэтому понятия кризиса и критики настолько близки, что

можно утверждать, что всякая истинная критика существует только в форме кризиса. В этом смысле речь о кризисе критики есть пустословие. В те периоды, которые не являются критическими, или в индивидуальных попытках избежать кризиса любой ценой, возможны любые подходы к литературе: исторический, филологический, психологический и т. д., но невозможна критика, поскольку в такие времена никогда не ставится вопрос об особой направленности акта письма. Но именно этим занята современная европейская критика и поэтому она заслуживает названия подлинной литературной критики. Станет очевидно, я надеюсь, что данное высказывание следует понимать не как оценочное, но как чисто описательное. Вопрос о том, является ли подлинная критика обязательным элементом литературоведения или только частным в него вкладом, остается открытым. Ясно, по крайней мере, одно — литературоведение не может отказаться от признания ее существования. Это все равно как если бы историки отказывались признавать существование войн, поскольку те угрожают спокойствию, необходимому для методических исследований в области исторической дисциплины.

Направленность европейской критики — произведен ли ее язык от социологии, психоанализа, этнологии, лингвистики или даже каких-либо форм философии — можно кратко охарактеризовать так: в ней совершается методологически мотивированное разрушение представления о том, что литературное или поэтическое сознание всегда есть сознание привилегированное, чье обращение к языку гарантировано в какой-то мере от обманчивости, путанности, неистинности, свойственных повседневному обращению с языком. Мы знаем, что весь наш социальный язык является сложной системой риторических приемов, созданных с целью избежать прямого выражения желаний, которые, в самом полном смысле слова, невырази-

мы, — не потому что они этически неприемлемы (это значительно упростило бы проблему), но потому что непосредственное их выражение есть философская невозможность. И мы знаем, что те, кто решается игнорировать это фундаментальное условие, либо осуждены на крестные муки, если они идут на это осознанно, либо, если они делают это по наивности, будут осмеяны, подобно таким героям, как Кандид и всем прочим глупцам, выдуманным или настоящим. Современный же вклад в эту вечную проблему заключается в ее переформулировании, что наблюдается, когда одно сознание использует другое, уже вовлеченное в процесс интерпретации, в качестве базисной модели, от которой невозможно избавиться в общественных науках, ибо она существует как факт. Леви-Стросс, например, исходит из необходимости предостеречь антропологов, исследующих так называемое «примитивное» общество, от ошибки, допущенной предшествующими позитивистски настроенными антропологами, когда они проецировали на данное общество убеждения, которые бессознательно определялись запретами и недостатками их собственной социальной ситуации. Прежде чем высказывать какое-либо суждение об обществе отдаленном, исследователь должен быть очищен, насколько это возможно, от предвзятых мнений по отношению к своему собственному. Вскоре он обнаружит, однако, что единственный возможный способ совершения подобной само-демистификации — это (сравнительное) изучение своего собственного социального «я», наблюдаемого другими и, таким образом, — выявление вероятных типов искажений, которые всегда есть. Наблюдение и интерпретация других — это всегда также и средство наблюдения за самим собой; истинное антропологическое знание (как в этнологическом, так и в философском, кантовском смысле слова) может быть названо знанием, только если происходит этот попеременный процесс взаимной интерпретации

двух субъектов. При этом возникают бесчисленные сложности, поскольку наблюдающий субъект уже не более константен, чем наблюдаемый, и, интерпретируя, наблюдатель всякий раз преобразует свой предмет, причем преобразует его тем больше, чем ближе он продвигается к истине. Однако любое изменение наблюдаемого предмета требует соответствующих изменений в наблюдателе, и этот колебательный процесс оказывается бесконечным. Более того, когда взаимное обращение становится все более интенсивным и истинным, все менее понятно, кто же в действительности наблюдающий и кто — наблюдаемый. Обе стороны стремятся слиться в едином субъекте одновременно с исчезновением между ними первоначальной дистанции. Обоснованность такого хода станет явной, как только я попытаюсь перейти от антропологической модели к психоаналитической или политической. В случае действительного анализа психической жизни это будет означать, что уже не очевидно, кто анализирует, а кто подвергается анализу; следовательно, возникает и более щекотливый вопрос — кто же кому должен платить. Не менее беспокойный вопрос встает и в политической сфере — кто кому должен подчиняться.

Необходимость предохранительной меры от опасного *vertige*, головокружения сознания, впадающего в бесконечную регрессию, требует обращения к более рациональной методологии. Иллюзия возможности окончательной и единственной интерпретации вытекает из постулата о привилегированной позиции наблюдателя; осознание этого, в свою очередь, приводит к бесконечному колебательному движению интересубъективной демистификации. В поисках выхода из образовавшегося затруднительного положения можно прибегнуть к радикальному релятивизму, распространяющему свое действие на все уровни — от самых частных случаев до всеобщей сферы человеческого поведения. Нет больше никакой

точки зрения, которой априори следовало бы отдать предпочтение, никакой структуры, действенной в качестве модели для других структур, никакого постулата онтологической иерархии, служащего организующим принципом, из которого можно вывести частные структуры по примеру того, как о Боге можно говорить как о творце человека и мира. Все структуры в каком-то смысле равно ошибочны, а следовательно, должны быть названы мифами. Но ни один миф не согласован достаточным образом и не вытекает из соседствующих мифов или даже не обладает тождественностью, необходимой для самостоятельного существования вне определяющего его произвольного акта интерпретации. Относительное единство традиционных мифов всегда зависит от существования привилегированной точки зрения, статус подлинности которой отрицается самим методом. «В противоположность философской рефлексии, призывающей вернуться к истоку, — пишет Клод Леви-Стросс в книге „Le Cru et le cuit“, — рефлексивная деятельность структурного изучения мифов похожа на лучи света, исходящие из виртуального фокуса...» Метод, таким образом, предотвращает превращение этой виртуальной точки в *реальный* источник света. Оптическая аналогия здесь, по-видимому, обманчива, поскольку в литературе все завязано на экзистенциальном статусе фокусной точки; и проблема еще более усложняется, когда речь заходит об исчезновении «я» как конститутивного субъекта.

Эти замечания заставляют нас перейти от антропологии в сферу языка и, наконец, литературы. В акте антропологической intersubъективной интерпретации фундаментальное противоречие всегда предохраняет сознание наблюдателя от полного совпадения с наблюдаемым. Такое же противоречие существует и в повседневном языке.

Оно заключается в том, что невозможно выразить нечто так, чтобы знак совпадал с тем, что он обозначает. Способность языка скрывать значение за обманчивым знаком подобно тому, как мы за улыбкой прячем гнев или раздражение, является его отличительной привилегией. Но и вынужденность его действовать именно так, коль скоро ему подчинено любое межличностное отношение, есть особое проклятие. Простейшие из желаний не могут выразить себя без того, чтобы не укрыться за экраном языка, конституирующего запутанные интерсубъективные отношения, из которых любое потенциально неподлинно. В повседневном языке общения нет априорно преимущественного положения знака над значением или значения над знаком; акт интерпретации всегда вынужден заново устанавливать это отношение в каждом конкретном случае. Интерпретация повседневного языка — это Сизифов труд, бесконечный и без шансов на продвижение, поскольку другой всегда волен отделить свое желание от высказанного. Методы структурной антропологии и пост-соссюровской лингвистики упираются, таким образом, в общую проблему встроенной в интерсубъективные отношения несходности. Как Леви-Стросс, чтобы охранить рациональность собственной науки, должен был прийти к выводу о существовании мифа без автора, так и лингвисты вынуждены признавать мета-язык без говорящего, чтобы остаться на позициях рациональности.

Литература, очевидно, есть форма языка, и можно утверждать, что все остальные формы искусства, включая музыку, являются по сути протолитературными языками. Таков был тезис оксфордской лекции Малларме и об этом же говорил Леви-Стросс, утверждая, что язык музыки, как язык без говорящего, очень близок к тому мета-языку, о котором мечтают лингвисты. Если принять эту радикальную точку зрения Леви-Стросса, если вопрос о структуре

может быть задан только с позиции отрицания привилегированного субъекта, то необходимо показать, что и литература не составляет здесь исключения, что ее язык ничуть не более привилегирован в отношении единства и истины, нежели повседневные языковые формы. Тогда совершенно ясной становится задача структуралистов — литературных критиков: чтобы устранить конститутивного субъекта, им нужно показать, что разрыв между знаком и значением (*significant* и *signifié*) господствует в литературе точно так же, как и в обыденном языке.

Некоторые современные критики выполняли эту задачу более или менее осознанно. Практическая критика во Франции и Соединенных Штатах все более становится демистификацией того убеждения, что литература является привилегированным языком. Общая стратегия состоит в показе того, что определенные требования аутентичности, предъявляемые к литературе, на самом деле есть изъявление желания, которое, как и все желания, становится жертвой двойственности выражения. Так называемый «идеализм» литературы предстает тогда как идолопоклонство, как прелесть обманчивого образа, стремящегося подражать аутентичности, но на самом деле остающимся всего лишь пустой маской, за которой фрустрированное, растерянное сознание пытается скрыть собственную негативность.

Вероятно, наиболее показательным примером подобной стратегии является употребление термина «романтическое» у критиков-структуралистов; данный пример способен также вскрыть историческую схему, внутри которой этот термин разрабатывался и которая не всегда оказывается на виду. Убеждение, что в языке поэзии знак и значение могут совпадать либо же находиться между собой в свободном и гармоничном равновесии, называемом красотой, описывается как особая романтическая ил-

люзия. Единство явления (знака) и идеи (значения) — используя терминологию, которую мы находим у теоретиков романтизма, когда они говорят о *Schein* и *Idee*, — является в качестве романтического мифа, воплощенного в возобновляющемся топосе «прекрасной души». Эта самая *schöne Seele*, доминирующая тема пиетистского происхождения в литературе восемнадцатого и девятнадцатого веков, действительна в качестве *фигуры* привилегированного языка. Внешнее явление наделяется красотой от внутреннего свечения (или *fue sacré*), которому оно настолько созвучно, что, не скрывая от взгляда, наделяет его необходимым равновесием непроницаемости и прозрачности, позволяя светить, но не жечь. Время от времени романтическое воображение воплощает эту фигуру в различных типах личности, женской, мужской или гермафродитной, производя впечатление, что подобная личность существует как реальный, эмпирический субъект: мы думаем, например, о Юлии Руссо, о Диотиме Гёльдерлина или же о прекрасной душе, являющей себя в гегелевской «Феноменологии духа» или в гетевском «Вильгельме Мейстере».

Поэтому для любого демистифицирующего критика, от Вольтера до нашего современника, существует непреодолимое искушение показать, что такая личность, такой реальный субъект становится смехотворным, будучи пересажен в наш падший мир действительности. Прекрасная душа может быть представлена как порождение фантазии, посредством которой писатель сублимирует свои собственные дефекты; достаточно на один миг лишить ее (душу) вымышленного мира, чтобы она стала еще большим посмешищем, чем Кандид. Некоторые авторы, писавшие в эпоху зарождения романтического мифа, прекрасно знали об этом. Определенные направления в реализме девятнадцатого века, ироничное отношение Стендаля

к руссоистской фигуре, Флобера к фигуре донкихотства или Пруста к «поэтической» фигуре могут быть проинтерпретированы как последовательная демистификация романтического идеализма. Таким образом выстраивается историческая схема, в которой романтизм представляет, так сказать, точку максимальной иллюзии в нашем недавнем прошлом, тогда как девятнадцатое и двадцатое столетия являют собой постепенный выход из этой аберрации, с наибольшей силой заявивший о себе в прорыве, совершенном в последние десятилетия, выход, знаменующий новую форму прозрения и ясности, лекарство от агонии романтического недуга. Отшлифовывая грубоватые формы этой исторической схемы, некоторые современные критики переводят описанное движение в сферу сознания отдельного автора и показывают, как развитие романиста может быть понято в качестве последовательного процесса мистификации и частичной демистификации. Такой процесс не обязательно идет в одном-единственном направлении, от заблуждения к прозрению; может иметь место сложная игра рецидивов и кратковременных просветлений. И все же фундаментальное движение литературного ума предано образцу демистифицирующего сознания; литература в конечном итоге возвращается к себе самой и обретает аутентичность, когда открывается, что величественный статус, провозглашаемый ею для своего языка, был мифом. Функцией критика тогда естественно становится сопричастность направленности на демистификацию, которая более или менее отчетливо присутствует в сознании автора.

Эта схема достаточно убедительна и обоснованна, убедительна настолько, что способна достичь сущности проблемы и, следовательно, стать причиной кризиса. Сознательное ее отклонение требует существенной аргументации. Мои заметки направлены на то, чтобы привести не-

которые основания такого рода, поскольку истолкование понятия литературы (или литературной критики) как демистификации само есть наиболее опасный миф, тем более опасный, что он принуждает нас, говоря словами Малларме, вторгаться в акт письма «jusqu'en l'origine».

По соображениям экономии я начну издалека, поскольку в полемическом языке окольный путь часто оказывается короче прямого. Мы должны задать себе вопрос, нет ли воспроизводящейся эпистемологической структуры, которая бы характеризовала все положения, высказанные в тональности и в риторике кризиса. Приведем пример из философии. В 1935 году, 7 и 10 мая Эдмунд Гуссерль, основатель феноменологии, прочитал в Вене две лекции под общим названием «Кризис европейского гуманизма»; название впоследствии было изменено на «Кризис европейского гуманизма и философия», чтобы подчеркнуть первичность понятия кризиса, составляющего предмет гуссерлевского интереса. Эта лекция была первой версией того, что впоследствии стало одной из наиболее значительных работ Гуссерля, сочинения, озаглавленного «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология», которое вошло в шестой том полного собрания сочинений в издании Вальтера Бимеля. При различии этих заглавий два слова остаются неизменными: слово «кризис» и слово «европейский»; во взаимодействии этих двух понятий в полной мере проявляется эпистемологическая структура кризиса.

Если читать этот текст сейчас, помня о бурных исторических событиях, случившихся за минувшие с тех пор 30 лет, то он поражает трагическим и пророческим характером. Многое из того, что было сказано, верно в отношении нынешних дней. Совсем не простая причуда языка, что ключевым понятием, которому суждено было снизить оглушительный успех, стало слово «демистифика-

ция» (*Entmythisierung*), хотя контекст, в котором употребляется данный термин, ясно иллюстрирует то, что имеет место, когда теоретический человек наблюдает за обыкновенным естественным человеком. В гуссерлевском описании философии как процесса, посредством которого сознанию в акте критического самоосмысления становятся доступны естественные предрассудки, присутствует отчетливо современный смысл. Для Гуссерля философия есть прежде всего самоинтерпретация, благодаря которой мы элиминируем то, что он называет *Selbstverhüllt-heit*, стремление «я» укрыться от света, который оно способно на себя пролить. Всеобщность философского знания проистекает из позиции бесконечной рефлексии, способной использовать философию в качестве собственного предмета. Он описывает философию как пролегомены к новому типу практики, как «универсальную критику жизни и всех жизненных целей, всех сотворенных человеком культурных систем и достижений» и, следовательно, как критику самого человека (*Kritik der Menschheit selbst*) и тех ценностей, которыми он сознательно или бессознательно руководствуется.

Слушатели Гуссерля и современные читатели, склонённые столь убедительным призывом к самокритичному наблюдению, вправе поддаться искушению обратиться философский критицизм Гуссерля на его собственные тексты, особенно на те многочисленные места, где о философии говорится как об исторической привилегии европейского человека. О неевропейских культурах Гуссерль постоянно говорит как о примитивных, донаучных и дофилософских, пребывающих во власти мифа и по природе своей не способных на незаинтересованную отстраненность, без которой невозможно философское размышление. Что, вопреки его собственному определению философии как бесконечной рефлексии над самим собой,

с необходимостью ведет к такой универсальности, которая находит свой конкретный, географический коррелят в образовании надродовой, сверхнациональной общности, какова, например, Европа. Почему эта географическая экспансия должна была остановиться однажды и навсегда у берегов Атлантического океана и у гор Кавказа, Гуссерль не говорит. Никто так не открыт для Леви-Строссовой критики, как Гуссерль, в особенности когда он предупреждает нас с самыми благородными намерениями, что мы не можем предположить возможности философской установки в неевропейских культурах. Привилегированная позиция постэллинистического, европейского сознания никогда не ставится под вопрос; решающее выяснение, откуда происходит право Гуссерля называться, в его собственной терминологии, философом, на деле никогда не предпринимается. Как европеец, Гуссерль ускользает от необходимости критического самоосмысления, первичной для всякой философской истины. Он совершает ошибку, от которой ушел Руссо, избегая придавать какой-либо эмпирический статус своей концепции естественного человека, основе его антропологии. Гуссерлевское утверждение европейского превосходства едва ли является предметом сегодняшней критики. Поскольку мы говорим о человеке преобладающей доброй воли, достаточно указать на пафос подобных утверждений в тот момент, когда Европа так близка к саморазрушению вследствие столь необоснованного убеждения в собственном превосходстве.

Здесь мы, однако, выходим за пределы конкретной ситуации. Говоря о том, чем же в действительности является состояние глубокого личного и политического кризиса и указывая на более общие формы кризиса, текст Гуссерля с исключительной ясностью выявляет структуру всех по-

рождаемых кризисом высказываний. Устанавливается важная истина: философское знание способно состояться лишь в обращенности на самое себя. Но здесь же, в том же самом тексте, происходит нечто прямо противоположное. Риторика кризиса свою собственную истину устанавливает в модусе ошибки. Сама она совершенно слепа к тому свету, которым озаряет. Следует показать, что то же самое истинно и в отношении «Кризиса стиха» Малларме, который послужил нам отправной точкой, хотя продемонстрировать самоидентификацию столь ироничного человека, как Малларме, по сравнению с безусловно откровенным Гуссерлем, было бы непросто.

Наш вопрос, скорее, состоит в следующем: каким образом этот пример с самоидентификацией, сопутствующей переживанию кризиса, приложим к литературной критике? Гуссерль продемонстрировал решительную философскую необходимость поставить под вопрос привилегированное положение Европы, но сам остался совершенно слеп к этой необходимости; он повел себя самым нефилософским образом в тот самый момент, когда верно понял первичность философского знания по отношению к эмпирическому. За философией он, по сути, закрепил привилегированный статус как за аутентичным языком, но тут же отказался от требований этой аутентичности по отношению к себе самому. Точно так же критики, увлеченные демистификацией, по сути, утверждают привилегированный статус литературы как аутентичного языка, но отказываются от приложения этого статуса, отрезая себя от источника, даровавшего им прозрение.

Утверждение о том, что знак и значение никогда не совпадают, есть именно то, что без возражений принимается в языке, который мы называем литературным. Литература в отличие от повседневного языка начинается с обратной стороны этого знания; она есть единственная

форма языка, которая свободна от обманчивости непосредственного выражения. Все мы знаем это, хотя с готовностью утверждаем противоположное. Все же истина выдает себя в нашем предзнании, которым мы обладаем относительно истинной природы литературы, когда называем ее вымыслом [fiction]. Вся литература, в том числе и греческая, всегда заявляет о себе в модусе вымысла; в «Илиаде», когда мы впервые встречаемся с Еленой, она, как эмблема сказителя, вышивает «великую ткань» — изображение настоящей войны на вымышленном предмете. Ее красота предопределяет красоту всех будущих повествований как таких, которые также указывают на свою вымышленную природу. Эффект зеркального самотражения, посредством которого утверждается работа вымысла, в самом факте своего существования есть отделение от эмпирической реальности, отклонение от нее, подобно тому как знак, значение которого зависит от его конститутивной деятельности, характеризует литературную работу в самой ее сути. Литературной работе всегда сопутствует убеждение писателя в том, что читатели разрушают вымысел, сопоставляя его с реальностью, с которой тот навсегда распрощался. «Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité,— пишет Юлия в „Новой Элоизе“ Руссо, — et tel est le néant des choses humaines qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas» (*La Nouvelle Héloïse*, Pléiade ed. II, 693). Мы каждый раз проходим мимо этого утверждения приоритета вымысла над реальностью, воображения над восприятием, если понимаем его как восполнение недостатка или несовершенное чувство реальности. Вымышленному характеру приписывается знание обо всем, что известно о человеческом счастье, перед лицом смерти он стоит с сократовской невозмутимостью. Оно выходит за пределы ностальгии или желания, поскольку желание

здесь раскрывается как фундаментальное свойство бытия, не допускающего никакой возможности удовлетворения. Нечто подобное Руссо как-то говорил о вымысле как о ничто (*le néant de mes chimères*): «Если все мои мечты станут реальностью, я все равно останусь неудовлетворенным: я все равно буду мечтать, фантазировать, желать. В самом себе я нахожу невыразимую пустоту, которую невозможно заполнить; стремление сердца к какой-то иной полноте, которой я не могу понять и тем не менее чувствую ее притяжение» (Письмо к Malesherbes, *Pléiade* ed. I, 1140).

Эти тексты можно назвать романтическими, и я намеренно выбрал тот период и того автора, которого чаще всего принимают за всецело поглощенного иллюзией. Однако, обозначая этот род сознания, мы избегаем таких слов, как ностальгия или желание, поскольку всякая ностальгия или желание есть желание чего-то или кого-то; здесь же сознание не является результатом отсутствия чего-либо, но есть присутствие ничто. Поэтический язык именуется эту пустоту во всегда возобновляющемся понимании и, подобно стремлению Руссо, никогда не устает называть ее вновь. Такое непрестанное именование есть то, что мы называем литературой. Подобно тому как поэтическая лирика возникает в минуты умиротворенности, когда нет никаких реальных эмоций, и только затем порождает эмоции вымышленные, чтобы создать иллюзию воспоминания, точно так же вымысел создает вымышленных героев, чтобы возникла иллюзия реальности других. Но этот вымысел не есть миф, поскольку он знает себя как вымысел и называет себя вымыслом. Он не есть демистификация, он демистифицирован с самого начала. Когда современные критики думают, что они демистифицируют литературу, они на самом деле демистифицируются ею; но поскольку это по необходимости происходит в форме кризиса, они слепы к тому, что присутствует в них

самих. В тот момент, когда они заявляют, что покончили с литературой, литература повсюду; все, что они называют антропологией, лингвистикой, психоанализом, есть не что иное, как возрождение литературы, подобно голове гидры, в том самом месте, где ее, казалось, только что отсекали. Человеческий ум совершает изумительные подвиги искажения, только чтобы избежать столкновения с «ничтожностью дел человеческих». Чтобы не видеть обманчивости в природе вещей, мы предпочитаем располагать ее в индивидууме, «романтическом» субъекте, и прячемся за исторической схемой, которая — звучит, быть может, апокалиптически — утешительна и сладкозвучна.

Леви-Стросс вынужден был отказаться от понятия субъекта, чтобы сохранить понятие разума. Субъект, говорит он, по сути есть «*foyer virtuel*», только гипотеза, предполагаемая учеными, чтобы внести упорядоченность в поведение вещей. Метафора в его высказывании о том, что «рефлексивная деятельность (структуралистов) подобна свету, исходящему из виртуальной точки фокуса...», извлечена из элементарных законов оптического преломления. Этот образ тем более броский, что он играет на совмещении пространственного воображения физика и тех *вымышленных* сущностей, которые имеют место в литературном языке. Виртуальный фокус есть квази-объективная структура, устанавливаемая с тем, чтобы процесс, существующий независимо от «я», обретал рациональную целостность. Субъект всегда — только сосуд, обозначенный пунктиром геометрического построения, именно это естественный рассудок всегда упускает из виду; роль субъекта пассивна и непроблематична. «Виртуальная точка фокуса» есть, строго говоря, ничто, но ее ничтожность мало задевает нас, поскольку достаточно единственного усилия разума, чтобы придать ей статус существующей и тем самым оставить в неприкосновенно-

сти рациональный порядок вещей. То же самое неверно в отношении источника вымысла — воображения. Здесь существо человека испытывает пустоту внутри себя самого и произведенный вымысел, не наполняя этой пустоты, утверждает себя как чистое ничто, *наше* ничто, устанавливаемое вновь и вновь самим субъектом, который является исполнителем собственной неустойчивости. Леви-Строссовский отказ от субъекта совершенно легитимен, поскольку это — попытка сохранения научного статуса этнологии; однако, та же нить ведет его к более глубокому вопросу относительно онтологического статуса «я». Здесь философская антропология становится невозможной без литературы в качестве первичного источника знания.

II

Форма и интенция в американской новой критике

Последние десять лет американская и европейская критика различались, по-видимому, предпочтением стилистического и исторического подхода к литературе. Следует подчеркнуть, что в лучших европейских исследованиях удалось достигнуть равновесия между историческим пониманием и подлинным чувством литературной формы, что могло, конечно, послужить примером для американской критики. Но поскольку сами эти исследования стали частью истории, воспроизвести тот же синтез в американских условиях представлялось едва ли возможным; «интеллектуальная история», которая началась с Лавджоя и которая могла бы соединить в себе европейское чувство истории с американским ощущением формы, была скорее исключением, чем нормой. В целом *новая критика* так и не смогла преодолеть антиисторического предубеждения, глубоко проникшего в ее основания. Очевидно, эта своеобразная слепота явилась одной из причин, не позволивших *новой критике* достичь серьезного успеха, несмотря на ее методологическую оригинальность и изысканность.

Можно представить себе немало способов установления более тесного контакта с европейскими методами, ко-

торые способствовали бы расширению нового критического подхода. Благоприятных случаев для поддержания подобных контактов всегда было предостаточно. В конце концов, многие выдающиеся историки, равно как и лучшие современные стилисты, провели немало времени в Америке; я имею в виду Эрика Ауэрбаха, Лео Шпитцера, Жоржа Пуле, Домасо Алонсо, Романа Якобсона и других. То, что их влияние все же ограничивалось рамками национальной специализации, показывает, насколько трудно сломить барьеры, разделяющие в наших университетах различные факультеты. Возможно, американский формализм нуждался в подобной изоляции, чтобы обрести самого себя. Но, даже достигнув вершины, движение новой критики осталось в своих изначальных границах и не встретило сколько-нибудь серьезной полемики.

Хотя такое обсуждение было возможно, и для этого все не требовалось опрокидывать традиционные устои литературоведения, сегодня слишком поздно говорить об этом. Анализ причин несостоявшегося разговора теперь имеет чисто академический интерес. За последние пять лет здесь, как и в иных областях, произошли глубокие изменения, поместившие литературоведение в иную перспективу. Американские или европейские, ориентированные на форму или на историю, ведущие направления в критике последнего десятилетия одинаково исходят из негласного убеждения, что литература представляет собой автономную деятельность мышления, особый способ бытия в мире, который может быть понят только в терминах его собственных задач и интенций. Современный французский структурализм прилагает к литературе методологические модели, почерпнутые в социальных науках (в частности, антропологии и лингвистике); те же тенденции можно наблюдать и у американских критиков, вновь проявивших интерес к социологическим, политическим и психологическим исследованиям, никогда,

впрочем, и не уходивших из их поля зрения, но сохранявших второстепенное значение. Звучит достаточно иронично, но долгожданное объединение европейской и американской критики, по-видимому, готово свершиться, хотя бы в форме радикального вопрошания об автономии литературы как эстетической деятельности.

Такую тенденцию можно приветствовать, однако же не без критического к ней отношения. Она побуждает нас к тщательному пересмотру основ автономии, поскольку совсем не очевидно, что они были верно поняты американскими формалистами; их уверенность вполне может быть основана на предубеждениях, почерпнутых из нелитературных моделей. Искомый род автономии литературного произведения далеко не самоочевиден; следует заново его определить, прежде чем задаваться вопросом, возможно ли тут обращение к методам, приложимым к менее строгим модусам сознания, чем те, что работают в литературном языке. Один из вопросов, способных пролить свет на этот предмет, — вопрос о природе отношения между формой и интенцией, — может вывести нас на верный путь.

За отправную точку мы можем принять замечание английского семантика Стефана Ульманна в его работе о французской художественной литературе. Ульманн говорит о методе Лео Шпитцера и о том упреке, который часто направляют в адрес Шпитцера; именно, что его по видимости объективный филологический анализ есть по сути рационализация а *posteriori* тех эмоциональных убеждений, которых он уже придерживался. Ульманн пишет:

Профессор Шпитцер однозначно отвергает это обвинение; но даже если оно справедливо, в действительности оно не снижает ценности метода. Если доказательство осуществлено, абсолютно неважно, в какой последовательности совершались его шаги; основное здесь то, что установлена связь между стилистиче-

ской особенностью, ее укорененностью в душевной организации автора и другими проявлениями того же ментального фактора. Огромная заслуга шпитцеровской процедуры состоит в том, что в ней снимается изоляция стилистических фактов и устанавливается связь между ними и иными сторонами опыта и деятельности писателя¹.

Это высказывание — вне зависимости оттого, что сам мистер Ульманн имеет в виду — можно понять как постулирование непрерывности между начальным субъективным переживанием писателя и теми характеристиками, которые относятся к внешним параметрам языка — таким свойствам как звук, метр или даже образность, каждое из которых относится к области чувственного восприятия. Такая непрерывность имеет прямое отношение к природе литературного языка. Ее соблазнительная формула избавляет нас, по-видимому, от рискованных изысканий, уводящих в темную сферу человеческой субъективности, оставляя исследователя в ясной и четко очерченной области наблюдаемых и даже измеряемых свойств. Но можем ли мы принять эту непрерывность между глубиной и поверхностью, между стилем и темой как нечто самоочевидное? Не представляет ли она скорее наиболее проблематичный вопрос, встающий перед теорией поэзии?

В другой работе — скорее исторической и тематической, нежели чисто стилистической, — *Mimesis*'е Эриха Ауэрбаха автор, говоря о напряженности, существующей в западной литературе между библейской и эллинистической традициями, характеризует западную литературу как «борьбу между чувственным явлением и значением (*Kampf zwischen sinnlicher Erscheinung und Bedeutung*), которая, по сути, формулирует христианское понимание реальности от начала до конца»². И, как ясно из контек-

¹ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel* (Cambridge, Eng., 1957), p. 28–29.

² Erich Auerbach, *Mimesis* (Bern, 1946), Chapter II, p. 55.

ста, «значение», о котором говорит Ауэрбах, не есть только непосредственное семантическое текста, но более глубокий внутренний опыт, определяющий выбор и дальнейшее развитие тематики. Однако если это и в самом деле так, обращение к «чувственным явлениям», то есть к области стилистики, никогда не приведет к подлинному пониманию содержательности произведения, поскольку две эти сферы, по крайней мере в западной литературе, разделены радикальным разрывом, который не способна преодолеть никакая диалектика. В таком случае становится очень важно точно знать, субъективный или чувственный элемент принимает Лео Шпитцер за отправную точку, поскольку эти позиции прямо противоположны.

Легко видеть, к какому роду сущего приложимо ульманновское описание. Есть вещи, полное значение которых может совпадать с общей суммой их чувственно воспринимаемых проявлений. Для идеального восприятия, свободного от путаницы, возникающей вследствие наложения воображения, «значение» «камень» может соотноситься только с тотальностью чувственных проявлений. То же самое справедливо в отношении всех естественных объектов. Но даже самое бедное интуитивное познание не сможет постичь значения такого объекта как, например, стул, если в описание не включено, *для чего* он; самое строгое описание восприятий, получаемых от объекта «стул», будет лишено значения, если все они не организованы вокруг потенциального действия, определяющего объект; именно — стул, чтобы на нем сидеть. Потенциальное действие «садиться» составляет конститутивную часть объекта. Если оно отсутствует, объект не может быть постигнут как целое. Разница между камнем и стулом отделяет естественные объекты от объектов интенциональных. Интенциональный объект требует указания на особый акт, конституирующий его модус бытия. Утверждая *a priori*, как в тексте Ульманна, что в литератур-

ном языке значение эквивалентно совокупности чувственных восприятий, мы фактически постулируем, что язык литературы принадлежит тому же порядку, говоря онтологически, что и естественные объекты. Интенциональный фактор при этом упускается.

Прояснение понятия «интенция» очень важно для оценки американской критики, поскольку в те редкие моменты, когда новые критики позволяют себе изъясняться теоретическим образом, понятие интенции всегда играет выдающуюся роль, хотя и по большей части негативную. Уимсетт и Бердслей примерно в 1942 году придумали термин «интенциональная обманчивость», и эта формула лучше любой другой определяет горизонт, в котором работает такой тип критического сознания. Позже термин получил свое развитие в книге Уимсетта *Verbal icon*, где с его помощью обосновывается автономия и единство поэтического сознания. Уимсетт хотел оградить область поэтического от вторжения со стороны грубых детерминистских систем, исторических или филологических, в которых упрощаются сложные отношения между содержательностью и стилем. И о понятии интенции он говорит как о бреши, сквозь которую эти инородные тела проникают в поэтическую сферу. Но тем самым он позволяет нам внимательнее присмотреться к тому моменту, когда его направленность на автономию, сама по себе совершенно законная, приводит его к противоречивым выводам относительно онтологического статуса литературного произведения. Слишком чувствительный эстет, чтобы сознательно допустить ошибку, Уимсетт вначале пишет: «стихотворение, понимаемое как вещь, которая располагается между поэтом и аудиторией, есть, очевидно, абстракция. Стихотворение — это действие» — утверждение, под которым интенциональная теория поэзии с готовностью бы подписалась. Затем он продолжает: «Но если нам нужно разложить поэтический акт, чтобы про-

никнуть в него и дать оценку, если он должен предстать как объект критики, нам необходимо его гипостазировать»³.

Если такое предположение, превращающее литературный акт в литературный объект и подавляющее его интенциональный характер, не только возможно, но и необходимо для того чтобы было дано критическое описание, то мы остаемся в том мире, где статус литературного языка ничем не отличается от статуса естественного объекта. Такое утверждение основывается на неверном понимании природы интенциональности. «Интенция» здесь понимается по аналогии с физической моделью, как перенос психического или ментального содержания, существующего в уме поэта, в ум читателя, подобно тому, как мы наливаем вино из кувшина в стакан. Что-то куда-то должно быть перенесено, и энергия, необходимая для действия переноса, заимствуется из внешнего источника, называемого интенцией. Но думать так значит не замечать, что понятие интенциональности по своей природе не является ни физическим, ни психологическим, но структурным, включающим в себя деятельность субъекта безотносительно к его эмпирическим устремлениям, за исключением тех, что направлены на интенциональность структуры. Структурная интенциональность определяет взаимосвязь всех составляющих постигаемого объекта, однако отношение особого состояния ума, занятого в акте структурирования, к структурированному объекту остается совершенно случайным. Структура стула во всех своих составляющих определяется тем, что стул предназначен для сидения, но эта структура никак не зависит от душевного состояния плотника, собирающего этот стул по частям. Литературная работа являет собой, конечно же, более сложный случай, но и здесь интенциональность акта,

³ William Wimsatt, *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954), Chapter I, p. xvii.

отнодью не угрожая поэтически сущему, лишь более определенно устанавливает его единство.

Отказ от интенциональности, который Уимсетт теоретически сформулировал, а новые критики реализовали практически, оказался весьма устойчивым. В своей книге «Анатомия критики» Нортроп Фрай все еще говорит об «интенциональной обманчивости» как одном из методологических оснований своей системы архетипических риторических категорий. Его формулировка, по-видимому, ближе «действию» Уимсетта, чем гипостазированной им «вещи». В структуре интенционального акта Фрай видит аналогию с выбором цели; объект и есть та цель, на которую нацелено оружие⁴. Он приходит к выводу, что такой тип структуры принадлежит дискурсивному языку, «нацеленному» на точные отношения, но не языку поэзии, который не «нацелен» ни на что и сам по себе тавтологичен, то есть изначально автономен и не имеет никакого внешнего референта. Эта часть теории Фрая — которая вовсе не умаляет ценности его дальнейших изысканий — исходит из неверного понимания интенционального языка и, пожалуй, дискурсивного языка вообще. Кстати, выбор цели — удачная модель, подталкивающая нас к тому, чтобы провести важное различие. Когда охотник целится в зайца, можно предполагать, что в его намерение входит съесть или продать зайца, и в таком случае акт целеполагания будет подчинен интенции, существующей за пределами самого акта. Но когда он стреляет по искусственным мишеням, в его действиях нет никакой другой интенции, кроме поражения самой цели, и тогда они образуют совершенно закрытую и автономную структуру. Это действие, которое само служит себе зеркалом и навсегда остается вписанным в горизонт собственного намерения. Такая модель позволяет выделить среди интенциональных

⁴ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), p. 86.

объектов игрушки (ружьё, нацеленное на зайца) и инструменты (ружьё, нацеленное на мишень). Эстетическое сущее, очевидно, относится к роду игры, как это, еще до Хейзинги, хорошо было известно Канту и Шиллеру. Упуская это отличие, Нортроп Фрай допускает ту же ошибку, что и Уимсетт, и превращает литературное сущее в естественный объект: попав в менее ироничные руки, чем его собственные, эта теория может принести значительно больше вреда. Такие формалисты, как Уимсетт, гипостазируют только тот единственный текст, с которым работают, но старательные ученики таких мифологов, как Фрай, идут гораздо дальше. Они готовы классифицировать и упорядочивать литературу до тех пор, пока она не превратится в гигантский труп. Формула Фрая, определяющая всякое литературное произведение как «деятельность, интенция которой состоит в устранении интенции»⁵, остается пустым звуком, всегда безрезультатным намерением.

Систематическое исследование работ ведущих англоязычных критиков-формалистов за последние тридцать лет постоянно сталкивается с более или менее сознательным отказом от принципа интенциональности. В результате текст весь превращается в поверхность, не позволяющую стилистическому анализу проникнуть за пределы чувственно данного и приблизиться к той «борьбе со значением», которую всякая критика, даже если это критика формы, должна принимать во внимание. Ведь поверхности тоже могут не выдать своих тайн, если они искусственно отделяются от глубины, их поддерживающей. Своей частичной несостоятельности американский формализм, не давший по-настоящему выдающихся работ, обязан недостаточному пониманию интенциональной структуры литературной формы.

⁵ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 89.

И все же, несмотря на слабость теоретических оснований, у этого вида критики есть свои преимущества. Французский автор Жан-Пьер Ришар указывает на них, когда, защищаясь, пишет в предисловии к своему исследованию о Малларме: «упрек [в разрушении формальной структуры произведения] наверняка будет высказан английскими и американскими критиками, для которых, как известно, исключительное значение имеет объективная и архитектурная реальность отдельных произведений»⁶. Действительно, американские школы интерпретации текстов и «пристального чтения» (*close reading*) выработали технику, позволяющую с исключительной точностью выявлять детали и нюансы литературного выражения. В них тексты исследуются как «формы», как некие собрания элементов, из которых не могут быть удалены или вырваны конститутивные части. Это наделяет смыслом контекст, которого так часто недостает во французских или немецких интерпретациях.

Но не впадаем ли мы здесь в явное противоречие? С одной стороны, мы обвиняем американскую критику в том, что литературные тексты рассматриваются ею так, как если бы они были естественными объектами, с другой — мы восхваляем ее за то, что в ней явлен смысл формального единства, которое присуще как раз живому, природному организму. Не устанавливается ли этот смысл единства форм именно благодаря великой метафоре — аналогии между языком и живым организмом, метафоре, сыгравшей огромную роль в поэзии и мышлении девятнадцатого века? Мы можем найти даже историческое подтверждение формализму *новой критики*, особенно в исполнении И. А. Ричардса и Уайтхеда, в метафоре «органического» воображения, столь близкой Колриджу.

⁶ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1961), p. 31.

Введение принципа интенциональности могло бы поколебать органическую аналогию и привести к утрате смысла формы; отсюда понятно стремление *новых критиков* оградить свой величайший источник силы.

Нужно напомнить, обращаясь к самому Колриджу, что то, что он называет «эземпластичной» силой воображения, не обосновывается исключительно причастностью сознания природной силе космоса. М. Х. Абрамс в книге «Зеркало и светильник» справедливо настаивает на значимости свободной воли для Колриджа. «Колридж, — пишет он, — хотя и признает бессознательный элемент в творчестве, определенно указывает, что такие поэты, как Шекспир, „никогда ничего не писали без ясной идеи задуманного“. То, что цветок не есть нечто само по себе бессознательно на нас воздействующее, Колридж сообщает нам, говоря: „сам *изменись*, чтобы так случилось“⁷. И в «Метаморфозах круга» Жорж Пуле, говоря о колдриджевском ощущении формы, подчеркивает, что оно есть результат «выраженного действия нашей воли», которая «налагает свой закон и уникальную форму на поэтический мир»⁸. Другими словами, структурная сила поэтического воображения базируется не на аналогии с природой, но на собственной интенциональности. Абрамс это отчетливо видит, когда отмечает, что колдриджевское понятие свободной воли, «по-видимому, противоречит внутренней направленности его излюбленной аналогии»⁹.

Эта амбивалентность вновь проявляется у современных последователей Колриджа в характерном расхождении между их теоретическими положениями и практическими результатами. По мере того как американская критика оттачивает свои интерпретации, она выявляет не

⁷ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), p. 173–74.

⁸ Georges Poulet, *La Métamorphose du cercle* (Paris, 1961), p. 154.

⁹ Abrams, op. cit. p. 174.

единый смысл, но — множество значений, которые могут быть радикально противоположны друг другу. Вместо того чтобы обнаруживать непрерывность, родственную согласованности природного мира, она ввергает нас в разорванный мир рефлексивной иронии и амбивалентности. Почти вопреки себе самой она настолько углубляется в интерпретативный процесс, что аналогия между органическим миром и языком поэзии окончательно сходит на нет. Унитарная критика в конечном итоге становится критикой двойственности, ироничной рефлексией над отсутствием постулированного ею же единства.

Но откуда же тогда возникает контекстуальное единство, которое вновь и вновь утверждается в работе с текстами и которому американская критика обязана своей эффективностью? Не располагается ли это единство — которое является фактически лишь половиной смысла — не в самом поэтическом тексте, но в акте его интерпретации? Завершенность единства, которое мы здесь находим и которое называется «формой», не возникает из аналогии текста с естественной вещью, но устанавливает герменевтический круг, о котором говорит Шпитцер¹⁰; история этого понятия была прослежена Гадамером в «Истине и методе»¹¹, а его онтологическая значимость лежит в основе «Бытия и времени» Хайдеггера.

Произошедшее в американской критике тогда можно объяснить так: поскольку чтение форм неизменно оказывалось в центре внимания, постольку критики прагматическим образом входили в герменевтический круг интерпретации, ошибочно принимая его за органическую кругообразность естественных процессов. Произошло это совершенно спонтанно, поскольку влияние Шпитцера во

¹⁰ Leo Spitzer, *A Method of Interpreting Literature* (Northampton, Mass., 1949).

¹¹ Hans Heorg Hadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960).

времена новой критики было невелико, а хайдеггеровское влияние не ощущалось вовсе.

Здесь мы должны выделить некоторые аспекты хайдеггеровской теории герменевтического круга. Речь идет фактически об одинаково важных понятиях. Первое имеет отношение к эпистемологической природе всякой интерпретации. В противоположность тому, что имеет место в физических науках, интерпретация интенционального акта или интенционального объекта всегда предполагает *понимание* интенции. Как и научные законы, интерпретация фактически является обобщением, расширяющим сферу приложения какого-либо утверждения. Однако природа этого обобщения вместе с тем отлична от того, с чем чаще всего приходится сталкиваться в естественных науках. Там мы имеем дело с предсказанием, измерением или способом детерминации данного феномена, но мы никак не притязаем на его понимание. Тогда как единственный способ проинтерпретировать интенцию — понять ее. К существующей реальности не прибавляется никаких новых отношений, открываются лишь те, *которые уже есть*, не только как они есть в себе (как в природных событиях), но и как они есть *для нас*. Мы можем понять только то, что в каком-то смысле уже дано нам и уже известно, пусть отрывочным, неподлинным образом, который тем не менее нельзя назвать бессознательным. Хайдеггер называет это *Forhabe*, предструктурой всякого понимания.

Это обстоятельство всегда уже замечалось, хотя и только в области производных видов понимания и толкования, в филологической интерпретации... Научное познание требует строгости обосновывающей демонстрации. Научное доказательство не вправе иметь уже предпосылкой то, обосновать что его задача. Если, однако, толкование должно всякий раз уже двигаться в понятом и питаться от него, то как сможет оно создавать научные результаты без движения по кругу?.. Круг же по элементарнейшим правилам логики есть *circulus vitiosus*...

Но видеть в этом круге порочный и выискивать пути его избежания, да даже просто «ощущать» его как неизбежное несовершенство, значит в принципе не понимать понимание... Выполнение основных условий возможного толкования лежит, наоборот, в том, чтобы прежде всего не ошибиться в отношении сущностных условий его проведения. Решающее не выйти из круга, а правильным образом войти в него. Этот круг понимания не колесо, в котором движется любой род познания, но выражение экзистенциальной пред-структуры самого присутствия... В круге таится позитивная возможность исходнейшего познания¹².

Для интерпретатора поэтического текста таким знанием является сам текст. Поскольку он понимает текст, имплицитное знание становится эксплицитным и выставляет то, что уже было в тексте, в ярком свете. Ничего не прибавляя к тексту, высвечивающий комментарий просто стремится постичь сам текст, пышное богатство которого присутствовало здесь с самого начала. В конечном счете идеальный комментарий действительно был бы чрезмерен и только позволял бы тексту полнее раскрыться. Понятно, что такой комментарий невозможен. Когда Хайдеггер в предисловии к своему толкованию поэзии Гёльдерлина говорит о возможности позиции идеального комментатора, эта его претензия вызывает внутреннее беспокойство, поскольку она противонаправлена темпоральной структуре герменевтического процесса. Имплицитное предзнание всегда предшествует во времени эксплицитному интерпретативному утверждению, пытающемуся ухватить это предзнание.

Понятие герменевтического круга Хайдеггер связывает не с поэзией или интерпретацией поэзии, но применяет его к языку вообще. Весь язык в определенном смысле вовлечен в интерпретацию, хотя, конечно же, весь язык не может быть понят. Здесь вступает в игру второй элемент

¹² Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), § 32. Цит. по изданию: *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997. С. 152–153. — *Прим. ред.*

герменевтического процесса: понятие круга или тотальности. Только когда понимание достигнуто, круг оказывается замкнут, и лишь затем целиком раскрывается структура предзнания, данная в акте интерпретации. Истинное понимание всегда предполагает определенную меру тотальности; без нее невозможно было бы установить никакого контакта с предзнанием, которое никогда не постижимо, но которое можно более или менее ясно осознавать. То обстоятельство, что поэтический язык в отличие от обыденного наделен тем, что мы называем «формой», указывает, что эта точка достигнута. В истолковании поэтического языка, особенно в раскрытии его «формы», критик, следовательно, имеет дело с привилегированным языком: языком, захваченным своей высочайшей интенцией и устремленным к предмету самопонимания. Критическая интерпретация ориентирована на сознание, которое само захвачено актом тотальной интерпретации. Отношение между автором и критиком не обозначает различия в способе действия, поскольку не существует фундаментального разрыва между двумя актами, направленными на полное понимание; различие существует главным образом во времени. Поэзия есть предзнание критики. Не изменяя и не разрушая ее, критика лишь раскрывает поэзию тому, что она есть.

Литературная форма является результатом диалектической игры между предзнанием как преобразующей структурой и интенцией как нацеленностью на тотальность. Эту диалектику трудно ухватить. Идея тотальности приводит на ум закрытые формы, которые стремятся стать упорядоченными и устойчивыми системами и наделены почти непреодолимой тенденцией трансформироваться в объективные структуры. И все же постоянно упускаемый из виду временной фактор должен напомнить нам, что форма всегда есть не что иное, как процесс собственного совершения. Совершенная форма никогда

не существует в качестве конкретного аспекта произведения, который может совпадать с сенсорным или семантическим измерением языка. Она возникает в уме интерпретатора как произведение, раскрывающееся навстречу его вопрошанию. Но такой диалог между произведением и интерпретатором бесконечен. Герменевтическое понимание всегда, по самой своей природе, есть отставание: понять нечто — значит осознать, что мы всегда знали это, но в то же время оказаться перед тайной сокрытости такого знания. Понимание можно назвать совершённым, только когда оно начинает отдавать себе отчет в собственной временной природе и постигает, что горизонт, внутри которого тотальность только и может иметь место, есть само время. Акт понимания является временным актом, который имеет свою собственную историю, но эта история всегда ускользает от тотализации. Каким бы замкнутым круг ни казался, это всегда еще один шаг вверх или вниз по «*spirale vertigineuse conséquent*» Малларме.

Из эволюции американской формальной критики можно извлечь двойной урок. Прежде всего, в ней заново устанавливается необходимость принципа тотальности как направляющего импульса критического процесса. В *новой критике* этот принцип состоит в чисто эмпирическом понятии целостности литературной формы, но уже само присутствие этого принципа ведет к раскрытию особых структур литературного языка (таких, как амбивалентность и ирония), хотя эти структуры противоречат самим посылкам, на которых основывается *новая критика*. Во-вторых, отказ от принципа интенциональности не позволяет этим открытиям сложиться в единую последовательную теорию литературной формы. Двойственность американского формализма, таким образом, привела его к состоянию полной парализованности. Проблема определения такого типа тотальности, который был бы пригоден для литературного языка и позволял бы описывать характерные его аспекты, остается нерешенной.

Между успехами и неудачами американской *новой критики* и соответствующими процессами в современной французской критике можно провести некоторую параллель. Заявленному объективизму некоторых литературоведов-структуралистов также, по-видимому, грозит опасность превращения формы в объект. Однако теоретические основания двух представленных на сегодня направлений сильно отличаются друг от друга. В структурализме утрата интенционального элемента исходит не от описанной идентификации языка с органическим миром, но от подавления конституирующего субъекта. Последствия такого подавления простираются гораздо дальше, чем в случае относительно безвредного органицистского формализма. Материальный аналогизм, какой мы находим в критике Башляра или Жан-Пьера Ришара, способен дать свободу игре поэтического воображения. Пока теоретические посылки остаются слабыми и неопределенными, герменевтический процесс может совершаться более или менее беспрепятственно. Но теоретические посылки, лежащие в основе структуралистического метода, значительно более сильны и устойчивы. Чтобы их рассмотреть, недостаточно одной короткой статьи.

Критический разбор исходных пунктов структурализма должен быть сфокусирован на том же круге проблем, который был очерчен в разговоре о формализме: существование и природа конституирующего субъекта, временная структура акта истолкования, необходимость особого, литературного типа тотальности. Вполне вероятно, что, осуществляя законное стремление противостоять редуктивным методам, структуралисты упустили или упростили эти вопросы¹³.

¹³ Подробнее этот вопрос обсуждается в главе VII настоящего исследования.

На вызов, брошенный структурализмом, критическая мысль в первую очередь отреагировала постановкой вопроса о субъекте. Так, Серж Дубровски в первом томе своего объемного исследования современной французской критики восстанавливает связь между литературной тотальностью и интенцией писателя или субъекта. Такая интенция интерпретируется в сартровских терминах, при этом значительное внимание уделяется сложным временным отношениям, возникающим в процессе интерпретации. Неясно однако, остается ли Дубровски верен требованиям литературного языка, когда он определяет его интенциональность как акт индивидуального «проектирования первичного отношения между человеком и реальностью, смысла человеческого присутствия, на экране воображения [le plan de l'imaginaire]»¹⁴. Что такое этот «plan de l'imaginaire», который, по-видимому, существует самостоятельно, независимо от языка, и почему нам необходимо «проектировать» себя на него? Дубровски отвечает на этот вопрос, ссылаясь на теорию восприятия Мерло-Понти. Любое выражение, говорит он, есть одновременно и раскрытие и подражание; функцией искусства, и литературы в том числе, таким образом, является обнаружение реальности, как скрытой, так и видимой. Мир воображения тогда становится более полной, более тотальной реальностью, чем мир повседневного опыта, трехмерной реальностью, которая добавляет глубину той плоской поверхности, с которой мы обычно сталкиваемся. Искусство тогда есть выражение совершенной реальности, некое сверхвосприятие, которое, как в знаменитой поэме Рильке «Древний торс Аполлона», позволяя нам видеть вещи в их полноте, «изменяет наши жизни».

Ссылка на Мерло-Понти показывает, что для Дубровски восприятие есть модель описания литературного акта. Для

¹⁴ Serg Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?* (Paris, 1966), p. 193.

Мерло-Понти восприятие характеризуется тем, что интенция и содержание акта могут быть в нем сонаправлены¹⁵. Эту, по существу положительную концепцию Дубровски не только использует с меньшей долей диалектической осторожности, чем его учитель, но и распространяет ее на все грани наших отношений с миром. Из модели для акта литературной инвенции восприятие превращается в нечто, по своей структуре совпадающее с полной экзистенциальной проекцией. Богатство всей нашей экзистенции теперь производно от исполненности первоначального акта когито — «воспринимаю, следовательно, существую», постигаемого как несомненное утверждение бытия. Следовательно, реальное и воображаемое, жизнь и труд, история и трансценденция, литература и критика — все это гармонично вплетено в бесконечную протяженность совершенного единства, дающего начало вещам.

Развивая таким образом мысль Мерло-Понти, Дубровски выводит ее далеко за пределы благоразумия. Автор «Феноменологии восприятия» дал примерный набросок теории пластической формы в своем позднем эссе «Око и дух», но он не стал распространять свою теорию на язык литературы. Он, по-видимому, предвидел здесь серьезные затруднения, поскольку литература мало чем похожа на восприятие и еще меньше на то свехвосприятие, о котором мечтал Дубровски. Она не дает полноты, но зарождается в пустоте, отделяющей интенцию от реальности. Воображение начинает свой полёт только в откровении пустоты, неподлинности экзистенциальной проекции; литература начинается там, где заканчивается экзистенциальная демистификация и критику нет надобности засиживаться над этой предварительной сценой. С точки зрения критики исследование действительной и исторической экзистенции писателей — пустая трата времени. Такие регрессивные стадии способны обнаружить

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris, 1952), III, Ch. I, «Le cogito».

только тот вакуум, который и без того знаком писателю, когда он начинает писать. Многие великие писатели описывали утрату реальности, которой отмечены начала поэтических состояний духа, когда, как в знаменитом стихотворении Бодлера,

...palais neufs, échafaudages blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie...¹⁶

Такое «аллегорическое» измерение, появляющееся в работе всех подлинных писателей и определяющее действительную глубину литературного прозрения, недостижимо методами, подобными методу Сержа Дубровски, поскольку его истоки лежат по ту сторону экзистенциального проекта. Критик, написавший проницательнейшие страницы о Бодлере, немецкий эссеист Вальтер Беньямин, прекрасно знал это, когда определял аллегорю как пустоту, «которая указывает только на небытие того, о чем сообщается». Мы далеки от той полноты восприятия, которую Дубровски приписывает Мерло-Понти. Но мы значительно ближе процессу становления отрицательной тотальности, который был открыт американской критикой, когда она, быть может, сама того не желая, проникла во временной лабиринт интерпретации.

¹⁶ ...новые дворцы, массивы строительных лесов, старые предместья — все становится для меня иллюзией... (*фр.*).

III

Людвиг Бинсвангер и сублимация «я»

Обсуждаемые в современной немецкой критике методологические вопросы очень похожи на проблемы, рассматриваемые во Франции или в Америке, однако различная терминология и исторические основания затрудняют непосредственный контакт между ними. По-видимому, невозможно кратко описать сложносплетения различных критических направлений, возникших за последние десятилетия в немецком академическом и литературном мире. Эти направления менее централизованы, чем во Франции, и их многообразие отображает определенные исторические и социологические условия, которые требуют специального анализа. Нам представляется предпочтительным обращение к отдельному писателю для рассмотрения интересующей нас проблемы: отношение, которое возникает в акте критики между сознанием писателя и сознанием интерпретатора. Это также позволит нам представить имя Людвиг Бинсвангера — фигуры, хорошо известной в мире психиатрии и экзистенциальной философии, чей вклад в теорию литературы незаслуженно обойден вниманием. Работы этого швейцарского психиатра интересны для современной критики по многим причинам. В этой главе мы рассмотрим статью

«Генрик Ибсен и проблема самореализации в искусстве», которая вышла в 1949 году.

В качестве отправной точки можно принять замечание французского философа Мишеля Фуко из его недавно опубликованной и заслуживающей серьезного интереса книги «*Les Mots et les choses*». Фуко говорит об изменениях, производящих радикальные разрывы в истории сознания, подобных, как ему видится, тем, которые произошли в конце восемнадцатого века, когда была поставлена под сомнение идея сознания как представления. Размышляя о природе этого события и законе, управляющем подобными изменениями, он пишет:

В процессе исследования начал и истории знания (*une archéologie du savoir*), стремящегося к строгому анализу, этот глубокий пролом в существующей непрерывности не может быть «объяснен» или даже только обозначен в терминах особой интеллектуальной дисциплины. Симптомы, внутренние сдвиги и последствия столь радикального события, охватившего всю видимую поверхность нашего знания, могут быть прослежены лишь в общих деталях. Только мышление, постигающее себя в своих исторических истоках, способно установить, в чем может состоять собственная истина этого события. Археология же должна соблюдать известную осторожность в описании наблюдаемых проявлений события... (*L'archéologie doit parcourir l'évènement selon sa disposition manifeste*)¹.

Возможны два подхода к проблеме конституирующей силы сознания, поскольку именно с ней мы сталкиваемся, когда говорим о сознании, имеющем историю и способном изменять модус своей действенности. Первый, тот, за который стоит Фуко, будет описывать внешние знаки трансформаций, когда они имеют место в явленных формах бытия; отсюда ориентация Фуко на такие дисциплины, как экономика, политика, социология или во-

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris, 1966), p. 230.

обще — на какую-либо структуру, действующую на эмпирическом и конкретном уровне. Другой — это «мышление, постигающее себя в своих исторических истоках». По-видимому, для Фуко второй путь уже недоступен и прошлое может исследоваться только как сложноплетение структур поверхности, без какой-либо попытки постичь внутренние ходы сознания в акте саморефлексии. Объектом того, что Фуко называет *археологией* идей (намеренно противопоставляя ее *истории* идей), являются руины здания, воздвигнутого в девятнадцатом веке гуманистической философской антропологией, на которой основаны наши исторические и интерпретационные методы.

Некоторые черты современной немецкой мысли могут оказаться очень близкими такому подходу, особенно там, где она пытается продвинуться за пределы классической «науки о человеке», идущей от Канта. Таков был случай Ницше; ближе к нашему времени и нашему интересу к литературной проблематике — критика, направляемая Хайдеггером и другими в адрес антропологического историцизма Дильтея, влияние которого на немецкое литературоведение устойчиво и по сей день. Но на этом сходства заканчиваются, поскольку феноменологическое и хайдеггеровское направления, особенно в их применении к литературе, идут совершенно по иному пути, чем археология интеллектуальных структур Фуко. Они устремлены к глубинному вопрошанию о самости, которое остается отправной точкой в попытках философского постижения экзистенции. Но такая устремленность не означает бесспорного принятия заранее уже данного понятия «человек». Хайдеггер, со времен написания «Бытия и времени», постоянно оговаривается, что его предприятие не лежит в области философской антропологии кантианского толка. Его целью является фундаментальная онтология, а вовсе не наука об эмпирическом человеке. Вопрос о самости не ставится в терминах каким-то образом уже разра-

ботанной концепции сознания, будь эта концепция эмпирическая, психологическая или даже, как у Дильтея, историческая. Он ставится только в терминах отношения самости к конститутивным категориям бытия. Подобная редуктивная строгость, желающая рассматривать самость как непричастную к наиболее фундаментальным категориям, требует напряженного и постоянного усилия интерпретативной бдительности. Мы становимся жертвой почти неодолимой тяги к тому, чтобы снова задаваться вопросом о «я», как оно существует в эмпирическом мире. Работа Бинсвангера, несмотря на сильное влияние Хайдеггера, хороший пример именно такого рецидива. Отчасти она интересна именно тем, что в ней проявляется сам этот процесс отпадения. В литературе, где самость — весьма деликатная проблема, такое онто-онтологическое смешение раскрывается в чрезвычайно отчетливой форме. Однако подобные смешения во много раз поучительней, чем догматический уход от вопроса об исторических основаниях субъективности, *a priori* отрицающий любую попытку разработки феноменологии сознания как конститутивного акта.

В литературоведении проблема внутренней сущности «я» возникает при обращении к сложной системе часто противоречивых отношений между различными субъектами. Прежде всего, она проявляется, как в кантовской «Критике чистого разума», в акте суждения, высказываемого читателем; она возникает также в интересующих отношениях, которые устанавливаются между автором и читателем; она же определяет интенциональное отношение, существующее в самом произведении — между конституирующим субъектом и конституированным языком; наконец, эта проблема возникает в тех отношениях, которые субъект посредством произведения устанавливает с самим собой. Итак, с самого начала у нас есть, по крайней мере, четыре возможных и различных типа «я»:

«я» судящее, «я» читающее, «я» пишущее и «я», которое прочитывает само себя. Проблема отыскания общего плана, где встречаются все эти «я», а значит, установления единства литературного сознания, лежит в основе общих методологических затруднений, стоящих перед литературоведением.

Название избранной нами статьи Людвига Бинсвангера ясно указывает, что здесь мы имеем дело с четвертым типом «я», с автором, преобразованным и проинтерпретированным своим собственным произведением. Статья озаглавлена: «Генрик Ибсен и проблема самореализации в искусстве» (*Das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*). Реализованное «я» — это «я» Ибсена, сформированное его целенаправленным решением довести работу до конца. Для этого Ибсен должен был, так сказать, отбросить унаследованное им от рождения; отказаться от случайных обстоятельств, определивших его положение в мире: от семьи, места рождения, всех психологических и социальных условий — все это должно быть стерто его проектом будущей литературной работы. Первоначальный Ибсен должен радикально измениться, чтобы вырасти и найти свое подлинное измерение. Для Бинсвангера литературное предприятие никоим образом не может быть отделено от проекта самореализации. То и другое настолько интимно связаны друг с другом, что критик может переходить из области «я» в область произведения без сколько-нибудь заметного усилия. Экспансия «я», по-видимому, происходит не только внутри самого произведения, но и благодаря ему. Идентифицирующая функция произведения, «возвышающая» писателя над его первоначальной самоидентичностью, настолько естественна для мышления Бинсвангера, что он принимает ее как нечто само собой разумеющееся, не чувствуя необходимости утвердить ее в качестве отдельной темы или тезиса.

Бинсвангер был бы нам малоинтересен, если бы эта положительная концепция отношения между произведением и автором всегда оставалась беспроблематичной, держалась бы лишь силой примера, который сто́ит только привести, и тут же он возымеет свое воздействие. Поэтическое счастье — исполненность в искусстве — для Бинсвангера (как и для Башляра, с которым у него много общего) есть самая хрупкая форма счастья из всех, какие только можно вообразить. Мы исказили его мысль, когда, чуть выше, говорили о самореализации как об *экспансии*. Отречения и жертвы, которые требуются от писателя, нельзя понимать как некую сделку, в которой ложные ценности можно обменять на неподдельные. Напротив, «я» лишается возвышенно-конкретных и легитимных свойств и приобретает взамен самые коварные формы неподлинности. Вместо того чтобы говорить об *экспансии* или об исполненности, Бинсвангер принуждает нас рассматривать прежде всего опустошение, редукцию, происходящие в субъекте, поглощенном литературной деятельностью.

Эта редукция парадоксальна, ведь если мы рассмотрим этот вопрос не с точки зрения писателя, а с точки зрения его произведения, мы не обнаружим ничего подобного. Созданный автором мир, который можно назвать «формой», наделен полнотой и тотальностью. «Продуктивность искусства, — пишет Бинсвангер, — есть высшая форма человеческой продуктивности... поскольку сама по себе форма и только она творит содержание продуктивного действия. Форма конституирует сущее в его тотальности (*die ganze Seinsphäre*) и, как результат, эта тотальность наполняет модус эстетической интенции». «Произведение искусства представляет тотальное раскрытие всего сущего в художественной форме, которая с необходимостью есть освобождение»².

² Ludwig Binswanger, *Hendrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst* (Heidelberg, 1949), S. 21–22.

В данном контексте термин «форма» следует понимать не в узко эстетическом смысле, но как проект фундаментальной тотализации; во всех подобных эпизодах Бинсвангер ставит ударение на совершенстве, исполненности произведения. Но тотальность формы никак не предполагает соответствующей тотальности конституирующего «я». Отличие «я» автора от «я», постигаемого в тотальности произведения, находит свое конкретное проявление в их расходящемся предназначении. Это расхождение не случайно, оно конституирует произведение искусства как таковое. Посредством него и в нем зарождается искусство.

Теоретическое обоснование этого парадокса — что полнота произведения производна от редукции «я» — Бинсвангер находит в замечательной, но, по всей вероятности, недостаточно известной статье Дьёрдя Лукача, написанной в 1917 году. Эта статья, «Субъект-объектное отношение в эстетике», была опубликована в журнале «Логос». В ней, написанной в неокантианской терминологии, чувствуется влияние Риккерта (того самого Риккерта, который был одним из учителей Хайдеггера); здесь описываются особые свойства эстетической деятельности в ее отличии от структуры логической и этической деятельности духа,— такое деление соответствует трем кантовским критикам. Не вдаваясь в детальный анализ, мы можем ограничиться теми выводами, которые Лукач делает о природе отношения структуры произведения к субъективности автора. Структура вычленяется в описании произведения как «монады без окон» (*eine fensterlose Monade*), понятие, объединяющее идею обособленности с идеей тотальности. С одной стороны, произведение есть сущее, существующее само по себе и для себя, оно изначально неспособно соотноситься с каким-либо другим сущим, даже если это последнее является эстетическим по своему роду. С другой стороны, оно есть космос, то есть

совершенно самодостаточное в своей обособленности, поскольку оно внутри самого себя способно отыскать все, что необходимо для того, чтобы быть, и не зависит ни от чего, что находится за его пределами. Эти пределы, по словам Лукача, «изначально имманентны, они именно таковы, какими способен обладать лишь космос»³. Основание подлинной имманентности произведения еще более значимо, чем его монадическая структура. Произведение имманентно не потому, что такова объективная природа эстетического сущего, но, напротив, в силу субъективной интенции, лежащей в основе его развития. Трансцендентальный принцип, определяющий особый статус произведения искусства, исходит из направленности конституирующего «я» на саморедукцию к своей собственной имманентности, на устранение всего, что недоступно непосредственному переживанию (*Erlebbarkeit*) «я» как «я». Всеобщность произведения искусства не обосновывается действием рассудка (как в случае логического суждения) — она основана на решимости сознания очистить себя от всего, что ему не имманентно. «В отличие от теоретического субъекта логики, — пишет Лукач, — и в отличие от гипотетического субъекта этики, стилизованный субъект эстетики есть живое единство, содержащее в себе всю полноту переживания, сотворяющего тотальность человеческого существа»⁴. Однако единственный путь, которому может следовать субъект, соответствуя своей субъективной природе, есть создание вымышленного (*fictional*) сущего, проектирование себя в такую форму, которая хотя и проявляется в качестве автономной и совершенной, в действительности определяется самим субъектом. Очевидно, что такое выполнение формы

³ Georg Lukács, *Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik*, Logos 1917–1918, S. 19.

⁴ *Ibid.*, S. 19.

не соответствует тому, что мы сочли бы, на уровне этическом или практическом, гармоничным развитием личности, соразмерным развитием способностей. Такое развитие с необходимостью учитывало бы объективные факторы физической, биологической, социальной и интересубъективной природы, которые никак не задействованы в автономном мире эстетики. Тотальность разворачивается не вширь, а вглубь, что позволяет субъекту не поддаваться ни на какие соблазны отвлечения от своего «я». В то время как эмпирический субъект стремится принять все, что он способен охватить и так открыться присутствию мира, «я» эстетическое стремится к такому модусу тотальности, который, хотя и редуцирует, все же, по выражению Лукача, является «гомогенным» его первичной интенции на самоимманентность.

Логика исследования заставляет Лукача перейти к рассмотрению того, что монадическая структура произведения означает для создающей его самости художника. Отнюдь не психологический аспект является целью его вопрошания; заявляемая им проблематика проясняется в обсуждении многозначности, сопутствующей всякой попытке определения эстетически сущего. Сущность произведения всецело меняется в зависимости от того, с какой точки зрения мы его рассматриваем — как совершенную форму (*forma formata*) либо, вместе с художником, как форму, пребывающую в процессе становления (*forma formans*). Проблема отношения между субъектом и объектом, главенствующая в эстетической сфере, яснее будет понята, если мы подойдем к ней с позиции автора, а не с позиции читателя (или зрителя), поскольку автор непосредственно вовлечен в двойственность эстетического изобретения. В качестве свободного агента естественная установка автора принуждает его к экспансии, к сохранению себя для всего мира, однако он испытывает постоянную фрустрацию и лишенность из-за ограничений, нала-

гаемых на него формой. Говоря словами Лукача, «он изолирован от всех видов и типов объективного сущего, от всех форм... человеческих и коллективных отношений, так же как изолирован, в качестве субъекта, от всех переживаний, не направленных исключительно на совершение произведения... он изолирован, одним словом, от целостности его собственной личности». Однако, с другой стороны, художник знает, что, только достигнув этой формы, он способен обнаружить объективный коррелят требованию чистой субъективности, которую он несет в себе самом. Только на этом пути «для него достижимо истинное и подлинное субъект-объектное отношение» — отношение истинное и подлинное по сравнению с задуманным, существующим в области логики или эстетики. Он, следовательно, сталкивается с дилеммой, которой он может избежать только посредством кьеркегоровского скачка: произведение должно стать проектом, направленным на недостижимую цель, и частичное ее достижение вынуждает его к «отречению в самый момент осуществления». Произведение есть гипербола — в смысле Малларме, требующая от субъекта самозабвения в проективном акте, который никогда не сможет совпасть с его собственным желанием. Выражая на философском языке отношение между художником и произведением (и обнаруживая сходство с высказываниями Мориса Бланшо), Лукач пишет: «В качестве претворения художественной деятельности произведение всецело трансцендентально по отношению к конституирующему субъекту. Но то, что оно есть... больше, чем объект, хотя само по себе это лишь адекватное объективное выражение субъективности, отражается в бесконечности процесса художественной деятельности и в том скачке, который является высшей точкой этой деятельности»⁵.

⁵ Georg Lukács, *op. cit.*, S. 35.

Этот «уединенный скачок» (*solitary leap*) поэта — о котором Малларме говорит в другом контексте, открывающем связь одиночества поэта со смертью [*solitaire bond*], — вновь появляется у Бинсвангера в более открытой психологической форме. Между текстами Лукача и Бинсвангера располагается исследование феноменолога Оскара Беккера, опубликованное в 1929 году под непростым заголовком «О хрупкости прекрасного и авантюрной природе художника» («*Von der Hinfälligkeit des Schönen* (выражение, почерпнутое из философского диалога Фридриха Зольгера *Erwin*) und der Abenteuerlichkeit des Künstlers»⁶. В промежутке между публикациями статей Лукача и Беккера вышла книга Хайдеггера «Бытие и время», и Беккер выводы Лукача интерпретирует в хайдеггеровских терминах. Новое «я» — результат «гомогенной редукции» Лукача — теперь понимается как «я», способное к раскрытию истины собственного предназначения и верному постижению собственного способа бытия. С точки зрения этого «подлинного» «я», различие между автором и читателем — различие, которого все еще придерживался Лукач, исчезает. На уровне онтологии автор и читатель вовлечены в один и тот же фундаментальный проект и разделяют одну и ту же интенцию. Подлинный читатель — или критик — вместе с автором участвует здесь в едином предприятии. Этот риск Беккер описывает как новый опыт временности, как попытку существовать во времени, которое бы не совпадало со временем повседневной экзистенции. Художник проецирует себя в будущее своего произведения, как если бы он способен был устанавливать подлинное время, но вместе с тем он знает, что это невозможно, что это — его прямой *вызов* (*pure gageure*).

⁶ Oskar Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* in Festschrift Für Edmund Husserl zum 70. Geburtstag (1929).

Подобно авантюристу он вторгается в область, которая — он знает — ему недоступна. О двойственном статусе эстетического сознания Беккер говорит как о раскачивании между двумя опытами времени: временем повседневной экзистенции, которое всегда оборачивается отчуждением и фальсификацией, и иным временем, всегда ясно сознающим истинный модус своего бытия. Такое смешанное время Беккер называет *Getragenheit*, «вынашивание». Художник подвешен, подобно «rhythmique suspens du sinistre», вызываемой у Малларме последовательностью «подвешенных» предложений в *Un Coup de Dés*, когда он вознесен в двойственность временной структуры монадического произведения.

Заслуга Бинсвангера состоит в истолковании этого «подвешенного» состояния художественного сознания. Стремление выйти из исторического и повседневного времени понимается им прежде всего в отрицательных терминах, поскольку оно проявляется в настроении тревоги и угнетенности, доставляющих мучительное беспокойство «я», заключенному внутри своей собственной фактичности. Тема статьи 1943 года непосредственно связана с цитатой из Гуго Гофмансталя: «Was Geist ist, erfasst nur der Beträngte»⁷. Термин «der Beträngte» труднопереводим. Он совмещает идею заключенности в очень тесном пространстве с необходимостью непременно что-то предпринять, невозможностью бездействия. Конечно, тут же вспоминается Паскаль, но также — бодлеровский образ человека, гонимого и беспокойного, «imitant la toupie et la boule»⁸:

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!

⁷ Лишь тот, кто в беде, понимает, что такое дух (*нем.*). Ludwig Binswanger, *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Band II (Bern, 1955), S. 243–252.

⁸ Подражающий волчку и ядру (*фр.*).

Où l'homme, dont jamais l'espérance n'est lasse
 Pour trouver le repos court toujours comme un fou! ⁹

Только тот, кто чувствует это изматывающее заточение, по словам Гофмансталя, способен к постижению духа, к одухотворенности тем спокойствием, что невозможно обрести нигде, кроме царства духа. Для охваченного этим томлением первой реакцией будет бодлеровское бегство в пространство, то, что Бинсвангер называет «набором дистанции», поиск новых переживаний, доступных на просторе мира. Однако поскольку само это чувство — результат не столько нехватки пространства, сколько чрезмерного присутствия времени, перемещения по горизонтальной плоскости не могут принести художнику избавления. Неутоленная жажда простора — тема бодлеровского стихотворения «Le Voyage», как и нескольких статей Бинсвангера — предстает во всей неотвратимости, когда открывается, что эти перемещения, по сути, не таят в себе никакой опасности. Можно затеряться в шири мира, можно оказаться на грани преступления, но риск, связанный с хрупкостью художественного духа, может появиться только тогда, когда радикально изменяется *план* существования. Трансформацию, позволяющую художнику продвигаться от самоэкспансии и саморазвития к завоеванию совершенно иного «я», Бинсвангер описывает в метафорах восхождения и подъема. Феноменология пространств, приличествующая человеку действия, сменяется феноменологией высот и глубин; горизонтальный ландшафт равнины и моря становится вертикальным ландшафтом гор.

Хрупкость поэтической трансценденции, в отличие от относительной безопасности непосредственного дейст-

⁹ Удивительная судьба, в которой цель перемещается
 И, не будучи нигде, может оказаться где угодно!
 Когда человек, чья надежда неустанна,
 Чтобы обрести покой, вечно бежит как сумасшедший! (фр.)

вия, дана в страхах, связанных с чувством высоты. Происшествия и приключения путешественника или мореплавателя произвольны и контролируемы, тогда как возможность падения, появляющаяся во время восхождения и исходящая извне, существует только в вертикальном пространстве. Так же — с ощущениями, сопряженными с падением, такими как головокружение или страх второй попытки. Другими словами, в опыте вертикальности смерть гораздо ближе, чем в переживаниях деятельной жизни.

Случайности падения соответствует возможность равно произвольного вознесения. Казалось бы, падение может быть направлено только вниз, однако из своей теории сновидений Бинсвангер выводит представимую возможность того, что можно назвать падением вверх, и подтверждение этой интуиции он находит в книге Гастона Башляра *L'Air et les songes*. Башляр и Бинсвангер указывают на чувство «унесенности», возникающее в акте чистого воображения, чувство парения, которое знакомо, например, читателям Китса и Вордсворта. Поэтическая трансценденция очень близка акту спонтанного воспарения, так похожему на благодать, но в действительности есть только обнаружение желания. Последующий «упадок», падение и разочарование, сменяющие мгновения полета, несравнимо более трагичны и очевидны, нежели просто усталость того, кто по собственному умыслу спускается в низинный мир повседневных забот.

Есть еще одна опасность, подстерегающая того, кто стремится отпустить себя к высотам силой собственного воображения: опасность подняться выше собственных пределов, туда, откуда ему не спуститься. Бинсвангер называет такую возможность состоянием *Verstiegenheit*, термин, применимый как в отношении того, кто совершает восхождение в горах, так и для обозначения симптома умственного расстройства. Этот термин занимает значительное место в бинсвангеровских психиатрических ис-

следованиях различных типов ложного сознания, приводящих к неврозам. Человек, который, как он сам видит, взобрался выше собственных пределов и неспособен без посторонней помощи вернуться на землю, легко может кончить тем, что разрушит себя. Как утверждает Бинсвангер, люди искусства особенно подвержены этому *Verstiegenheit*, которое, чаще, чем истерия или меланхолия, проявляется как патологическая сторона поэтической личности.

Следуя за мыслью Бинсвангера, нам пришлось познакомиться с терминологией, позаимствованной у экспериментальной психологии. Начав с онтологической проблемы (опыта пространственных структур бытия), мы обратились к проблемам личности; в конечном итоге Бинсвангера интересуют проблемы скорее поэтической личности, нежели внеличной истины произведения. Редуктивное исследование «я» привело к необходимости описания специфического типа ложного сознания, связанного с поэтическим настроем; как психиатр, Бинсвангер осознает необходимость вскрытия или даже лечения этого потенциального невроза. Однако направленность теоретических его работ вовсе не такова — очевидно, что он постоянно утверждает приоритет литературы над интересами психологии. И все же построение его статьи об Ибсене указывает, что для него тематическое содержание произведения искусства должно выявлять состояние ложного сознания, в которое автор ввергнут самим актом создания произведения. Поэтому в качестве объекта своего исследования он выбирает именно драматурга, а не поэта, поскольку драматург, Ибсен, должен представить более или менее объективированные состояния ложного сознания и их внутренний конфликт, показав тем самым, что он способен понять и в конечном итоге преодолеть этот конфликт. Вот почему из всех пьес Ибсена Бинсвангер предпочитает «Строителя Сольнеса», где речь идет

именно о человеке, который разрушил себя, буквально — выстроил слишком высокое здание на слишком мелком фундаменте. Пьеса представляет собой совершенное символическое выражение *Verstiegenheit*. Следовательно, для Бинсвангера она является яркой иллюстрацией той самоидентификации, добычей которой становятся все художники, поскольку они художники. Для него этого достаточно, чтобы рассматривать пьесу как шедевр Ибсена. Он не полагает, будто Ибсен выставил здесь себя самого, чтобы укрыться от нависавшей над ним в момент создания произведения опасности. Бинсвангер хорошо знаком со средствами отличия личности от произведения и никогда не смешивает поэтическую инвенцию с терапией. Но писатель для него — прежде всего зеркало психологических опасностей и удовлетворений, открытых для трансцендентального «я», которое конституируется как посредством произведения искусства, так и внутри него.

Такое заключение требует некоторого комментария. Представляется достаточно убедительным, что судьба поэтического сознания неразрывно связана с онтологическим «падением», играющим столь заметную роль в построении образов и мысли Бинсвангера. Можно даже сказать, что заключенное в искусстве знание есть особое знание падения, трансформация опыта падения в акт знания. Сложность возникает, когда такое знание интерпретируется как *средство* воздействия на судьбу, в нем открывшаяся. Это и есть тот самый момент, когда онтологическое вопрошание отдается эмпирическим устремлениям, готовым увести его с собственного пути. Глубина Бинсвангера всего более заметна, когда он говорит об изначальной тревоге поэта — мучительном заточении, в котором экзистенция раскрывается как временная категория. Даже описание «падения», попадающее в плен псевдоаналогии, заложенной в его излюбленной пространственной метафоре, и создающее обманчивое впечатление конкрет-

ности, все же менее субстанциально, чем у его предшественников: Лукача, Хайдеггера и Беккера. Падение вверх — очень удачный способ обозначения той двойственности, которая заставляет художественную инвенцию парадоксальным образом сочетать в себе свободную волю и благодать: воображение для Бинсвангера есть акт индивидуальной воли, которая все же обусловлена, в своей глубинной интенции, трансцендентальным элементом, лежащим за пределами нашего волевого усилия; здесь он остается в русле традиции основополагающих теорий воображения. Однако он не продумывает всех философских последствий своего открытия и скатывается к нормативному требованию гармоничного сочетания широты и глубины как необходимого условия уравновешенной личности. В конечном итоге Бинсвангера, как хорошего психиатра, интересует прежде всего достижение равновесия, а не истина падения.

Прежде чем мы займемся разбором этого случая литературной критики, нужно напомнить себе, насколько нелегко придерживаться строгого требования незаинтересованного внеэмпирического мышления. Мишель Фуко выказывает свое знакомство с этим трудом, когда критикует феноменологию:

Феноменология, хотя и зародилась прежде всего в атмосфере антипсихологизма, ...никогда не могла полностью освободиться от соблазнительной и угрожающей близости эмпирического подхода к изучению человека. Следовательно, хотя она начинает с редукции к *cogito*, она всегда была принуждена задавать вопросы, задавать онтологические вопросы. Мы видим, как на наших глазах феноменологический проект распадается на описание эмпирического опыта, который, вопреки самому себе, есть эмпирический опыт, и на онтологию запредельного мышлению, тем самым оставляя в стороне изначальное первенство *cogito*¹⁰.

Это вполне справедливо, если иметь в виду Бинсвангера, но не применимо ни к Гуссерлю, ни к Хайдеггеру, по-

¹⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 337.

сколько оба они учитывают эту опасность в своих философских проектах. Самим знакомством с этой проблемой Фуко обязан собственной укоренности в феноменологии.

Некоторые проблемы современной критики восходят, вероятно, к ее стремлению оставить черствый мир онтологической редукции ради богатства живого опыта. Критика заслуживает высокой оценки, именно поскольку в ней предполагается забвение личного «я» ради трансцендентального «я», говорящего в произведении. И хотя это скорее аскетизм духа, нежели полнота или гармония, такой аскетизм способен вести к онтологического прозрению. Вопреки утверждению Фуко, такая онтология может пройти мимо первоначалия *cogito*, только если «я» в «я мыслю» понимается слишком узко. Литературная критика нашего столетия немало сделала для установления этого решающего различия между эмпирическим и онтологическим «я»; в этом отношении она является одой из самых дерзких и продвинутых форм современной мысли.

IV

Теория романа Дьёрдя Лукача

В несколько запоздалом открытии работ Дьёрдя Лукача на западе, и уже совсем недавно — у нас, всегда есть стремление очертить глубокую пропасть между ранним, немарксистским, и поздним, марксистским Лукачем. Действительно верно, что по тону и по целям ранние статьи — «Душа и формы» (1911) и «Теория романа» (1914—1915) резко отличаются от недавно переведенных статей на литературные темы, таких как «Исследование европейского реализма» (1953) или политического памфлета «Против неверно понимаемого реализма» (1957), который был у нас опубликован под названием *Realism*. Но отличие это, по-видимому, преувеличено и неверно истолковывается. Ошибочно было бы, к примеру, убеждение, что все зло в позднем Лукаче — результат его обращения в марксиста; есть определенная поступательность между домарксистской работой «Теория романа» и марксистской «Историей и классовым сознанием»; тот, кто восхищается первой, не может совершенно закрывать глаза на вторую. Столь же ошибочно и слишком просто разделение на *хорошего* раннего и *плохого* позднего Лукача. Американские издания его работ о реализме весьма сурово были оценены такими разными критиками, как Гарольд Розенберг (в *Dissent*) и Питер Деметц (в *Yale Review*); с другой стороны, «Теория

романа» Генри Левином была названа (*JHI*, January-March 1965, p. 150) «по-видимому, наиболее цепкой статьёй из всех, где речь шла о столь неуловимом предмете, как роман». Если всеобщее неприятие книг о реализме совершенно неоправданно, особенно если учесть дискуссионное, но интересное теоретическое обоснование, предложенное в «Эстетике» (1963) позднего Лукача, то почти безоговорочное признание «Теории романа», видимо, столь же обосновательно. Как бы мы ни относились к Лукачу, это достаточно серьёзный ум, чтобы изучать его как целое, и критическая интерпретация его мысли не выиграла от устоявшегося упрощенного разделения. Слабость поздних работ сказывается уже с самого начала, и сила ранних не перестаёт быть действенной позднее. Однако как сила, так и слабость достаточно глубоки и могут быть поняты только в более общей перспективе интеллектуальной истории девятнадцатого и двадцатого столетий: они есть часть наследия романтической и идеалистической мысли. Это ещё раз подчеркивает историческую значимость Дьёрдя Лукача и отвергает часто предъявляемый ему упрек, будто он остался в рамках способа мышления девятнадцатого века (мнение, прозвучавшее как в рецензии Деметца, так и у Розенберга). Такая критика вызвана либо неверно понятым модернизмом, либо пропагандистскими соображениями.

Я не ставлю перед собой сложной задачи выявления связующих элементов лукачевского мышления. В кратком критическом обзоре «Теории романа» я надеюсь провести некоторые предварительные различия между тем, что, по-видимому, осталось ценным, и тем, что оказалось проблематичным в этой чрезвычайно насыщенной и сложной статье. «Теорию романа» никак нельзя назвать легким чтением, поскольку она написана на языке, в котором задействована догегелевская терминология, но постнищевская риторика и ярко выражена тенденция к заме-

щению конкретных примеров общими и абстрактными системами. Особенно обескураживает странная точка зрения, превалирующая в статье: книга написана с позиции духа, который требует достижения такого уровня общности, чтобы он способен был говорить от лица самого романного сознания; это сам роман рассказывает нам историю своего развития, что очень напоминает «Феноменологию» Гегеля, где дух повествует о собственном продвижении, с той лишь существенной разницей, что гегелевский дух, достигая полного осознания своего бытия, раскрывает собственное неоспоримое авторство, каковое для романного сознания Лукача, по его собственному признанию, никогда не достижимо. Будучи ухвачен в своей собственной случайности и являясь на самом деле выражением этой случайности, он остается только феноменом, лишенным регулятивной силы; следует скорее ожидать редуктивного, неспешного и осторожного феноменологического подхода, чем захватывающей истории, полагающей свои собственные законы. При переводе менее возвышенным языком работа теряет свой динамичный и импрессионный философский пафос, однако более явными становятся некоторые предпосылки.

В сравнении с формалистскими работами, например с «Риторикой художественной литературы» Уэйна Бута, или с работами, опирающимися на более традиционный исторический подход, такими как *Mimesis* Ауэрбаха, «Теория романа» выдвигает значительно более радикальные притязания. Возникновение романа, основного современного жанра, рассматривается как результат изменения структуры человеческого сознания; развитие романа отображает модификации человеческого способа самоопределения в отношении всех категорий бытия. Лукач не представляет нам здесь социологической теории, с помощью которой можно было бы исследовать отношения между структурой и развитием романа и структурой

и развитием общества, равно как он не предлагает и психологической теории, проясняющей понятие романа в терминах человеческих взаимоотношений. Менее всего интересует его автономия формальных категорий, живущих своей собственной жизнью, независимой от более общей, порождающей их интенции. Напротив, он переходит на как можно более всеобщий уровень опыта, уровень, на котором употребление таких терминов, как судьба, боги, бытие и т. д. представляется совершенно естественным. При этом сохраняется лексика и историческая схема эстетических спекуляций конца восемнадцатого века; когда читаешь о различии между основными литературными жанрами, как его формулирует Лукач, постоянно приходят на ум философские работы Шиллера.

Различие между эпическим произведением и романом основывается на отличии эллинского духа от западного. Как и у Шиллера, оно производится в терминах отчуждения, которое принимается как внутренняя характеристика рефлексивного сознания. Описание отчуждения у Лукача, хотя и выразительно, не поражает оригинальностью; то же можно сказать о соответствующем описании, в начале статьи, гармоничного единства в идеальной Греции. Изначально цельная природа, окружавшая нас в те «блаженные времена, когда огонь наших душ был того же свойства, что и звезды»¹, теперь раздроблена на фрагменты, которые «есть не что иное, как историческая форма отчуждения (*Entfremdung*) человека от его творений (*seine Gebilden*)». И следующий отрывок вполне мог принадлежать многочисленным элегическим текстам начала девятнадцатого века: «Эпический индивид, герой романа, рождается в результате такой чуждости внешнему миру.

¹ Цитаты из этой работы Лукача приводятся по изд.: Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. М., 1994, № 9. — Прим. ред.

Покуда мир внутренне однороден, люди тоже не отличаются друг от друга по своим качествам; существуют, правда, герои и злодеи, праведники и преступники, но даже величайший герой всего лишь на голову выше окружающих, а исполненные достоинства речи мудрейших слушают даже глупцы. Обособленная жизнь души оказывается возможной и необходимой только тогда, когда различия между людьми создают между ними непреодолимую пропасть; когда боги безмолвствуют и ни жертвы, ни экстаз не в состоянии заставить их раскрыть свои тайны; когда мир поступков, отчужденный от людей, в силу этой самостоятельности становится пуст и неспособен вместить истинный смысл поступков...: когда душевная жизнь и внешние события отделились друг от друга». Здесь мы значительно ближе к Шиллеру, чем к Марксу.

В лукачевском требовании тотальности как внутренней необходимости, придающей форму всем произведениям искусства, отчетливо выражен постгегелевский элемент. Единство эллинского переживания мира имело свой формальный коррелят в создании закрытых, *тотальных* форм, и желание тотальности есть внутренняя потребность человеческого духа. Оно живо в современном, отчужденном человеке, но вместо того чтобы исполниться в простом выражении данного единства с миром, оно превращается в утверждение невозможности вернуть единство. Очевидно, для Лукача идеализированное представление о Греции является удобным способом полагания теории сознания, имеющего структуру направленного движения, что, в свою очередь, предполагает определенное понимание природы исторического времени, к чему мы должны будем вернуться позднее.

Теория романа Лукача убедительно и последовательно вырастает из диалектики жажды тотальности и отчужденного положения человека. Роман становится «эпическим повествованием о мире, из которого устранен Бог».

В результате отделения действительного опыта от нашего желания всякая попытка тотального понимания нашего бытия будет противоречить действительному опыту, который с необходимостью остается фрагментарным, частичным и неполным. Разобщение жизни (Leben) и бытия (Wesen) отражено исторически в закате драмы и параллельном восхождении романа. Для Лукача драма является посредником, в котором, как в греческой трагедии, воспроизведены всеобщие категории человеческого бытия. В те моменты истории, когда такой всеобщности нет в действительном опыте, драма совершенно отделяется от жизни, чтобы стать идеальной и иносказательной; немецкий классический театр после Лессинга служит Лукачу примером подобного отступления. Напротив, роман, желая избежать этого наиболее разрушительного типа раздробленности, укореняется в единичности опыта; как эпический жанр, он никогда не может утратить контакт с эмпирической реальностью, которая является неотъемлемой частью его собственной формы. Но во времена отчуждения он вынужден представлять эту реальность как несовершенную, как яростно рвущуюся из ограничивающих ее рамок, как постоянно переживающую неадекватность собственных размеров и формы и стесненную ими. «В романе конституируется не тотальность жизни, но скорее отношение, действенная или ошибочная позиция писателя, который появляется на сцене как эмпирический субъект, во весь свой рост, но также во всей своей ограниченности, как только лишь творение, устремленное к этой тотальности». Таким образом, тема романа с необходимостью ограничена индивидуальностью, разочарованием индивидуума, неспособного достичь всеобщих пределов. Роман зарождается в донкихотской растерянности между миром романтики и миром реальным. Корни более позднего догматического обращения Лукача к реализму следуют, несомненно, искать в этом аспекте его теории. Однако

во времена «Теории романа» убеждение в необходимости присутствия эмпирического элемента в романе совершенно сознательно, тем более, что оно уравнивается попыткой преодоления границ реальности.

Тематическая двойственность, разорванность между земной участью и сознанием, стремящемся преодолеть эту обусловленность, ведет к структурной дискретности формы романа. Тотальность предполагает непрерывность, которая сравнима с единством природно существа, но отстраненная реальность вторгается в непрерывность и разрушает ее. Вслед за «однородной и органичной устойчивостью» роман также обнаруживает «разнородную и случайную дискретность». Эта дискретность определяется Лукачем как ирония. Действие иронической структуры разрушительно, хотя оно и раскрывает истину того парадоксального понятия, которое представляет собою роман. На этом основании Лукач может утверждать, что ирония действительно дает средства, с помощью которых романист преодолевает формой произведения очевидную случайность своей ситуации. «В романе ирония есть свобода поэта в отношении к божественному... поскольку именно благодаря иронии в интуитивной неотчетливости взгляда постигается присутствие божественного в мире, оставленном богами». Понятие иронии — как позитивной силы отсутствия — также является наследством Лукача, доставшимся ему от его прямых идеалистических и романтических предшественников; в нем сказывается влияние Фридриха Шлегеля, Гегеля и более всего — современника Гегеля — Зольгера. Оригинальность Лукача состоит в том, что он употребляет иронию в качестве структурной категории.

Ведь если ирония действительно является определяющим и организующим принципом романной формы, тогда и Лукач действительно освобождается от предубеждения, что роман есть подражание реальности. Ирония подрывает эту рекламацию подражания и замещает ее

осознанием, интерпретацией дистанции, отделяющей действительный опыт от его понимания. Ироничный язык романа является посредником между опытом и желанием, соединяя идеальное и реальное в парадоксальном комплексе формы. Такая форма не может иметь ничего общего с однородной, органической формой природы: она основывается на акте сознания, а не на подражании природному объекту. В романе «...отношение частей к целому, хотя и пытается, по мере возможности, приблизиться к органичному отношению, в действительности есть всегда-подвешенное *концептуальное* отношение, а не истинно органичное». В подобных утверждениях Лукач очень близко подходит к той точке, откуда может начаться подлинная герменевтика романа.

Его собственный анализ, по-видимому, движется в ином направлении; во второй части статьи он резко критикует внутреннюю сущность, которая связывается с герменевтической теорией языка. В предисловии 1961 года, написанном Лукачем к переизданию его работы, он презрительно говорит о феноменологическом подходе как о «правопозиционной эпистемологии», которая противостоит левосторонней этике. Такая критика скрыто уже присутствовала в оригинальном тексте. Когда он вплотную подходит к современным направлениям в развитии романа и тем моментам, в которых сам роман, видимо, осознает свою собственную реальную интенцию, в своей аргументации он прибегает к скрытой уловке. Он показывает нам, достаточно убедительно, как внутренняя жизнь души, по своим собственным мотивам, может удаляться в обманчивую область утопии, «утопии, которая с самого начала плохо сознает и признает свое поражение» (с. 119). Романтическая новелла утраты иллюзий (*Desillusionsromantik*) есть пример такого искажения жанра, где роман утрачивает связь с эмпирической реаль-

ностью; Лукач здесь имеет ввиду Новалиса, который уже подвергался подобной критике в одной из статей более ранней книги, «Душа и формы», однако он приводит также примеры из «Нильса Лина» Якобсена и «Обломова» Гончарова. Он, впрочем, ясно отдает себе отчет, что приведенные примеры не затрагивают других направлений европейской художественной литературы, где ярко представлена та же тема утраты иллюзий, которые он не может и не желает устранить. «Воспитание чувств» Флобера — замечательный пример, действительно современный роман, созданный непреодолимой негативностью почти одержимой внутренней душевной жизни, который, тем не менее, по собственному признанию Лукача, является высшим достижением этого жанра в девятнадцатом веке. Что в «Воспитании чувств» оберегает его от того, чтобы быть проклятыми, вместе с другими постромантическими романами душевной жизни?

Здесь Лукач вносит в свою аргументацию элемент, который явным образом еще не был задействован до сих пор: временность. В предисловии 1961 года он с гордостью указывает на оригинальную трактовку категории времени, в тот момент, когда роман Пруста еще не был известен публике. В поздней романтике декаданса время переживается как чистая негативность; внутреннее действие романа — это безнадежная «борьба с разрушительной силой времени». Но Флобер, для Лукача, это не совсем тот случай. Вопреки постоянным поражениям и разочарованиям героя, время в «Воспитании чувств» побеждает как позитивный принцип, поскольку Флобер успешно культивирует чувство течения, которое характеризует бергсоновское *durée*². «Такая победа делается возможной именно благодаря времени. Его свободное, непрерывное течение — таков объединяющий признак однородности,

² Длительность (фр.).

шлифующей все разнородные части и связующий их вместе — правда, рационально и трудноуловимо. Именно это вносит порядок в хаотические отношения людей, придавая им видимость естественного, гармонического саморазвития...»³ На уровне подлинного временного опыта исчезает дискретность иронии и обращение ко времени у Флобера уже не иронично.

Можем ли мы принять лукачевскую интерпретацию темпоральной структуры «Воспитания чувств»? Когда Пруст, полемизируя с Тибоде, говорит о стиле Флобера в терминах темпоральности, он подчеркивает не однородность, а как раз противоположное: флюберовский способ употребления грамматических времен, позволяющий ему создавать дискретность, периоды смерти и негативного времени сменяются моментами чистого порождения, сложными структурами памяти, сравнимыми с теми, которые удалось достичь Жерару де Нервалю в «Сильви». Однонаправленное течение простой длительности сменяется сложным переплетением обратимых движений, в которых раскрывается дискретная и полиритмичная природа времени. Однако такое раскрытие нелинейности времени с необходимостью опирается на редукативные моменты душевной жизни, в которых сознание предстает перед своим подлинным «я»; и как раз в этот момент обнаруживается, что органическая аналогия между субъектом и объектом обманчива.

По-видимому, органицизм, изгоняемый Лукачем из романа, когда он устанавливает иронию в качестве его ведущего структурного принципа, перерисовывает картину времени. Время в его статье выступает в роли заместителя природной непрерывности, без которой Лукач не способен обойтись. По сути, линейное понятие времени пронизывает всю статью. Из него следует необходимость

³ Лукач Д. Ук. соч. С. 64.

описания развития романа как непрерывно совершающегося события, как производной формы архетипического греческого эпоса, который понимается как идеал, данный, однако, в действительном историческом опыте. Последующее развитие лукачевской теории романа, его обращение от Флобера к Бальзаку, от Достоевского к несколько упрощенно понятому Толстому, от теории искусства как интерпретации к теории искусства как осознанному подражанию (*Wiederspiegelung*) приводит к идее временности, которая столь ясно представлена в заключительной части его «Теории романа».

V

Безличность в критике Мориса Бланшо

Послевоенная французская литература была захвачена быстро сменяющимися друг друга интеллектуальными течениями, что поддерживало иллюзию плодотворной и продуктивной современности. Перед самой войной пришла мода на Сартра, Камю и гуманистический экзистенциализм, чтобы вскоре смениться экспериментализмом нового театра, обойденным, в свою очередь, *новым романом* и его эпигонами. Течения эти, по большому счету, поверхностны и эфемерны; следы, которые они оставят в истории французской литературы, тем более незначительны, чем современнее они казались. Нельзя сказать, что наиболее важные литературные фигуры остались равнодушны к этим движениям, некоторые принимали в них участие и испытывали их влияние. Но истинное качество их литературного дарования сказывается в том упорстве, с каким они сохраняли в неприкосновенности самую существенную часть самих себя, именно ту, что оставалась незатронутой превращениями литературного производства, ориентированного на публичное признание — какой бы посвященной и эзотеричной эту публика ни была. Для некоторых, например для Сартра, такое самоутверждение

приняло форму отчаянной попытки выполнить твердое внутреннее обязательство в открытой полемике с переменчивыми направлениями. Другие осмотрительно оберегали себя от поверхностных течений, давая себя увлечь волне помедленней и поглубже, единящей их с той непрерывностью, которая связывает сегодняшнюю пишущую Францию с ее прошлым. Когда возможна будет более беспристрастная оценка этого периода, основными представителями современной французской литературы, вероятно, окажутся те, кто сейчас оттенен знаменитостями-одnodневками. И никто более не похож на обитателя вершин будущего, чем мало публикуемый и трудный писатель Морис Бланшо.

Но и для модных течений характерно то, что в них постоянно смешивается литературная практика и критическая теория. Сартр и его группа являлись теоретическими представителями собственных стилистических приемов, а родственность структуралистской критики с *новым романом* трудно не заметить. У Бланшо происходит то же взаимодействие, только более сложное и более проблематичное, между его повествовательной прозой и его критическими статьями. Исключительно приватный писатель, строго при себе удерживающий свои личные задачи, опубликованные статьи которого, литературные или поэтические, весьма немногочисленны, Бланшо известен прежде всего как критик. Немалое число читателей ожидали выхода его статей, часто появлявшихся в форме тематических книжных обзоров в журналах, которые не отличаются эзотеричностью или авангардностью: *Journal des débats*, *Critique* и позднее — *La nouvelle revue française*, где Бланшо ежемесячно помещал краткие эссе. Эти заметки были собраны в нескольких томах (*Faux-pas*, 1943, *La Part du feu*, 1949, *L'Espace littéraire*, 1955, *La Livre à venir*, 1959), которые продемонстрировали почти

одержимую увлеченность Бланшо несколькими фундаментальными темами, что превратило очевидную непохожесть этих статей между собою в непрестанно повторяемое однообразие. Критическая работа получила широкий отклик. Более философская и абстрактная, чем у Шарля дю Бо, и менее настроенная на практическое приложение, чем теории материального воображения Башляра, критика Бланшо осталась в стороне от недавних методологических дебатов и полемики. И уже осязаемому ее влиянию предстоит еще неуклонно расти; в отличие от существующих критических методов, ориентированных на непосредственное действие, его работы ставят под вопрос сами условия, предшествующие выработке критического дискурса, и тем самым достигают такого уровня отчетливости, какой недоступен никому из современных критиков.

Очевидно, что многие свои открытия, касающиеся произведений других авторов, Бланшо совершает благодаря собственному опыту писателя-прозаика¹. До сих пор его новеллы и *récits*, в сложности своих лабиринтов, почти непрístupны. Все, что нужно сказать о них в статье, посвященной критической работе, это то, что, по счастью, постичь прозу Бланшо с помощью его критики намного проще, чем каким-либо иным кружным путем. Трудность интерпретации этого писателя, одного из наиболее значительных в нашем столетии, состоит, несомненно, в прояснении связи между критической и повествовательной составляющими его работы. Описание движения его критической мысли может дать действенный подход к выполнению этой задачи.

¹ Некоторые из его прозаических произведений названы новеллами, такие как, например, *Thomas l'obscur* (1941), *Aminadab* (1942), *Le Très-haut* (1948); тогда как другие называются *récits*: *Thomas l'obscur*, новая версия (1950), *Au Moment voulu* (1951), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953).

Чтение Мориса Бланшо отличается от других опытов чтения. Прежде всего нас очаровывает прозрачность языка, не допускающего никаких разрывов и никакой несогласованности. Бланшо, таким образом, совершенно ясный, наиболее понятный из писателей: он всегда оказывается на границе невыразимого и обращается к предельной двойственности, но каждый раз распознает в них то, что они есть; поэтому, как и у Канта, горизонт нашего понимания четко очерчен. Когда мы читаем у него о поэтах или романистах, которым случилось стать его темой, мы готовы забыть все, что до сих пор знали об этом писателе. Происходит так не потому что озарения Бланшо вынуждают нас изменить нашу собственную позицию; это отнюдь не обязательно. Обращаясь впоследствии с вопросами к автору, мы обнаруживаем себя в той же самой точке, наше понимание ничуть не обогащено комментариями критика. На самом деле Бланшо никогда не ставит перед собой задачи экзегезы, которая совместила бы ранее полученные знания с новыми разъяснениями. Прозрачность его критических произведений достигается не силами экзегетики; они кажутся ясными не потому, что они все дальше продвигаются в темную и труднодоступную область, но поскольку они отстраняют сам акт постижения. Свет, который они проливают на тексты, иной природы. Ничто, по сути, не может быть темнее природы этого света.

Ведь как понимать процесс чтения, который, по словам Бланшо, располагается «au delà ou en deçà de la compréhension» до или вне акта понимания (*L'Espace littéraire*, p. 205)? Трудность определения этого понятия показывает, насколько оно отлично от нашего обычного восприятия критики. Бланшо в своих критических размышлениях не делится с нами личными признаниями или внутренним опытом, ничем, что обеспечило бы непосредственный доступ к сознанию другого и позволило читателю

быть причастным его движению. Какая-то степень внутреннего есть в его работе, и это противопоставляет ее объективному изложению. Но подобная интимность не принадлежит отдельному «я», поскольку его проза не выявляет никакого личного опыта. Язык настолько же мало является языком самоисповедания, насколько и языком экзегетики. Даже в тех статьях, которые явно подчинены задачам литературных обзоров, это все же не язык оценки или мнения. Читая Бланшо, мы не участвуем в акте суждения, или симпатии, или понимания. В результате очарование, которое мы испытываем, сопровождается чувством противодействия, ведущим к противостоянию с чем-то непроницаемым, на что наше сознание не умеет опереться. Двойственность этого чувства, возможно, как-то проясняют высказывания самого Бланшо.

Акт чтения ничего не изменяет и ничего не прибавляет к тому, что уже есть; он позволяет вещам быть так, как они были. Это акт свободы, не той свободы, которая разрешает что-то или освобождает от чего-то, но той, что принимает и соглашается, что говорит да. Он способен только сказать да, и в пространстве, открывшемся этим подтверждением, он позволяет произведению заявить о себе как о разрушительной решимости своего желания быть — и ничего более².

На первый взгляд, эта пассивная и молчаливая встреча с произведением кажется совершенной противоположностью того, что мы обычно называем интерпретацией. Она совершенно отлична от субъект-объектных противопоставлений, необходимых при объективном рассмотрении. Произведению не дано никакого независимого статуса; оно не существует отдельно от того, что устанавливается внутренним актом чтения. Мы не вовлекаемся также в так называемый интересубъективный или межличностный акт, в котором два субъекта погружены в самопро-

² *L'Espace littéraire* (Paris, 1955), p. 202.

ясняющий диалог. Более точно было бы сказать, что две субъективности, автора и читателя, создавая друг друга, забывают о своей самоидентификации и разрушают друг в друге субъекта. Оба выходят за пределы соответствующей им особенности к общему основанию, которое содержит их в себе, соединяет в том импульсе, что принуждает их отвернуться от своих единичных «я». Именно благодаря акту чтения происходит это отворачивание; возможность быть прочитанным трансформирует язык автора из всего лишь проекта в цельное произведение (и потому навсегда их разлучает). Напротив, читателя акт чтения отбрасывает назад, к тому моменту, в котором он мог бы быть до того, как сформировал себя в качестве особого «я».

Так понятое чтение отлично, по-видимому, и от интерпретации. «Оно не прибавляет ничего к тому, что уже было», — говорит Бланшо; тогда как сущность интерпретации, надо думать, состоит в создании языка в контакте с другим языком, в том, чтобы быть неким сверхязыком, приращиваемым к языку произведения. Но мы не можем следовать за понятиями интерпретации, извлеченными из объективной и интересубъективной моделей. Бланшо ожидает от нас, чтобы акт чтения был понят в терминах произведения, а не конституирующего субъекта, и вместе с тем он избегает того, чтобы придавать произведению объективный статус. Он хочет, чтобы мы «приняли произведение таким, каково оно есть, и тем самым освободили его от присутствия автора...» (*L'Espace littéraire*, p. 202). Читаемое ближе нас к истоку и наша задача — быть притянутыми им к тому месту, откуда оно происходит. Произведение обладает несомненным онтологическим преимуществом перед читателем. Поэтому абсурдно было бы утверждать, что, читая, мы «привносим» нечто, поскольку всякое привнесение, будь то в форме экспликации, суждения или мнения, только отбросит нас от действитель-

ного центра. Мы можем лишь поддаться чарам произведения, дав ему остаться тем, что оно есть. Такое открыто пассивное действие, это «ничего», которое, читая, *не* следует прибавлять к произведению, и есть определение истинного языка интерпретации. Оно обозначает положительный способ адресования текста, приметный в том недвусмысленном подчеркивании, каковое характеризует само описание акта чтения, — редкий пример высказывания для автора, не склонного к позитивным заявлениям. Побуждение оставить произведение в точности таким же, каково оно есть, требует активной и неусыпной бдительности, которая может быть проявлена только посредством языка. Так, в соприкосновении с произведением, создается язык интерпретации. Там, где чтение только «вслушивается» в произведение, оно становится актом интерпретативного понимания³. Когда Бланшо описывает акт чтения, он дает определение подлинной интерпретации. В своей глубине оно превосходит описания интерпретации, полученные из наблюдения вещей или из анализа индивидуальной субъективности.

И все же Бланшо испытывает необходимость пройти до конца в своем определении. Акт чтения, благодаря которому способно раскрыться подлинное измерение произведения, никогда не может быть совершен автором написанного. Бланшо часто говорит об этой невозможности и, видимо, наиболее отчетливо — в начале *L'Espace littéraire*:

...писатель никогда не способен прочесть своего произведения. Оно для него совершенно недоступно, тайна, с которой он не желает столкнуться... Невозможность самопрочтения совпадает с открытием, что теперь уже, в пространстве, открытом произведением, не осталось места для доделок; следовательно,

³ Ср.: Martin Heidegger, «Logos» in *Vorträge und Aufsätze* (Neske: Pfullingen, 1954), S. 215.

единственная остающаяся возможность — всегда и вновь переписывать то же самое произведение... Особое одиночество автора заключено в том, что в произведении он принадлежит тому, что всегда уже предшествует произведению⁴.

Это утверждение имеет центральное значение для понимания Бланшо. На первый взгляд, оно выглядит достаточно убедительным: в литературной истории можно найти множество примеров той отчужденности, которую испытывает писатель, всерьез обращающийся с собственным языком, когда он пытается выразить свою мысль, и Бланшо связывает эту отчужденность с трудностью отказаться от веры в то, что вся литература есть новое начинание, что литературный труд есть последовательность начинаний. Мы склонны верить, что исключительная близость к истоку наделяет произведение некоей «твердостью начинаний», которую Бланшо желает приписать произведениям других. Но устойчивость эта иллюзорна. Поэт способен приступить к своей работе лишь поскольку он волен забыть, что его предполагаемое начинание есть, по сути, повторение предыдущей неудачи, явившейся следствием именно этой невозможности начать заново. Когда мы думаем, что присутствуем при рождении новой истины, мы на самом деле являемся свидетелями еще одного неудачного начинания. Согласившись с произведением в главном, читатель с легкостью может не обратить внимания на то, что автор вынужден был забыть: что произведение утверждает, по сути, невозможность собственного существования. Однако если бы писатель действительно мог прочесть себя самого, в полном, интерпретативном смысле слова, он бы вынужден был вспомнить о сомнительности им самим индуцированной забывчивости, и это открытие парализовало бы всякое последующее творческое усилие. В этом смысле *noly me*

⁴ *L'Espace littéraire*, p. 14; см. также p. 209.

*legere*⁵ Бланшо, отказ от самоинтерпретации, есть проявление предусмотрительности, сохранение благоразумия, без которого литературе грозило бы вымирание.

Неспособность писателя прочесть свое собственное произведение четко отделяет отношение между произведением и читателем от отношения между произведением и автором. Чтение, так же как и критика (понятая как актуализация в языке потенциального языка чтения), может вырасти в подлинную интерпретацию, в самом глубоком смысле слова, тогда как отношение автора к произведению явилось бы тотальным отчуждением, отказом, забвением. Столь радикальное отличие заставляет задать несколько вопросов. По всей видимости, оно изначально мотивировано предусмотрительностью, добродетелью, вовсе не характерной для почти жестокой смелости мышления Бланшо. Более того, при ближайшем рассмотрении поздних работ Бланшо обнаруживается, что процесс забывания, глубоко связанный с невозможностью авторского самопрочтения, сам по себе есть предмет значительно более туманный, чем может показаться на первый взгляд. Положительное высказывание произведения — не только результат такого соучастия читателя и автора, которое одному дает возможность игнорировать то, что стремится забыть другой. Воля к забвению дает возможность произведению существовать и становится положительным понятием, которое приводит к созданию аутентичного языка. Недавние работы Бланшо заставляют нас осознать абсолютную амбивалентность силы, заключенной в акте забвения. Они открывают парадоксальное присутствие некоей антипамяти в самом истоке литературного творения. И если это так, можем ли мы все еще верить тому, что Бланшо отказывается читать собственные произведения и уходит от столкновения со своим литера-

⁵ Не читай меня! (*лат.*).

турным «я»? Воспоминание о забвении способно прийти только во время чтения произведения, но не в процессе его создания. Прочтение, позволяющее Бланшо перейти от первой ко второй версии его ранней новеллы *Thomas l'obscur*, все еще можно объяснить как попытку «повторить уже сказанное . . . с силой возросшего таланта». Но диалог из его позднего текста, озаглавленного *L'Attente l'oubli*, может быть только результатом отношения между исполненным произведением и его автором. Невозможность самопрочтения становится главенствующей темой, для обращения к которой необходимы и чтение и интерпретация. Движение по кругу, в акте самоинтерпретации, по-видимому, смогло вернуть автора, первоначально отчужденного в произведении, к самому себе. Для Бланшо этот процесс сначала проходил в форме чтения других — как подготовке к чтению себя. Можно показать, что критика Бланшо подготавливает самопрочтение, на которое он всецело направлен. Отношение между критической работой и прозаическими произведениями следует понимать именно в этих терминах, первая есть предварительная версия второй. Исследуя творчество Бланшо целиком, можно было бы продемонстрировать это на множестве примеров; здесь мы можем привести только один — с последовательностью статей, написанных им о Малларме. Этого будет достаточно, чтобы показать, что движение критической мысли Бланшо отображает некую кругообразную модель, которую можно наблюдать во всяком акте литературной инвенции.

Малларме — один из писателей, постоянно привлекавших внимание Бланшо; поэт *Un Coup de Dés* всякий раз занимает центральное положение на каждой витке его развития. Поскольку Бланшо пишет в традиционной для французской периодики форме литературного обзора, выбор темы не всегда продиктован внутренним род-

ством с книгой, которой посвящена его критика; он может определяться наступившей модой или же различными литературными событиями. Следуя собственной концепции критики, Бланшо не интересуется открытием новых талантов или переоценкой признанных имен. В своих тематических подборках он всецело следует за современной космополитической точкой зрения, которая прекрасно информирована, но не притязает на оригинальность. И все же несколько фигур все время остаются в центре его внимания. Малларме, несомненно, является одной из них; другие писатели, оказавшие на Бланшо влияние, часто остаются без упоминания, но о Малларме речь ведется открыто и по различным поводам.

Прежде всего Малларме притягателен для Бланшо своим требованием абсолютной безличности. Остальные фундаментальные темы работ Малларме, обширные негативные темы смерти, апатии, бесплодия, даже тема саморефлексии литературы, благодаря которой она «проникает в самую свою сущность», все они остаются на втором плане, ставятся на кон в той игре, которая позволит произведению существовать только в самом себе и для себя. Бланшо часто цитирует высказывание Малларме, которое он понимает как центральное: «Impersonifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant»⁶. Безличность означает в первую очередь отсутствие каких-либо подробностей из частной жизни, каких бы то ни было личных признаний или же психологических склонностей. Малларме сторонится подобных переживаний не потому, что они представля-

⁶ «Книга, когда мы, подобно автору, отделяем себя от нее, существует внеличностно, ей не требуется присутствие читателя. Из всех вещей, принадлежащих человеку, только она существует самостоятельно; сама себя производит, сама по себе есть» (*L'Action restreinte, Oeuvres complètes*, Paris, 1945, p. 372).

ются ему незначительными, но потому, что всеобщность поэтического языка лежит за их пределами. Следовательно, изгоняется и та *païveté* редукативных методов, с помощью которых пытаются постичь поэзию Малларме, связывая ее с какими-то личными переживаниями. Никогда мы так не отброшены от цели, чем в тот момент, когда решаем отыскивать истоки «я» в эмпирическом опыте и принимать его в качестве подлинного основания. Бланшо и не идет по этому пути: его негативные комментарии к первому психоаналитическому исследованию Малларме, составленному Шарлем Маро, до сих пор и действительны и актуальны.

Безличное у Малларме невозможно описать как анти-тезис, как идеализацию, противостоящую регрессивной навязчивости, или как стратегию освобождения поэта от преследующей его эмоциональной или сексуальной травмы. Мы не можем уличить его в диалектике эмпирического и идеального «я», как ее описывает Фрейд в своей статье о Нарциссе. С бóльшим упорством, нежели все остальные критики, писавшие о Малларме, Бланшо подчеркивает с самого начала, что безличность Малларме не есть результат внутреннего конфликта его личности. Она вырастает из столкновения с сущим как отличным от него самого, как не-бытия, отличным от бытия. Отчужденность Малларме не носит ни социального, ни психологического характера, она онтологична; быть безличным означает для него, что мы разделяем свое сознание или судьбу со многими другими, но при этом бытие личности сходит на нет, поскольку мы определяем себя в отношении к бытию, но не по отношению к отдельному существу.

В статье, написанной еще в 1949 году, Бланшо подчеркивает, что для Малларме единственное средство, каким достижима безличность, — это язык. «Следует помнить о множестве исключительных пунктов (относительно понятия языка у Малларме). И все же наиболее заметный —

безличность языка, автономное и абсолютное существование, которым Малларме стремится его наделить... Язык для него не предполагает ни говорящего, ни слушателя: он говорит и пишет сам собою. Он есть сознание без субъекта»⁷. Поэт, таким образом, принимает язык как единственное и самодостаточное сущее, язык для него вовсе не выражение субъективной интенции, с которой он мог бы все более сближаться, еще менее — средство, которое можно приспособить к нуждам говорящего. Однако же хорошо известно, что Малларме обращался с языком на манер поэтов-парнасцев — так ремесленник обращается со своим рабочим материалом. Прекрасно зная об этом, Бланшо добавляет: «Однако язык есть также воплощенное сознание, поддавшееся соблазну материальной формы слов, их жизни и звучания, заставляющих нас верить, что эта реальность может все-таки открыть дорогу, ведущую к темной сердцевине вещей»⁸. Это замечание сразу же ввергает нас в самое средоточие диалектики Малларме. Поскольку верно, что Малларме всегда воспринимает язык как особое сущее, совершенно отличное от него самого, и которое он непрестанно стремится постичь, моделью для этого сущего для него все же, по большей части, является способ существования природной субстанции, доступной ощущению. Язык, с его чувственными атрибутами звучания и текстуры, присутствует в мире природных объектов и вносит позитивный элемент в прозрачную пустоту, которая обволакивает сознание, всецело отданное самому себе. Двойственность языка, способность быть одновременно и конкретной вещью природного мира и продуктом деятельности сознания, служит Малларме отправной точкой диалектического движения, проходящего через все его работы. Природа, не удовлетворяя

⁷ *La Part du feu* (Paris, 1949), p. 48.

⁸ *Ibid.*

счастливному, безмятежному ощущению, порождает, напротив, разделение и дистанцию; природа для него — сущность, от которой мы навсегда отделены. Но она есть также «*Le première en date, la nature*⁹» и, как таковая, предшествует всякому другому существу и занимает главенствующее, привилегированное положение. Такое допущение определяет значение развития и структуры работ Малларме. Символы неудачи и негативности, играющие столь важную роль в его поэзии, должны быть поняты в терминах основополагающего противопоставления мира природы, с одной стороны, и деятельности сознания — с другой. Отказываясь от естественного мира и стремясь утвердить собственную автономию, поэт обнаруживает, что ему не дано освободиться от его воздействия. Завершающий образ Малларме в *Un Coup de Dés* — погружение главного действующего лица в «океан» природного мира. И все же героическим и абсурдным жестом воля к сознанию удерживает себя, даже в разрушающей ее катастрофе. Необоримость этого усилия заставляет произведение двигаться дальше, по траектории, на которой удастся в какой-то мере избежать хаоса неопределенности. Эта траектория отображает структуру продвижения самого Малларме и устанавливает позитивный элемент, позволяющий ему преследовать свою цель. Произведение представляет собой последовательность начал, в которой, как утверждает Бланшо, нет простого повторения. Вечное повторение, *ressassement* Бланшо, у Малларме замещается диалектическим движением становления. Всякая последующая неудача знает и помнит о неудаче предшествовавшей, и такое знание производит определенную прогрессию. Саморефлексия Малларме укоренена в опыте, который все же не совершенно негативен, но задает некоторую меру самосознания, «*la clarté reconue, qui seule*

⁹ Первая по времени, природа (*фр.*).

demeure...»¹⁰. Последующее произведение может стартовать с более высокого уровня сознания, нежели его предшественники. В мире Малларме есть место для определенной формы памяти; от произведения к произведению она не позволяет забыть того, что было. Вопреки дискретности устанавливается некая связь и совершается движение роста. Безличность есть результат диалектической прогрессии, идущей от особенного ко всеобщему, от личности к исторической памяти. Существование произведения строится на диалектической субструктуре, которая, в свою очередь, обосновывается непроясненным утверждением приоритета материальных сущностей над сознанием. Поэтика Малларме все еще предана стремлению отождествить семантическое измерение языка с его материальными, формальными атрибутами¹¹.

Такое стремление не следует смешивать с экспериментами Бланшо. Когда Бланшо говорит в процитированном выше отрывке о языке как о «воплощенном сознании» (тут же добавляя, что это вполне может оказаться и миражом), он описывает концепцию языка, совершенно от-

¹⁰ «...познанная ясность, единственная оставшаяся вещь» (*Igitur, Oeuvres complètes*, p. 435).

¹¹ Американский критик Роберт Грир Кон (Robert Greer Cohn) предвосхитил в некотором отношении работы современных интерпретаторов Малларме, таких как Жак Деррида и Филипп Соллер, обнаружив у Малларме такой ход, который развивается внутри текстуального аспекта языка исключительно как означающее [signifier], безотносительно к природному или субъективному референту. Как видно из пространственной, репрезентативной интерпретации идиограмм *Un Coup de Dés* (см. цитируемый ниже отрывок и прим. 11 и 12), Бланшо, прочитывая Малларме, никогда не достигает этой точки. Он остается в сфере негативной субъект-объектной диалектики, в которой безличный не-субъект противостоит устраненному не-объекту («rien» или «l'absente»). Этот уровень смысла, несомненно, присутствует у Малларме, и мы можем остаться в этом круге понимания, обращаясь к аргументам Бланшо (или, точнее, к предпосылкам, лежащим в основе его критики), а уже не к самому Малларме.

личную от его собственной. Письмо Бланшо редко задерживается на материальных свойствах вещей; не будучи абстрактным, его язык вряд ли может быть назван и языком ощущения. Предпочитаемая им литературная форма не является, как у Рене Шара (René Char), с которым его часто сравнивают, поэзией, ориентированной на материальные вещи, это скорее *récit*, чисто временной тип повествования. Неудивительно поэтому, что его высказывания о Малларме иногда не достигают цели. Это, в частности, справедливо в отношении тех разделов *L'Espace littéraire*, где Бланшо обращается к теме смерти, изображенной в прозаическом тексте Малларме «Игитур». И все же, когда Бланшо позднее вновь возвращается к Малларме, в статьях, включенных в сборник *Le Livre à venir*, его наблюдения приводят к общему взгляду, который представляет собой подлинную интерпретацию.

В своих комментариях к «Игитур» Бланшо не рассматривает, быть может умышленно, именно эту линию диалектического роста, в которой единичная смерть главного героя становится всеобщим движением, соответствующим движению человеческого сознания во времени. Опыт героя Бланшо сразу же переводит на язык онтологии и принимает этот опыт как открытое столкновение сознания со всеобщей категорией бытия. Смерть Игитура становится для него вариацией его собственной довлеющей идеи, того, что он называет «*la mort impossible*», — тема, которая более близка Рильке, но которая не совсем совпадает с той задачей, которую ставил перед собой Малларме при создании «Игитура». Такое расхождение поддерживается внутренней направленностью Бланшо: значимая для Малларме тема универсального исторического сознания, с ее гегелевскими обертонами, для него малоинтересна. Диалектика субъекта и объекта, прогрессивное время диалектического развития для него — ложный опыт, загораживающий более фундаментальное дви-

жение, располагающееся в сфере бытия. Позднее, когда Малларме доведет свою мысль до наивысшей точки, он все же скажет о том колебательном движении, присущем бытию, которое Бланшо поспешил обнаружить в «Игитуре». И именно в этой точке происходит действительная встреча между Бланшо и Малларме.

Окончательную интерпретацию Малларме Бланшо дает в статьях, вошедших в книгу *Le livre à venir*; здесь речь идет об *Un Coup de Dés* и подготовительных заметках, которые в 1957 году были опубликованы Жаком Шерером под заглавием *Le «Livre» de Mallarmé. In Hérodiade*. В «Игитуре» и в стихах, которые были написаны вслед за этими текстами, основной темой для Малларме было разрушение объектности под натиском рефлексивного сознания, обоюдное разложение («la presque disparition vibratoire») природно сущего и «я», происходящее на уже продвинутом уровне безличности, когда она, в зеркале саморефлексии, становится объектом своей собственной мысли. Но в процессе обезличивания «я» все же способно установить свою власть; обогащенное повторяющимся опытом поражения, оно остается в центре произведения, начальной точкой вырастающей из нее спирали. Позже, в *Un Coup de Dés*, разложение объектности принимает такой размах, что весь космос погружается в тотальную неопределенность, «La neutralité identique du gouffre»¹², бездну, в которой все вещи равны в своей безразличности перед человеческим духом и волей. Здесь, однако, сознательное «я» втягивается в процесс аннигиляции: «Поэт, — пишет Бланшо, — пропадает под прессом произведения, захваченный как раз тем потоком, который вызвал исчезновение реальности природы»¹³. Доведенная до этой высшей точки, безличность, по всей види-

¹² [Повсюду] одинаковая нейтральность бездны (фр.).

¹³ *Le Livre à venir* (Paris, 1959), p. 277.

мости, утрачивает связь с иницирующим ее центром и растворяется в ничто. Теперь уже очевидно, что диалектическое восхождение к универсальному сознанию было иллюзией и что понятие прогрессивного времени — возрожденный, но уводящий в неизвестность миф. В действительности сознание было захвачено неосознаваемым потоком, превосходящим его по своей силе. Различные формы отрицания, которые «преодолевались» по мере развития произведения — смерть природных объектов, смерть индивидуального сознания в «Игитуре» или же разрушение всеобщего, исторического сознания, сметенного «штормом» в *Un Coup de Dés*, — превращаются в отдельные выражения непрерывно возобновляемого потока негации, укорененного в самом бытии. Мы пытаемся защититься от этой негативной силы, изобретая стратегемы, уловки языка и мышления, которые лишь скрывают неизбежный крах. Существование подобных стратегий обнаруживает превосходство негативной силы, которую они пытаются перехитрить. При всей своей прозорливости Малларме находился во власти этой философской слепоты, пока не осознал иллюзорного характера диалектики, служившей базисом его поэтической стратегии. В его последних произведениях и сознанию и вещам природы угрожает сила, пребывающая на более фундаментальном уровне, чем они сами.

И все же даже за пределами разрушения «я» произведение продолжает существовать. В последней поэме Малларме выживание символизируется образом созвездия, которое избежало всеобщего крушения, поглотившего все остальное. Интерпретируя образ созвездия, Бланшо утверждает, что в этой поэме «рассеивание принимает форму и вид единства»¹⁴. Единство изначально устанавливается в пространственных терминах: Малларме в точ-

¹⁴ *Le Livre à venir*, p. 286.

ности изображает типографское, пространственное расположение слов на странице. Производя сложноорганизованную структуру связей между словами, он создает иллюзию трехмерного чтения, аналогичного пространственному ощущению. Поэма становится «материальным, чувственным утверждением нового пространства. Этим пространством становится поэма»¹⁵. Мы имеем позднюю, высшую версию стремления к отождествлению языка с его семантическим и чувственным свойствами. Когда слова поэмы, обозначающие корабль, располагаются в форме тонущей лодки, смысл языка представлен в материальной форме. В *Un Coup de Dés* подобные эксперименты, однако, очень похожи на намеренную мистификацию. Если мы действительно выходим за пределы противопоставления субъекта и объекта, то невозможно более всерьез принимать такие псевдо-объективные игры. В обычной для Малларме форме иронии пространственные ресурсы языка оказываются исчерпаны в тот самый момент, когда мы осознаем их полную неэффективность. Бессмысленно далее говорить, вместе с Бланшо, о земле как о пространственной бездне, которая, опрокидываясь, становится бездной неба, и в ней «слова, сведенные к их собственному пространству, заставляют это пространство светиться чистым звездным светом»¹⁶. Идея обращения, опрокидывания, однако, очень важна, она позволяет нам понять обращение уже не в пространственном, а во временном смысле — как ось, вокруг которой вращаются пространственные метафоры, раскрывая реальность времени.

Бланшо причащается обращению, шаг за шагом раскрывая временную структуру *Un Coup de Dés*. Центр сочленений поэмы обозначен очень отчетливо: примерно по середине текста Малларме переходит с обычного шрифта

¹⁵ *Le Livre a venir*, p. 287.

¹⁶ *Le Livre a venir*, p. 288.

на курсив и вставляет пространный эпизод, начинающийся со слов: «*comme si*»¹⁷. В этот момент происходит переход от времени, следующего по следам событий, как если бы они происходили в действительности, к иному, наступающему времени, которое существует только как вымысел, именно в модусе «*comme si*». Вымышленное время встроено во время историческое, подобно пьесе внутри пьесы в елизаветинском театре. Такая оболочивающая структура соответствует отношению между историей и художественным вымыслом. Вымысел никак не изменяет результата, неизбежности исторического события. Говоря словами Малларме, ему не избежать слепой силы случая; ход событий остается неизменным благодаря этой долгой грамматической *apposition*, раскинувшейся более чем на шести страницах. Исход с самого начала определен единственным словом «*jamais*», указывающим на прошлое, предшествующее началу вымысла, и на будущее, которое за ним последует. Цель вымысла не в прямом вмешательстве: она состоит в совершении познавательного усилия, посредством которого дух пытается избежать грозящей ему тотальной неопределенности. Вымысел подсказывает способ упразднения сознания, не противопоставляя себя ему, но опосредуя опыт разрушения: он встраивает язык, в точности это разрушение описывающий. «История,— говорит Бланшо,— замещается гипотезой»¹⁸. Сама гипотеза, однако, может получить свое подтверждение только в заранее уже данном знании, причем таком, которое сообщает о невозможности преодолеть произвольную природу такого знания. Верификация гипотезы подтверждает невозможность ее развить. Вымысел и история сходятся в одном и том же ничто; знание открывается гипотезой вымысла, обернувшегося знани-

¹⁷ Как если бы (*фр*).

¹⁸ *Le Livre a venir*, p. 291–292.

ем, которое уже существует, во всей силе своей негативности, существует до того, как гипотеза была выстроена. Знание о невозможности знания предшествует акту сознания, пытающемуся его постичь. Проспективная гипотеза, определяющая будущее, совпадает с исторической, конкретной реальностью, которая ей предшествует и которая принадлежит прошлому. Будущее становится прошлым, той бесконечной регрессией, которую Бланшо называет *ressassement*¹⁹ и о которой Малларме говорит как о нескончаемом и бессмысленном шуме моря после шторма, разметавшего все признаки жизни, «*l'inférieur clarotis quelconque*»²⁰.

Но не имеет ли такое знание циклической структуры, присущей языку вымысла, своей собственной судьбы, запечатленной во времени? Философии хорошо известен этот круг сознания, ставящего под вопрос способ своего бытия. Подобное знание значительно усложняет задачу философа, но отнюдь не означает конец философского разумения. Так же и в литературе. Отброшено было немало специфически литературных надежд и иллюзий: следует отказаться, например, от веры Малларме в прогрессивное развитие самосознания, поскольку каждый новый шаг по пути этого прогресса оборачивается отступлением во все более удаленное прошлое. И все же мы можем говорить об определенном развитии, о поступательном движении, происходящем в вымышленном мире литературной инвенции. В чисто временном мире не может быть полного повторения, подобного совпадению двух точек в пространстве. Коль скоро имеет место описанное Бланшо обращение, вымысел раскрывается как движение во времени, и вновь должен быть поставлен вопрос о его направлении и интенции. «Идеальная Книга Малларме

¹⁹ Пережевывание однажды затверженного (*фр.*).

²⁰ Какой-то плеск в нижних сферах (*фр.*).

косвенно описывается в терминах изменения и развития, которые, возможно, выражают действительный ее смысл. И смыслом этим будет не что иное, как движение по кругу»²¹. И еще: «Мы в самом деле всегда пишем заново все то же самое, однако то, что остается тем же самым, бесконечно обогащается в самом этом повторении»²². Бланшо здесь вплотную подходит к тому философскому направлению, в котором происходит попытка переосмысления понятия развития и роста не в органистских, а в герменевтических терминах, всматриваясь во временной характер акта понимания²³.

Критика Бланшо, отправным пунктом которой было онтологическое опосредование, вновь возвращается к вопросу о временном «я». Для него, как и для Хайдеггера, бытие раскрывается в акте его само-потаяния, и, как существа, наделенные сознанием, мы с необходимостью захвачены этим движением растворения и забвения. Критический акт интерпретации наделяет нас способностью видеть, как поэтический язык неизменно воспроизводит, хотя и не всегда отчетливо для себя самого, это негативное движение. Критика, таким образом, становится формой онтологической демистификации, которая удерживает осознание существования фундаментальной дистан-

²¹ *Le livre a venir*, p. 296.

²² *Ibid.*, p. 276.

²³ См., например, Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), 2-е издание, с. 250 и далее. В «Бытии и времени» Хайдеггер, несомненно, один из тех, кто заложил основы такого способа мышления в нашем столетии. Близость в этом вопросе между Бланшо и Хайдеггером, несмотря на расхождение в последующем их развитии, заслуживает более систематического изучения, чем то, что проделано до сих пор. Французскому философу Левинасу, его противостоянию Хайдеггеру и влиянию на Бланшо, будет, по-видимому, отведена значительная роль в таком исследовании. Небольшая статья Левинаса о Бланшо и Хайдеггере была опубликована в марте 1956 года в теперь уже переставшем выходить журнале *Monde nouveau*.

ции, укорененной в самом центре всякого человеческого опыта. В отличие, однако, от Хайдеггера, Бланшо вовсе не склонен думать, что движение поэтического сознания ведет нас, положительным образом, к онтологическому прозрению. Центр всегда остается скрыт и недосягаем; мы отделены от него самой сущностью времени и никогда не прекращаем знать о том. Круг, следовательно, не есть та совершенная форма, с которой мы пытаемся совпасть, но есть указ, устанавливающий и отмеряющий дистанцию, отделяющую нас от сердцевины вещей. Мы не можем принять его как само по себе сущее: круг есть путь, который нам самим надлежит выстроить и на котором мы должны попытаться устоять. Вообще, круг подтверждает подлинность нашего намерения. Отыскание его правит развитием сознания, оно же есть ведущий принцип, складывающийся поэтическую форму.

Такой вывод возвращает нас к вопросу о субъекте. В своем истолковывающем вопрошании писатель освобождается от эмпирического, но остается тем «я», которое должно быть отражено в собственной своей ситуации. Как акт чтения «должен был оставить вещи точно такими же, как они были», так он пытается увидеть себя, как он в действительности есть. Он может сделать это только «читая» себя, обращая сознательное внимание на себя самого, а не на всегда недостижимую форму бытия. Говоря о Малларме, Бланшо в конце концов приходит к тому же выводу.

Как [Книга] заявляет о себе в согласии с ритмом своего построения, если она не покидает своих пределов? Дабы соответствовать сокровенному движению, определяющему ее структуру, она должна найти нечто внешнее, что позволит ей установить связь с самой этой дистанцией. Книга нуждается в посреднике. Опосредование совершается актом чтения. Но никакой читатель не сделает этого... Малларме сам должен стать голосом этого необходимого чтения. Он был подавлен и

упразднен в качестве драматического центра своего произведения, но само это уничтожение связало его с непрерывно возникающей и исчезающей сущностью Книги, с непрерывным колебанием, которое является главным высказыванием произведения²⁴.

Необходимость самопротчтения, самоинтерпретации вновь наступает Малларме именно тогда, когда он восходит на уровень прозрения, который позволяет ему поименовать общую структуру всякого литературного сознания. Для Бланшо подавление субъективного момента, утверждаемое в форме категорической невозможности самопротчтения, есть только подготовительная ступень в его герменевтике «я». Так он освобождает свое «я» от подстерегающего присутствия неподлинных стремлений. В аскезе деперсонализации он пытается постичь литературное произведение не как вещь, а как автономное сущее, как «сознание без субъекта». Это нелегкое предприятие. Бланшо должен исключить из своего произведения все элементы, производные от повседневного опыта, от отношений с другими, все непрерывно возобновляющиеся побуждения уравнивать произведение с природными объектами. Только когда произведено это наивысшее очищение, он способен обратиться к подлинно временному измерению текста. Такое обращение предполагает направленность на субъект, которая, по сути, никогда не отступала в небытие. Примечательно, что Бланшо приходит к этому заключению, говоря именно о таком авторе, как Малларме, который косвенно подвел к нему и путеводные заметки которого нуждаются в интерпретации точно также, как водяные знаки видны только, когда смотришь на свет. Работая с писателями, представившими более эксплицитную версию того же самого процесса, Бланшо отказывается их понимать. Он склонен уравни-

²⁴ *Le Livre a venir*, p. 294.

вать эксплицитные формы озарения с другими несущественными вещами, призванными делать сносной обыденную жизнь — такими как общество или то, что он называет историей. Открытому озарению он предпочитает потаенную истину. В своей критической работе этот теоретик интерпретации предпочитает описывать скорее акт интерпретации, чем проинтерпретированное открытие. Он хотел, по всей вероятности, оставить еще несколько слов для собственной прозы.

VI

Литературное «я» как начало: творчество Жоржа Пуле

Пройдет несколько лет, и дискуссии, что придадут сегодняшнему литературоведению столь полемический и дидактический тон, поблекнут в сравнении с внутренней ценностью работ, которые, несмотря на свою принадлежность критике, все же представляют собой в самом полном смысле слова выдающиеся литературные достижения. Фигура поэта или романиста, который при случае пишет критические статьи, не столь уж редка; только в современной французской литературе мы можем наблюдать длинную вереницу авторов от Бодлера до Бютора, среди которых Малларме, Валери и Бланшо. Природа этой двойственной активности часто понималась неверно. Мы полагаем, что эти писатели, отнюдь не в силу собственного дилетантизма или какой-то необходимости, время от времени отвлекались от самого существенного в своей работе, чтобы высказать мнение о трудах своих предшественников или современников — отчасти, быть может, с позиции почивших на лаврах чемпионов, оценивающих выступление юных атлетов. Причины, побудившие этих авторов заняться критикой, не так уж существенны. И неважно, что «Эссе о смехе» Бодлера, «Музыка и литература» Малларме или «Пение Сирен» Бланшо бо-

лее чем равны по языковой и тематической сложности прозаической поэме «Парижский сплин», странице из *Un Coup de Dés* или главе из *Thomas l'obscur*. Из этого вовсе не следует, что их стихотворения и романы находятся на одном уровне с критической прозой и что те и другие можно просто поменять местами, не обнаружив существенной разницы. Разделяющая их линия разграничивает два мира, которые никоим образом не тождественны и даже не дополняют друг друга. И все-таки точный рисунок этой линии во многих случаях обнаруживал бы тропку более потаенную, чем мы могли бы подозревать, и она указала бы, что критические и поэтические составляющие настолько тесно переплетены, что невозможно прикоснуться к одной, не входя тут же в соприкосновение с другою. Об этих произведениях можно сказать, что они в самих себе несут конститутивный критический элемент в соответствии с точной фразой Фридриха Шлегеля, сказанной в начале XIX века; он говорит о том, что в любой «современной» литературе неизбежно присутствует критическое измерение¹. Если это так, то верно и противоположное, критикам можно приписывать полновесный авторитет в литературном сообществе. Некоторые современные критики уже способны предъявить свои права на подобный передел.

Критика Жоржа Пуле, более чем какая-то другая, создает впечатление сложного и подлинно литературного произведения, она словно город, в котором есть свои улицы, тупики, подземные лабиринты и панорамные перспективы. На протяжении последних сорока лет темой его настойчивого размышления была западная литература в целом; направление его мысли на редкость постоян-

¹ *Athenäum Fragment*, no. 238, S. 204 in Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Band II, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801). Hans Eichner, ed. 1967.

но, она устремлена ко всеобщности, неизменно казавшейся ему достижимой. С другой стороны, Пуле выказывает замечательную динамичность, постоянно ставя под вопрос собственную мысль, возвращаясь к ее предпосылкам и начиная заново, даже в тех текстах, которые появились совсем недавно.

Сочетанием динамизма и устойчивости может объясняться легко заметное противоречие между публичной и приватной сторонами критики Пуле. С первых шагов, в начале двадцатых годов, и до пяти последовавших друг за другом томов “Исследования человеческого времени” прогресс его работы был непрерывен, почти монументален. Казалось, она движима методологической самоуверенностью, четко объяснявшей его влияние и авторитет. Однако сама эта самоуверенность отнюдь не очевидна; всякое исследование, между тем, должно учитывать позитивную силу своего метода. Особенно в полемическом запале, когда всякий критический подход тут же должен стать критической позицией, за внешней твердостью может скрываться другой, более внутренний аспект, оставляющий работу Пуле открытой, проблематичной, несводимой личной, невозможной для передачи, наконец, родственной той исторической традиции, которая имеет весьма отдаленное отношение к минутным интересам. На многочисленных конференциях и публичных дебатах о критике, состоявшихся за последнее время, позиция Пуле бросалась в глаза. Добиться этого, однако, можно было только выкристаллизовывая и подвергая схематизации те категории, которые значительно более податливы в применении к текстам, нежели когда направлены против других критических методов. По этой причине чтение Жоржа Пуле нам лучше начать не с систематической концепции, но с тех двойственностей, глубин и неопределенностей, в которых скрывается его потаенная сторона. Относительную прозрачность метода можно лучше

усвоить в терминах трудного опыта стоящей за этой прозрачностью истины. Противоположный путь, идущий от признания некоторой убежденности, рискует упустить центральный, сущностный пункт.

Жорж Пуле сам приглашает нас, изучая писателя, отыскивать его «отправную точку», тот опыт, который является одновременно и начальным и центральным, вокруг которого может быть организовано все произведение. Эта «отправная точка» своя для каждого автора и определяет его в его индивидуальности; проверкой ее на релевантность будет способность служить эффективным организующим принципом для всех сочинений автора, какому бы периоду или жанру они ни принадлежали (законченное произведение, фрагмент, дневник, письмо и т. д.). С другой стороны, по-видимому, только корпус сочинений, который может быть собран и организован подобным способом, заслуживает названия «произведение». Отправная точка является унифицирующим принципом внутри отдельного корпуса и вместе с тем служит для различения писателей или даже периодов литературной истории.

Заманчиво было бы рассмотреть подобным образом и путь самого Пуле, но уже вскоре выясняется, что в его случае названное понятие не просто; то, что в одно и то же время оно выступает и как принцип единения, и как принцип различия, указывает на определенный уровень сложности. И все же такая сложность не более проблематична, чем то одновременное объединение и различение, с которыми мы встречаемся во всяком действии, выполненном сознательным субъектом. Больше затруднений возникает при необходимости определить отправную точку и как центр, и как начало. По определению, она способна функционировать как временное начало, как точка, которой в отношении произведения не предшествует ничего, что следовало бы принимать в расчет. Следовательно, в терминах времени она есть момент, целиком

направленный в будущее и отделенный от прошлого. С другой стороны, когда эта точка действительна в качестве центра, она функционирует уже не как генетический, но как структурный и организующий принцип. Поскольку центр организует некоторую субстанцию, которая может иметь временное измерение (и кажется, на первый взгляд, что это справедливо, прежде всего, в отношении литературы, как ее понимает Пуле), он выступает в роли координирующей точки референции для не совпадающих во времени событий. Это может означать только то, что центр допускает связь между прошедшим и будущим, предполагая активное и конститутивное вмешательство прошлого. В терминах времени центр не может одновременно быть еще и началом, истоком. Этой проблемы нет в пространстве, где, как в случае с картезианской осью в аналитической геометрии, вполне возможен центр, который является началом. Но тогда начало есть чисто формальное понятие, лишенное генеративной силы, и скорее точка референции, чем отправная точка. «Источник» и «центр» никоим образом не тождественны a priori. Между ними может возникать очень продуктивное напряжение. Работа Жоржа Пуле разворачивается под знаком этого напряжения и потому достигает потаенных оснований литературы.

С проблемой центра и начала мы сталкиваемся уже в ранних произведениях Пуле; она никогда не оставляла его, несмотря на накапливающийся багаж знаний и мастерства. Он столкнулся с ней не абстрактно и не на теоретическом пути, а как начинающий романист, оказавшийся перед практической задачей создания убедительного повествования. В замечательной статье, написанной в 1924 году, выражение «отправная точка» употребляется очень часто, хотя и с несколько негативным оттенком².

² «A propos du Bergsonisme» in *Sélection*, April 1924, p. 65–75.

Предполагается, что статья эта написана по поводу книги *Le Bergsonisme (Trente Ans de pensée française, vol. III)*, опубликованной Альбером Тибоде. Пять последующих цитат приводятся из этой книги. Пуле пытается дать определение «новому роману» своей эпохи, противопоставляя его предшественникам — Жиду и Прусту, и, по видимому, убежден, что в повествующем вымысле не может быть истинного начала, поскольку оно зависит от предшествующих событий. Романист обязан «творить» характер, описывая действия и переживания, которые выглядят спонтанными, но, по сути, уже должны быть уложены в заданную схему, которая, в той или иной мере осознанно, исполняет роль избирательного принципа. Течению, динамике и непрерывности мира творимого повествования должен предшествовать статичный и детерминированный мир, служащий в качестве «отправной точки»; никакой действительной связи между этими двумя мирами не может быть.

Фигура [актов, которыми рассказывается история] присутствует в каждом мгновении. Она оформлена еще до начала действия. Ее движение есть лишь постепенное развертывание. Она движется, чтобы дышать, существовать. Только после этой предварительной работы способна она начать прорасти. Странной может показаться эта истина, понятая одновременно в двух модусах, *бытия* и *становления*, без какой-либо попытки со стороны автора установить между ними связь, открыть нечто, что было бы для них единым и общим... Мы наблюдаем за героем, который был сознательно выбран, его поступки просчитаны, а его поведение — согласовано с теми событиями, которые были предвидены, до того как произойти. Мы являемся свидетелями отправной точки, рождения, а затем развития. Писатель сконцентрирован на неожиданном, потрясающем движении, к которому он позже может

вернуться, а может медленно и постепенно подготавливать нас, освещая деталь за деталью, производя анализ, видимый или скрытый, часто произвольный, в котором содержится идея действия, хотя в превращенной, искаженной форме, так что анализ этот, будучи сочленен с тем, что оказывается на виду, с ним несоизмерим.

Далее, в той же статье, так называемый «классический» роман (здесь разумеется *Адольф* и *Доминик*) определяется в терминах все того же разрыва между видимым, единым, действием и статичным, предшествующим ему *donnée*:

Общее действие, таким образом избирающее последовательность фраз, чтобы обозначилась взаимная их согласованность, нуждается в отправной точке, своего рода постулате, заложенном как в главном действующем лице, так и в строении будущего действия. Еще до самого романа нам нужно изобрести роман, в котором не было бы действия, но в котором все же сохранялось бы развитие фабулы со всей ее неотвратимой логикой; две различных вымышленных конструкции управляют одним и тем же предметом. Эти конструкции, однако, не только различны, но противоположны, совершенно несовместимы при обычном течении жизни. Первая содержит в себе отправную точку, полностью определяющую характеры, их прошлое, моральный подтекст; в другой есть лишь действия, отмечающие развитие персонажей, но нет ни самих персонажей, ни их судеб.

Эти тексты совмещают в себе четкое представление об условиях, управляющих повествовательными техниками художественного произведения, с ностальгическим желанием прикоснуться к порождающей силе истоков и начал. Постоянно подчеркивается необходимость композиции, артикуляции разнородных элементов: «Всякий художник, по сути, есть *Homo faber*, который умышленно, деятельностью своего духа достигает „желанной, продуманной и систематической отрешенности“, которая, так же как и естественная отрешенность, позволяет ему соединять разнородные элементы. Мы открыто признаем, что

подобное сочетание и обрамление достигается с помощью „приемов“ и „фокусов“³. Но вслед за необходимостью композиции в конце концов совершенно иная необходимость утверждается как подлинно писательский проект: восстание против искусственности псевдонепрерывного повествования, зная, что рассказ на самом деле есть результат разрыва между настоящим и предшествовавшим миром, писатель способен выбрать вместо этой искусственности совершенную пассивность. Он отдается интуитивному присутствию момента и, влекомый глубоким течением, которое смешивает прошлое с настоящим, объект с субъектом, присутствие с дистанцией, стремится достичь более фундаментальной непрерывности, которая есть непрерывность источника, самого творческого импульса.

С помощью акта забвения, забывающего, подобно Прусту, бесчисленные идеи и воспоминания, которые ему приносят чувства, или вверяя себя нашим чувственным восприятиям (Бергсон называет это симпатией), мы способны узреть, что есть в нас такого, что так же существует и во внешнем мире. В романе мы грезим, и постановка, по сути, оказывается единственным персонажем. Затем образы и мы сами оживаем. Мы не течем и не тонем. Мы оживаем в самом сердце вселенной, и вселенная — это все, что существует. Мы сами исчезли... Отношения между вещами становятся тонкими, как неуловимые тени, свет ослабевает и льется едва уловимой струйкой. Все изменяется. Ничто не находится за пределами понимания, поскольку сама идея понимания, необходимость *выражения*, исчезла. Это почти как акт веры, о котором нам неизвестно, принадлежит ли он нам или природе. Все изменилось, но мы даже не подозреваем об этом, поскольку, захвачен-

³ Книжное обозрение Эдмона Жалу, выходявшее примерно в то же время, называло Жоржа Пуле «исследователем соединения» (*voué à l'étude de la composition*), *Nouvelles littéraires*, ноябрь, № 26, 1927.

ные изменением, мы сами стали переменной, и не осталось никаких точек соотнесения. Время и пространство стали одним. Единый импульс несет все вещи к конечной цели, недоступной нашему знанию...

Сила интонации свидетельствует, что подобные пассажи выражают подлинно духовные переживания, выходящие далеко за пределы сиюминутных влияний или интеллектуальной моды. По истечении более чем сорока лет бергсоновский зной терминологии может показаться малопонятным, как и попытки приспособить эстетику к практическим задачам в романе, опубликованном Пуле примерно в то же время⁴. Однако нам нужно запомнить этот ход как проявление одной из постоянных, вновь и вновь возникающих на протяжении всей работы тем.

Возможно, ошибочно говорить здесь о пассивности. Совершенная пассивность предполагала бы полное отсутствие пространственного и временного измерения в универсуме, одновременно и бесконечном и хаотичном, сравнимом с «neutralité identique du gouffre», о котором Малларме говорит в *Un Coup de Dés*. Исчезновение всех «точек референции» в тексте Пуле не выражает совершенно недифференцированного переживания реальности. Применение им таких терминов, как «интенция» или «élan», сохранение телеологического словаря указывают, что пассивность не есть расслабление сознания, но скорее награда, которую сознание получает за способность совпадать с истинно изначальным движением. В таком случае можно говорить о подлинной отправной точке, взамен фальшивой точки отсчета, на которую претендуют романисты, на деле остающиеся в зависимости от скрытого присутствия предшествующих событий.

⁴ Georges Thialet (псевдоним Жоржа Пуле), *La Poule aux oetfs d'or* (*Emile Paul*: 1927).

Различные формы этого фундаментального искушения появляются в критике и литературных произведениях Пуле вплоть до опубликования в 1949 году первого тома *Etudes sur le temps humain*. Времени отводилась особая роль уже в статье 1924 года, оно появляется в качестве приема, с помощью которого «классические» романисты скрывали искусственность иллюзорной непрерывности: «Вероятно, нет романов более однородных, более плавных в своем течении, чем романы классические. Этим они, возможно, обязаны некоему третьему фактору, который искусственным образом устраняет антиномию между пространством и длительностью. Этот фактор — *время*, совершенно искусственный сам по себе и все же естественный продукт нашего ума...» Убеждение, что время есть маска, которой человеческий ум способен закрыть лицо реальности, никогда больше не было выражено в такой непосредственной форме. Но осталась еще одна константа мышления Пуле. У него всегда сохранялась антиномия между временем и длительностью, которая по сути является одним из проявлений напряжения между началом (источником длительности) и центром (местом артикуляции времени).

В спокойной бергсонианской статье 1924 года о времени говорится как о низшей форме пространства и искусственном создании духа. И до первого тома *Etudes sur le temps humain* не было достигнуто более глубокого экзистенциального смысла. Оптимизм раннего текста, акт веры, позволяющий Пуле говорить о творческом импульсе как о спонтанном акте левитации («мы не течем и не тонем»), просуществовал недолго. Позднейший текст мрачнее по своему тону; возможно, опыт романиста, столкнувшегося с внутренними трудностями жанра, двойственность которого он так хорошо понимал, сказался на этой перемене настроения. Какова бы ни была причина, в тот самый момент как Пуле нашел форму и метод, которые

могли позволить развиться его критическим способностям в полную силу, счастливое соответствие между движениями духа и мира нарушилось. На смену ему пришло чувство, лучше всего выраженное цитатой из Nicole, вставленной во введение к *Etudes sur le temps humain*: «Мы подобны птицам, рожденным, чтобы летать, но бессильным и оставшимся без движения, им неволею стоять на одном месте, поскольку им не хватает чего-то упругого, что поддерживало бы их, и не хватает сил и энергии, чтобы преодолеть тяжесть, влекущую их вниз»⁵. Пуле, по-видимому, испытывает то же чувство и находит его у большинства писателей, к которым он обращается в своем исследовании, со все возрастающей негативностью по мере продвижения по интеллектуальной истории Запада от средних веков до наших дней. Пробуждение сознания всегда связано с осознанием хрупкости нашей связи с миром. *Cogito*, в мышлении Пуле, приобретает форму пробужденного чувства радикальной хрупкости, которое есть не что иное, как субъективное переживание времени. Однако нельзя забывать, что это не изначальное, а производное чувство, соответствующее направленности на полное совпадение с началом вещей. Чувство хрупкости и случайности — это настроение сознания, задающегося вопросом о начале своего движения.

Этим объясняется, почему эмоции, сопровождающие *cogito*, — тот факт, например, что оно переживается как чувство счастья или страдания — не так уж и важны. Некоторые писатели исходят из состояния счастья. Для Руссо, например, начальный момент восприятия, момент, в котором «природное состояние» его теоретических работ проектируется на более широкий исторический уровень, является совершенно позитивным: «...в состоянии чистого восприятия, которое есть в то же время и чистая

⁵ *Etudes sur le temps humain* (Paris, 1950), vol. I, p. xviii—xix.

активность, и ощущение существования, человек совершенно счастлив. В нем нет никакого напряжения: он наполняет универсум и универсум наполняет его... Это спокойствие, состояние гармонии с самим собой, которая есть также и гармония с природой, определяет единственно истинное счастье, единственную полноту, которую можно назвать абсолютной...»⁶ То же справедливо и в отношении современного писателя Жюльена Грина:

В романах Жюльена Грина, несмотря на мрачную и тревожную атмосферу, всегда наступает момент, в котором сознание и счастье, самосознание и ощущение мистически соединяются в некотором переживании, являющемся отправной точкой, апогеем или даже развязкой всей истории. Неожиданно, и почти всегда без внешней причины, его персонажи буквально пробуждаются к состоянию блаженства. И обретая счастье, они также обретают самих себя. Неожиданно они оказываются захвачены «беспричинным счастьем, берущимся ниоткуда и колышущим их души, как ветер колышет деревья»⁷.

Другим, напротив, то же пробуждение сознания может причинять сильную боль. Так, для Марселя Пруста «...первый момент не является моментом полноты или силы. Человека не захватывают его будущие возможности или сегодняшние реалии. Его чувство пустоты вызвано не чем-то, чего не свершится в будущем, но провалом в прошлом, чем-то, что *больше не* существует, но не тем, чего *еще* нет. Это похоже на первые минуты бытия того, кто все потерял и утратил сам себя, как если бы он уже умер»⁸. То же чувство «*le néant des choses humaines*»⁹ (Руссо), в несколько иной форме, является отправной точкой для Бенджамена Константа:

Первоначальный мотив Бенджамена Константа, угрожающий превратиться в перманентное условие,— это отсутствие всяко-

⁶ *Etudes sur le temps humain*, p. 163.

⁷ *Mesure de l'instant* (Paris, 1968), p. 339.

⁸ *Etudes sur le temps humain*, vol. I, p. 364.

⁹ Ничтожности всего человеческого (*фр.*).

го желания связывать себя с жизнью... У человека нет того, то называют *raison d'être*¹⁰. Человеческое существование не имеет смысла, и он не способен придать ему хоть какой-нибудь... Все предрешиено с самого начала самим фактом его смертности... Вся его жизнь определена событием, знаменующим ее кончину. Смерть и только смерть дает смысл жизни — и смысл этот полностью негативен¹¹.

Изначальное настроение, позитивное или негативное, — это ощутимый симптом изменений, происходящих с духом, когда он решился на то, чтобы постичь или заново открыть то место, откуда он берет свое начало. В обманчивой устойчивости повседневного сознания, которое в действительности является лишь неким оцепенением, новый взгляд заставляет неожиданно проснуться, ввергая нас в непрерывность подлинного движения. Пуле указывает на то, какой смысл во Франции восемнадцатого века вкладывали в слово *движение* — спонтанная эмоция¹². Его «отправная точка», пережитая как особое сильное эмоциональное напряжение, изначально есть изменение, дискретный сдвиг от одного состояния сознания к другому. Она не является для него ни приведением в движение некоей субстанции, до того пребывавшей в статическом состоянии, ни движением творения, в котором ничто становится чем-то; скорее, она есть переоткрытие перманентного и предсущего движения, устанавливающего основание всех вещей. Более четко этот аспект своей мысли Пуле часто формулирует, обращаясь к писателям восемнадцатого века. К примеру, в статье об аббате Прево, где ключевой термин (перерыв постепенности) определяется во всей его насыщенности:

¹⁰ Последнее основание, смысл жизни (*фр.*).

¹¹ Benjamin Constant (*par lui-même*) (Editions du Seuil: Paris, 1968), p. 28.

¹² В словаре 1762 года слово «движение» определяется следующим образом: «различные импульсы, страсти или аффекты души».

Выражение *instant de passage* у Прево отмечает резкий переход от одной критической точки к другой. Это такое мгновение, в котором обе они сходятся. Неважно, происходит такой перепад от величайшей радости к глубочайшему отчаянию или наоборот... Здесь никоим образом не описываются длящиеся состояния духа; это *état de passage*, более метаморфоза, нежели состояние, движение, которым дух мгновенно переходит от одной ситуации к прямо противоположной¹³.

Этот термин имеет решающее значение не только как одно из теоретических понятий, выраженное, быть может, наиболее убедительно, но вообще для критической практики Пуле. Установленный с самого начала, окончательную форму он обретает в первом томе *Etudes sur le temps humain*; во введении Пуле утверждает, что «важнейшим открытием восемнадцатого века был феномен памяти», однако именно понятие моментальности становится, часто вопреки и за пределами понятия памяти, основным открытием книги. Термин *instant de passage* вытесняет память или, точнее, вытесняет наивную иллюзию, будто память способна преодолевать дистанцию, разделяющую настоящее и прошлое. Момент, о котором говорит Пуле, это «именно то, что не дает различным временам соединяться, оставляя все же возможность их последовательного присутствия... [человек] живет в настоящем, укорененном в ничто, во времени, никак не соотносящемся со временем предшествующим»¹⁴. Время обретает значимость скорее как неудача, а не как достижение и в критических работах того периода наделяется негативной ценностью. Иллюзия, что непрерывность может быть восстановлена актом воспоминания, превращается всего лишь в еще один переходный момент. Только поэтический дух способен собрать разбросанные осколки времени в единое мгновение, наделив его порождающей силой.

¹³ *Etudes sur le temps humain*, p. 148–152.

¹⁴ *Ibid.*, p. 148–151.

Следовательно, критика Пуле будет организована вокруг такого момента или вокруг цепочки подобных моментов. Его методологическая уверенность основывается на возможности построения и обоснования некоей модели, которая заключила бы все произведение в относительно узкое пространство когерентного критического дискурса, исходящего из первоначальной ситуации и продвигающегося через многие перипетии и открытия к выводу о собственной удовлетворительности — в силу оформленности. Эта дискурсивная линия не прослеживает ни жизненный путь автора, ни хронологический порядок его работ; в некоторых книгах Пуле придерживается хронологического порядка традиционного описания истории литературы и извлекает из него определенную пользу, однако от этого порядка вполне можно отказаться без того, чтобы было упущено что-то существенное¹⁵. Критический дискурс не указывает ни на что внешнее по отношению к произведению и строится на совокупности

¹⁵ Диахронический порядок некоторых текстов, таких как введения к первому тому *Etudes sur le temps humain* и особенно — к *Les Métamorphoses du cercle*, может создать впечатление, что Пуле намерен написать общую историю сознания. Однако причина не в этом. Его мысль сохраняет единство на онтологическом и методологическом уровнях, но не по отношению к истории. Поскольку литература им понимается как вечно повторяющаяся последовательность новых начинаний, отношение между отдельным дискурсом, прослеживающим внутреннюю жизнь писателя *ab ovo*, и всеобщим дискурсом, описывающим совокупный исторический ход, не имеет никакого смысла. Некоторые исторические события могут быть описаны, как если бы они были общими *moments de passage*, всецело совпадающими с отправными точками индивидуального *cogito*. Однако историческая структура устанавливается только как классификационный принцип, не имеющий внутренней значимости. В исследовании о Прусте, которым завершается первый том *Etudes sur le temps humain*, была предпринята попытка вписать индивидуальное развитие в историческую схему, заявленную в предисловии. Но пример этот остался в единственном числе. Свет, который метод Пуле способен пролить на историю литературы, — это лишь побочный продукт его действия, но никак не ведущий принцип.

текстов автора, представленных в панорамной перспективе. Он артикулируется, однако, вокруг множества центров, без которых он не способен обрести какую-либо форму. Фабула такого дискурса почти всегда подчинена единому по форме образцу, который не исключает индивидуальных или групповых вариаций, однако определяет, в силу своего единства, литературное сознание как отличное от других форм сознания.

На основе единой формы различные критические курсы организуются в терминах драматических событий: переломов, повторений, поворотов вспять и развязок, каждый из которых соответствует особому *moment de passage*. Первоначальное *cogito* есть один из этих моментов. За ним следуют ряды подобных ему событий, которые в ситуациях различной степени сложности сопоставимы с первоначальным импульсом. Читатели Пуле знакомы с эффектом рикошета, когда действие, неожиданно изменив свое направление, превращает самый безвыходный тупик в дорогу к надежде или наоборот. В исследовании, посвященном Бенджамену Констану, его нигилизм описывается настолько убедительно, что, кажется, нет такой силы, которая смогла бы вырвать его из протрации. Однако несколькими страницами ниже мы узнаем о моменте, «наступавшем время от времени и позволявшем ему полностью порвать со своей предыдущей жизнью». Оказывается, что у Констана есть возможность радикального перелома, который необъясним, поскольку в нем проступает самая сущность разрыва, но который способен изменить самую безысходную ситуацию. «Мы можем сказать, что каждый человек несет в себе возможность изменить свою судьбу бесчисленное количество раз»¹⁶, после чего Констан обнаруживает, что он «вдруг стал неожиданно активен и его страстно интересует не только то,

¹⁶ *Benjamin Constant*, p. 54.

что привлекает его внимание в настоящий момент, но и все, что живет своей жизнью по соседству с его собственной персоной». За изменением, произошедшим случайно, последовало пробуждение сознания, отображающего чудесную природу этого события. К тому же, в новый *moment de passage* «его мысль перешла от отрицания к утверждению, от *нет* к *да*»¹⁷. Затем последовал период чрезвычайной литературной продуктивности, пока, в этом особом случае, окончательный перелом не вернул его к начальному состоянию подавленного безразличия. Весь маршрут представляет собой последовательность моментов, каждый из которых полностью перечеркивает все предыдущее. Критик все же способен выстроить и покрыть весь этот маршрут, придерживаясь воображаемой временной нити своих дискретных в дискурсе, но следующих одно за другим состояний сознания, соединенных вместе множеством *moment de passage*, каждый из которых ведет от одного состояния к другому.

Временная структура этого процесса становится особенно ясной в текстах о Марселе Прусте. В ряде исследований на протяжении нескольких лет Пуле все ближе и ближе подходит к определению движения прустовской мысли. Развитие статей (как и развитие самого Пруста) представляет собой последовательность изменений взгляда романиста на время. В начале Пруст, зараженный бесплодностью своего сознания, обращается к прошлому в надежде найти в нем твердую почву и естественную связь с миром. Окажись этот запрос к осевшему в памяти прошлому удовлетворен, он был бы способен обратить прошлое в мощную основу своего существования. Однако вскоре оказывается, что это не так, и с этим связано первое изменение. Сила памяти неспособна воскресить существовавшие в действительности ситуации или чув-

¹⁷ *Benjamin Constant*, p. 67.

ства, память является конститутивным актом мышления, связанного с собственным настоящим и ориентированного на будущее собственного развития. Прошлое вторгается только как чисто формальный элемент, как отношение или средство, которое может быть использовано скорее в силу его отличия и отстраненности, чем близости и родства. Если память позволяет нам входить в связь с прошлым, то это не потому, что прошлое действительно в качестве источника настоящего, в качестве непрерывности времен, которая забылась и которую мы вновь должны постичь; воспоминание не увлекает нас потоком времени; напротив, воспоминание есть умышленное действие, устанавливающее отношение между двумя различными временными точками, между которыми не существует отношения непрерывности. Воспоминание не является временным действием, оно есть действие, позволяющее сознанию «отыскать подступ ко времени»¹⁸ и вместе с тем преодолеть время. Такое преодоление, или трансценденция, ведет к отторжению всего, что предшествовало моменту припоминания как вводящему в заблуждение и бесплодному в его иллюзорном отношении к настоящему. Субъект, способный создать независимые от прошлого опыта отношения, приобщается к энергии изобретения. Изначально отправной точкой был момент тревоги и неуверенности, поскольку было утрачено чувство опоры на прошлое; теперь же отправная точка освободилась от груза обманчивости, тяжесть которого и породила ее, и стала моментом творчества *par excellence*, источником поэтического воображения Пруста, равно как и центром критического повествования, посредством которого Пуле посвящает нас в перипетии этого творения. Критический дискурс обращается вокруг центрального утверждения: «вновь открытое время есть время преодоленное».

¹⁸ *Etudes sur le temps humain*, p. 394 .

Трансценденция времени может стать позитивной силой, только если она способна заново войти во временной поток. Она освободила себя, отторгнув прошлое, но теперь этот отрицательный момент должен смениться ориентированностью на будущее, которое порождает новую устойчивость, совершенно отличную от непрерывности и бергсониянской длительности памяти. В книге, озаглавленной «Le Point de départ»¹⁹, первичность креативного момента по отношению к прошлому, перенесенная на историю литературы, получает особое свойство — выраженную направленность на будущее литературного произведения. В статье 1949 года такая направленность совершенно отсутствует, там о романе Пруста говорится как о «не имеющем длительности» и «преодолевающим длительность ретроспективной экзистенции». Тогда как в статье 1968 года: «в литературном произведении... раскрывается, каким образом оно само переходит от переходящей временности, т. е. последовательности отдельных событий, слагающихся в повествование, к временности структурной, т. е. последовательному связыванию, объединяющему различные части...» «Время произведения искусства есть тот самый момент, когда оно от бесформенности и текучести переходит к оформленному и устойчивому состоянию»²⁰. По сути, мы должны засвидетельствовать появление нового *moment de passage*²¹, который еще раз переворачивает перспективу. Вначале говорилось об обманчивой власти прошлого над настоящим и будущим; это состояние сменилось открытием того, что действительная поэтическая сила заложена в преодолеваемом время моменте: «Нам дано не время, а момент. С ним нам предстоит совершить время». Но поскольку

¹⁹ Отправная точка (фр.).

²⁰ *Le Point de départ* (Paris, 1964), p. 40.

²¹ Переходного момента (фр.).

момент потом реинтегрируется во времени, мы, по сути, оказываемся перед темпоральной активностью, основывающейся не на памяти, но на силе сознания, порождающей будущее. Таким образом, исследование 1968 года полностью опровергает статью 1949 года. На место обращенности в прошлое приходит столь же страстно выраженная обращенность в будущее, которому еще предстоит испытать разочарование в себе самом, найти свою собственную стратегию и обрести собственное, пробное, разрешение. Нельзя сказать, что эти два текста каким-то образом противоречивы. В них не устанавливается шкала ценностей и не вырабатывается норматив высказываний о предполагаемой приоритетности будущего над прошлым. Их значимость обретается в движении, порожаемом их диалектическим взаимодействием. Утверждение будущепорождающего времени, допускающего длительность, конечно же, есть само по себе важное положение, однако утверждаемое в нем менее значимо, чем то, что в нем репрезентировано: еще один *moment de passage*, допускающий новый эпизод в нескончаемом повествовании литературной инвенции.

Может показаться, что, вычлняя понятие *moment de passage* в качестве основного структурного принципа критики Пуле, мы подменили центр источником. Мы можем заново представить время так, как о нем уже было сказано в ранних статьях Пуле, в противоположность его более глубоким духовным изысканиям. Хотя отвергается авторский опыт прошлого, все же остается тот факт, что никакое критическое размышление не может обойтись без вторжения в эту сферу прошлого — так же как романист 1924 года не мог выстроить повествования, которое бы не брало за свою основу, хочет он того или нет, некий образец, создание которого предшествует действительности произведения. Следует ли отсюда, что Пуле должен был оставить свой фундаментальный проект по методо-

логическим требованиям, отказаться от своего стремления к соответствию изначальным движениям мысли, чтобы выстроить связное критическое повествование?

Вопрос этот не может быть рассмотрен без того, чтобы не принять во внимание сложного отношения между автором и читателем, которое устанавливается работой Пуле. Как и во всяком подлинно литературном произведении, в его работе присутствует — в качестве особой темы — необходимость выбора между различными формами литературного выражения; неудивительно поэтому, что в ней отражено скрытое напряжение между поэтом (или романистом) и критиком, особенно в отношении их восприятия человеческого времени.

Критик может рассматривать себя как посредника, позволяющего присутствовать изначальной силе. То, что предопределяет его во времени, дано ему *a priori*: не может быть никакой критики без предшествующего ей текста. И напряжение между началом и первенством (во времени) нарастает только когда и источник и события, ему предшествующие, располагаются внутри одной и той же личности, когда и начало и первенство исходят из сознания, задавшегося вопросом о собственном начале. Так было в ранних текстах, где Пуле являлся и романистом и критиком. Мы помним, как молодой романист в 1924 году восстал против осознаваемых и умышленных характеристик, предшествующих началу его повествования. Какая-то упрямая черта сознания человека не позволяет началу осуществиться; когда оно уже почти произошло, сознание чувствует необходимость изобрести еще более раннее прошлое, лишаящее событие статуса начала. Роман, который, казалось, свободно течет из своего собственного истока, утрачивает всю спонтанность, всю подлинную оригинальность. Совсем иначе обстоит дело, когда более раннее прошлое, *passé antérieur*, иницировано кем-то

другим. Источник тогда перемещается из нашего собственного сознания в сознание того другого, и ничто не мешает нам рассматривать это иное сознание в качестве подлинного начала. Именно это происходит в случае литературной критики, особенно если мы обратим внимание на элемент идентификации, присущий всякому критическому прочтению.

В более общих статьях о методе, написанных Пуле совсем недавно²², понятие идентификации играет весьма заметную роль. Чтение становится самоотдачей, а инициатива целиком переходит в руки автора. Критик, по выражению Пуле, становится «жертвой» мышления автора и оставляет себя целиком на его попечение. Полная отдача движению иного сознания есть начальная точка критики. «Я начинаю с того, что позволяю захватившему меня мышлению вновь родиться в моем сознании, как если бы оно обрело жизнь моим уничтожением»²³. Это сказано от лица Шарля дю Бо, но несомненно, что в этой статье об одном из своих предшественников Пуле более прямо, чем где бы то ни было, говорит от своего собственного имени. В процессе критики *moment de passage* превращается из временного акта в интерсубъективный, или, точнее, в тотальное замещение одного субъекта другим. Мы, по сути, имеем дело с отношением замены, в котором на место одного «я» приходит другое. Превращаясь в тропинку (*lieu de passage*) для мышления другого, критик ускользает от проблемы предшествующего прошлого. Ничто не мешает произведению принять статус абсолютного начала. Пуле, следовательно, может совершенно справедливо сказать о

²² Эти статьи, посвященные отдельным критикам (Ривьеру, дю Бо, Башлярю, Бланшо, Марселю Раймону, Старобински и др.), когда-нибудь будут собраны в отдельную книгу о современной критике.

²³ «La pensée critique de Charles du Bos» *Critique*, 217, июль 1965, pp. 491–516.

критике то, что дю Бо говорит о поэте: «Он тот, кто принимает или, вернее, наделяет. Он скорее точка встречи (*point d'intersection*), чем центр». Так понятый опыт идентификации снимает проблему центра, поскольку центр теперь совершенно вытеснен авторитетом оригинального источника, определяющего все стороны и измерения произведения. Пуле все же продолжает говорить об отношении критика к источнику в терминах межличностных отношений. Он избегает всякого упоминания о биографических или психологических элементах, однако литературное произведение совершенно однозначно остается для него произведением личности. Отсюда в его теоретических статьях иерархический язык, в котором отношения между автором и читателем устанавливаются в терминах превосходства и подчинения: «отношение [между автором и читателем] с необходимостью предполагает определенное различие между тем, кто дает, и тем, кто принимает, отношение превосходства и подчинения»²⁴. «Становясь критиком... я открываю новую субъективность. Можно сказать, что я замечаю себя кем-то другим, кто лучше меня»²⁵. Отсюда же и те аллюзии, которые приписывают критике некую освобождающую энергию, делающую ее похожей на акт личного благоволения. Ведь очевидно, что субъект, контролирующий весь процесс создания произведения, присутствует в нем в качестве уникального и абсолютного источника, и если мы, со своей стороны, способны, в акте критической идентификации, полностью совпасть с этим источником, то литература действительно тогда становится «местом, где личность должна переродиться в храм»²⁶. Исполненность, которой Пуле в 1924 году ожидал от пассивного отпуска себя в

²⁴ «*La pensée...*», p. 501.

²⁵ *Les Chemins actuels de la critique* (Plon: Paris, 1967), p. 478.

²⁶ «*La pensée...*», op. cit. p. 515 .

élan vital, одухотворяющей универсум, находит свой точный эквивалент спустя сорок лет в том движении, которым критик уступает свое «я» произведению. И в том и в другом случае поиск начала вбирает в себя всю интенсивность истинно духовного вдохновения.

И все же теоретические тексты о собратях по критическому сообществу или о критике вообще вряд ли дают определение критической деятельности самого Пуле. Оригинальность его подхода сказывается в том, что он не довольствуется простой данностью произведений, как если бы они были дарованы, но всматривается, в значительно большей мере, чем сам призывает к тому, в проблематическую возможность их создания. Если можно говорить в этом случае об идентификации, то совершенно в ином смысле, чем относительно Дю Бо или Жана-Пьера Ришара, которые способны порой полностью сливаться с материальной или духовной субстанцией произведения. Тогда Пуле отождествляет себя с проектом произведения; его точка зрения не столько точка зрения критика — как он сам определяет ее — сколько писателя. Следовательно, вся проблема первенства и начала ставится не в замещающей схеме, требующей вмешательства другого, но воспринимается изнутри, как бы увиденная субъектом, не расходующим энергию своей изобретательности ни на что другое. В рамках одной статьи Пуле часто может переходить к интерпретации, совершенно отличной от той, что предлагается самим автором. Ему удается это, поскольку он проникает, как бы инстинктивно, в почти недоступную зону, где решается возможность существования произведения. Его критика позволяет нам участвовать в том процессе, который, отнюдь не являясь непреклонным развитием мощного импульса, в действительности легко уязвим, способен в любой момент сбиться с пути, всегда подвержен опасности ошибки и заблуждения, стоит на

границы полной остановки или саморазрушения и навсегда обречен заново проходить тот путь, который уже почти было пройден. И процесс этот легче всего дается тому автору, который острее всего чувствует его хрупкость. Пуле способен достичь состояния подлинной субъективности именно потому, что его критика расшатывает стабильность субъекта и отказывается заимствовать такую стабильность из внешних источников.

В показательном отрывке из исследования о Дю Бо предполагаемая идентификация с другим обращается во внешний симптом разделения, происходящего с «я»: «Часто случается... что вспышка жизни, чреватая столь замечательными последствиями, уже больше не представляется результатом внешних воздействий, но проявлением в действительном, подчиненном „я“, предшествующего и верховного „я“, тождественного самой нашей душе»²⁷. Но как понять движение, позволяющее верховному или «глубинному» «я» занять место «я» действительного, в соответствии со схемой, в которой столкновение между автором и критиком являлось лишь символическим контуром? Мы можем сказать вместе с Пуле, что между двумя этими «я» «устанавливаются особые отношения, они открываются друг другу, и торжествует изумительная восприимчивость одного сознания к другому»²⁸. И все же такое отношение существует прежде всего в форме радикальной постановки под вопрос действительного, данного «я», оказавшегося на грани уничтожения. И посредником, внутри которого и с помощью которого это вопрошание способно осуществиться, может быть только язык, хотя Пуле едва ли обозначает это эксплицитным образом. То, что описывалось здесь как взаимоотношение двух субъектов, является, по сути, взаимоотно-

²⁷ «*La pensée...*», p. 502.

²⁸ «*La pensée...*», p. 503.

ношением между субъектом и порождаемым им литературным языком.

И здесь происходит глубокое изменение временной структуры. Элемент *instant de passage*, решающее значение которого было столь строго доказано, теперь превращается в инструмент разделения, производимого в субъекте. На темпоральном уровне такое разделение является поворотом от ретроспективной установки к установке сознания на будущее. Однако порождаемая подобным образом сфера будущего не существует ни как эмпирическая реальность, ни в сознании субъекта. Она существует только в форме записанного языка, который, в свою очередь, соотносится с другими записанными в истории литературы и критики языками. Таким образом мы способны наблюдать Марселя Пруста, четко отличая прошлое или настоящее, предшествующее акту письма, от будущего, которое существует только в чисто литературной форме. Пруст припоминает некоторые чувства или эмоции, которые только обретут свою значимость в ретроспекции, когда уже случившиеся в прошлом события станут элементами процесса интерпретации. «Если в „Поисках“ переживания героя уже произошли ко времени начала романа, знание о них, их значение и смысл, который можно из них извлечь, остаются не завершенными до самого конца, другими словами, до того, как произойдет некое событие, которое сделает будущее больше, чем просто пунктом, в который прибывает прошлое, сделает его тем, откуда прошлое, увиденное ретроспективно, наделяется смыслом и направленностью»²⁹. В случае Пруста мы точно знаем, чем было это решающее событие: решение написать «В поисках утраченного времени», перейти от опыта к письму, поставив на карту личность пишущего. Выраженное решение Марселя Пруста возвращается в каждом пи-

²⁹ *Mesure...* p. 334–335.

сателе; каждый из них раз и навсегда заложил свое будущее в проект собственного произведения³⁰.

Почему же тогда Пуле принимает язык как конститутивную категорию литературного сознания с такой опаской, почти с подозрением? Потребуется обозримое количество интерпретативных усилий, чтобы показать, что его критика в действительности является скорее критикой языка, нежели критикой «я»³¹. Его осторожность отчасти можно объяснить тактическими соображениями и также желанием избежать неверного понимания. Пуле со всей решимостью стремится отмежеваться от тех методов, которые, хотя и по самым различным причинам, отводят языку особое место. Он так же далек от импрессионистского эстетизма, использующего язык как объект чувственного восприятия и удовольствия, как и от формализма, придающего ему автономный и объективный статус. И в современной

³⁰ Иначе, по-видимому, дело обстоит ранее, в более теоцентричный период, когда литературный язык мог непосредственно служить религиозному опыту. По исторической схеме, представленной Пуле, возрастающая, начиная с восемнадцатого века, секуляризация лишила язык этой возможности. Такой исторический взгляд, конечно, далеко не оригинален, Пуле, вероятно, приводит его, чтобы оправдать свою фундаментальную преданность литературному призванию, преданность, ни разу не дрогнувшую. Если в семнадцатом веке между литературой и религиозным мышлением нет несовместимости в отыскании подлинного «я», это возводит достоинство литературного акта на уровень, который не может быть принижен никаким последующим событием. Мысль Пуле не питается ностальгией по теологической строгости семнадцатого века, который ему хорошо знаком и понятен; скорее, в ней полагается, что основная часть этой энергии позднее сохранилась в манифестациях литературного гения. Расин мог бы быть как теологом, так и поэтом; нельзя того же сказать о Руссо, еще менее — о Прусте. И все же то, что объединяет Расина, Руссо и Пруста, и то, что дает их творчеству жизненную энергию, принадлежит именно их призванию как писателей и, следовательно, неразрывно связано с их литературным проектом.

³¹ Такое мнение высказывает и Жерар Женетт, относящий Пуле в ряд критиков интерпретации (*Figures*, Paris 1966, p. 158).

исторической картине эти направления первыми приходят на ум, когда мы говорим о критических методах, в которых основное внимание уделяется языку.

Однако осторожное отношение Пуле к языку имеет и другие причины, которые заставляют нас обратиться к его более фундаментальным проблемам. Язык имеет для него значение только тогда, когда открывает доступ к глубинной субъективности, противоположной рассеянному настроению обыденной, повседневной экзистенции. Остается невыясненным, следует ли это глубинное «я» понимать как начало или центр, как источник или как переориентацию сознания с прошлого на будущее. В первом случае «я» будет совпадать с деятельностью начинания, порождения, и тогда язык растворится в чистой прозрачности. Литература тогда поглощала бы саму себя, и утверждение о какой-то ее удаче стало бы излишним. Единственная вещь, которая бы ей угрожала, это затерянность среди фактичности мира, но такая опасность не страшна ее действительной сердцевине.

Пуле чужда концепция литературы как языка аутентичности, подобная той, которую мы находим в некоторых текстах Хайдеггера, последовавших за «Бытием и временем». Он весьма далек от любых форм пророческого поэтицизма. Вопрос об истоке, постоянно занимающий его мысль, неотделим от проблемы «я», движущей силы этого вопроса. Однако такое «я» не обладает способностью к самостоятельной длительности. Способность эта принадлежит тому, что Пуле называет «моментом», однако «момент» означает, по сути, точку во времени, когда «я» принимает язык в качестве своего единственного способа бытия. Язык, однако, не является источником; источник есть сочленение «я» и языка, требующее определенной энергии. «Я» и язык — это две фокусные точки, вокруг которых организуется траектория произведения, но ни одна из них не может сама по себе обрести статус ис-

точника. Каждая из них превосходит другую. Если мы наделим язык способностью к изначальному порождению, мы рискуем утратить «я». Этого Пуле боится больше всего: «Любой ценой я хочу охранить субъективность литературы»³². Но если, напротив, субъекту придается статус начала, то мы отождествим его с Бытием, самостоятельно постигающим самоотждественность, в которой разрушается язык. Пуле отвергает эту альтернативу столь же категорично, как он отвергает и другую, хотя и не так явно. Интерес к языку можно почувствовать по тону страдания, который пронизывает всю его работу и выражает постоянную озабоченность судьбой литературы. Субъект, говорящий в критике Жоржа Пуле, это уязвимый и хрупкий субъект, чей голос невозможно услышать как голос присутствующего. Это голос самой литературы, воплощенной в одном из величайших произведений нашего времени.

³² *Chemins actuels...* p. 251.

VII

Риторика слепоты: прочтение Руссо Жаком Деррида

...einen Text als Text ablesen zu Können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der „inneren Erfahrung,“ – vielleicht eine kaum mögliche...

...прочсть *текст как текст*, не налагая интерпретации, такова одна из новейших форм „внутреннего опыта“, — пожалуй, из тех, что вряд ли возможны...

Ницше Ф. Воля к власти, 479

Оглядываясь теперь на первую группу статей — на показательную, хотя и намеренно одностороннюю выборку представителей современной литературной критики, мы замечаем, что перед нами встают одни и те же модели. Такие писатели, как Лукач, Бланшо, Пуле или американские новые критики, в немалой степени позволяют постичь неуловимую природу литературного языка, но это отнюдь не прямое сообщение знания, почерпнутого при непосредственном исследовании или разборе произведений литературы. Каждый раз необходимо избегать каких-либо категорических утверждений, уравновешивая их не менее напряженными, и зачастую им противоречащими,

высказываниями. Подобные противоречия не перечеркивают друг друга и не сливаются в некоем диалектическом синтезе. Диалектическое движение невыполнимо здесь по причине фундаментальной разноразмерности выражаемого — противоречивые высказывания не могут сойтись на одном уровне дискурса; одно всегда скрыто в другом, как солнце скрыто в тени или истина — в ошибке. Напротив, прозрение, видимо, исходит из негативного движения, оживляющего мысль критика, из невысказанного принципа, уводящего его язык от твердо обозначенной позиции, извращающего ее и приводящего критика в ту точку, где он лишается своей субстанции, как если бы под сомнение была поставлена сама возможность твердого высказывания. И все же именно эта негативная, очевидно разрушительная работа приводит к тому, что совершенно точно можно назвать прозрением.

Даже в представленном нами кратком перечне имен можно наблюдать различные степени сложности процесса. В случае «Эссе о романе» Лукача мы оказываемся перед явным противоречием. Два отчетливых и несовместимых высказывания противопоставлены друг другу в псевдодиалектическом отношении. Сначала роман определяется как иронический модус, обреченный на непоследовательность и случайность; таким образом, необходимый для его формы тип всеобщности должен быть, в сущности, и даже в явлении, отличен от органического единства природно сущего. Однако тон самой статьи не иронический, а элегический: она ни на миг не способна оторваться от понятия истории, которая сама по себе органична и подчинена изначальному истоку — эллинскому эпосу, — которому неведомы ни непоследовательность, ни разорванность и который потенциально содержит в себе все последующее развитие. Такая ностальгия в конечном счете приводит к синтезу современного романа — в «Воспитании чувств» Флобера единство присутствует вопре-

ки всем содержащимся в нем отрицательным моментам. Второе утверждение, что «время наделяет его [«Воспитание чувств»] видимостью органического роста», прямо противоречит первому, не допускающему ни видимого, ни действительного сходства с органическими формами.

Особое значение имеет то, что категория, посредством которой, по предположению, достигается такой синтез, это именно время. Время действует как исцеляющая и примиряющая сила, направленная против отчуждения, дистанции, по-видимому, образующейся вследствие депотического вторжения трансцендентальной силы. Отчасти непроницаемое экзегетическое давление на текст обнаруживает, что этот трансцендентальный агент имеет временную природу, а то, что предлагается в качестве средства излечения, само оказывается болезнью. Негативное высказывание о существенно проблематичной и саморазрушающей природе романа оборачивается обоснованием возможности возвращения, в конце своего диалектического развития, к истоку, о котором совершенно вымышленным образом, хотя и ошибочно, говорится, что он обладает историческим бытием. Понятие времени работает на двух не согласующихся между собой уровнях: на органическом, где есть начало, последовательность, рост и всеобщность, выразительное и твердое высказывание; и на уровне иронической осведомленности, где все непоследовательно, остранено, фрагментарно, где все настолько неявно, настолько скрыто под спудом ошибок и обмана, что невозможно подняться до предметного высказывания. Лукач в своей статье не говорит о решающей связи между временем и иронией. Однако именно в силу ее существования текст способен донести что-то до читателя. Выявлены и сопоставлены между собой три решающих для этой проблемы фактора: органическая природа, ирония и время. Редукция романа, как примера литературного языка, к взаимодействию трех этих факторов

является прозрением величайшей значимости. Но способ, каким описывается их взаимодействие, сюжет, внутри которого они должны сыграть свою роль, совершенно неверны. В истории Лукача главный злодей — время — показан как герой, и когда он фактически губит героиню — роман — он предстает как избавитель. Читателю дается ключ к расшифровке действительного сюжета, скрытого за псевдосюжетом, но сам автор остается обманутым.

Другие примеры, хотя, быть может, и не так явно, обнаруживают ту же модель. Американские новые критики описывают литературный язык как язык иронии, вопреки тому, что такое описание остается в рамках колриджевского понятия органической формы. От неизбежности герменевтического круга они скрываются за понятием литературного текста как объективной «вещи». Здесь понятие формы амбивалентно — оно и творец и разрушитель органических тотальностей, оно выполняет такую же роль, как время в статье Лукача. Конечное прозрение здесь снова перечеркивает ведущие к нему послышки и на долю читателя приходится те выводы, которые недоступны критикам, если они последовательны в достижении собственной цели.

Подобные же сложности возникают и тогда, когда специфичность литературного языка не рассматривается ни с точки зрения истории, как у Лукача, ни с точки зрения формы, как в американской новой критике, но опирается на субъективность автора или взаимоотношения автора и читателя. Двойственность категории «я» вынуждает критика косвенным образом отказаться от своих программных утверждений и принять тайну этого парадоксального движения в качестве своего основного прозрения. Отчетливо сознавая неустойчивость и фрагментарность «я» в его выдвинутости в мир, Бинсвангер пытается определить власть произведения искусства как сублимацию, способную привести, вопреки постоянно угрожающим

опасностям, к уравновешенной структуре множественных напряжений и сил внутри самого «я». Произведение искусства становится такого рода сущим, в котором эмпирический опыт и его сублимация сосуществуют при посредничестве «я», обладающего достаточной гибкостью, чтобы охватить их обоих. В конечном итоге Бинсвангер указывает на разрыв, отделяющий художника как эмпирического субъекта от вымышленного «я». Вымышленное «я» существует в произведении, но достижимо оно только ценой разума. Так утверждение «я» оборачивается его исчезновением.

Записанное на более серьезном уровне осознания, исчезновение «я» становится основной темой критической работы Бланшо. Несмотря на то, что невозможно зафиксировать присутствие «я» таким образом, чтобы в записи оно не оказалось отсутствующим, тематизирующее утверждение отсутствия вновь устанавливает форму самости (*selfhood*), хотя и в предельно редуктивной и специализированной форме самопрочтения. И если акт чтения, возможный или действительный, выступает как конститутивный элемент литературного языка, то тем самым предполагается конфронтация между текстом и другим сущим, существующим до создания текста, которое, несмотря на всю свою безличность и анонимность, все же должно обозначаться посредством метафор самости. Говоря об этом всеобщем, но исключительно литературном субъекте, Пуле признает за ним способность порождать собственный временной и пространственный мир. И все же оказывается, что то, о чем здесь говорится как о начале, всегда зависимо от существования некоего сущего, недостижимого для «я», но доступного языку, разрушающему возможность начала.

Все эти критики странным образом обречены говорить нечто совершенно отличное от того, что хотели бы сказать. Их критические убеждения — пророчества Лукача,

вера Пуле в могущество изначального *cogito*, провозглашение Бланшо мета-маллармеанской имперсональности — опровергается их собственными результатами. В итоге происходит глубокое, но трудное прозрение природы литературного языка. Представляется, однако, что такое прозрение достижимо лишь потому, что критики охвачены особой слепотой: их язык способен видеть исключительно в силу того, что их метод нечувствителен к этому видению. Прозрение существует только для читателя, занимающего особую позицию наблюдения слепоты как полноправного феномена — вопрос о его собственной слепоте по определению не может быть поставлен — и только так способного отличать высказывание от смысла. Он должен отказаться от явных результатов того видения, которое способно пробиться к свету лишь потому, что, будучи уже слепо, может не бояться силы этого света. Но такое видение не способно внятно сообщить об увиденном. Писать критически о критиках — значит отображать парадоксальную эффективность слепого зрения, которое должно очиститься невольно вызванным им прозрением.

Сразу возникает несколько вопросов. Связана ли слепота этих критиков с самим актом письма и, если это так, какой именно аспект литературного языка вызывает слепоту в том, кто вступает с ним в соприкосновение? Или же запутанности этого процесса в значительной мере можно избежать, обратившись не к критикам, а к литературным текстам, либо к другим, не столь субъективным критикам? Быть может, мы имеем дело с псевдосложностью, являющейся следствием заблуждения небольшой группы современных критиков?

В этой главе мы попытаемся дать примерный ответ на первый вопрос. Что касается остальных, то они затрагивают проблему, возникавшую на протяжении всей истории литературной критики: проблему скрытой оппози-

ции между тем, что теперь часто называют внутренней и внешней критикой. Все критики здесь сходятся в том, что есть определенная доля имманентности в их подходе. Для всех них обращение к литературному языку предполагает какую-то деятельность сознания, которая, сколько бы вопросов сама по себе ни вызывала, до некоторой степени определяется исключительно самим языком. Все попытки достичь какой-то степени обобщенности, заходящие столь далеко, что о них уже пора писать особо, касаются не отдельных произведений или авторов, но литературы как таковой. И все же всякая подобная всеобщность покоится на изначальном акте чтения. Еще до всех обобщений относительно природы литературы должны быть прочитаны сами литературные тексты, и возможность чтения никогда не разумеется сама собою. Чтение есть акт понимания, который нельзя ни пронаблюдать, ни предписать или верифицировать. Литературный текст не есть феноменальное событие, которое можно наделить любой формой положительного бытия, будь то природный факт или мыслительное действие. Он не восходит к трансцендентальному восприятию, интуиции или знанию, но требует исключительно понимания, которое должно оставаться имманентным, поскольку ставит проблему своей интеллигибельности в своих собственных терминах. Подобное поле имманентности является необходимой частью всякого критического дискурса. Критика есть метафора акта чтения, и этот акт неисчерпаем.

Попытки обойти или разрешить проблему имманентности и придать литературоведению более научный статус сыграли немалую роль в развитии современной критики. Возможно, наибольший интерес в этом отношении представляют такие авторы, как Роман Якобсон, Ролан Барт, а также Нортроп Фрай, располагающиеся на границе двух лагерей. То же можно сказать и о некоторых направлениях структурализма, пытающихся приложить

внешние методы к материалу, который — все же избира- тельным и внутренним образом — определяется как лите- ратурный язык. Язык структуралистической поэтики, по- скольку претендует на научность, сам должен быть опре- делен «вне» литературы, независимо от своего объекта, но это значило бы предписать (в четкой оппозиции к опи- санию) всеобщую и идеальную модель такого дискурса, который дает себе определение, не указывая ни на что внешнее по отношению к себе самому; такой метод посту- лирует имманентную литературность литературы, кото- рую он берется предписать¹. Возможно ли таким переходом от частного текста к тексту идеальному избежать ло- гических затруднений, присущих акту интерпретации? Проблема эта не всегда понималась корректно, отчасти потому, что модель интерпретативного акта всегда упро- щалась.

Иллюстрацией может послужить следующий при- мер. Приводя убедительные и доказательные аргументы в пользу структуралистической поэтики, Цветан Тодо- ров обходит проблему внутренней критики следующим образом:

...если мы вводим понятие имманентного, незамедлительно возникающие ограничения ставят под сомнение сам принцип описания. Описать произведение, литературное оно или нет, так, как оно есть для себя и в себе, не отступая от него ни на шаг, не проектируя его ни на что, кроме него самого — это, собствен- но говоря, невозможно. Вернее, такая цель достижима, но лишь при условии, что описание будет дословным повторением са- мого произведения... И в этом смысле всякое произведение само по себе есть лучшее описание².

Термин «описание», даже если мы употребляем его со всей феноменологической строгостью, уводит нас здесь в

¹ T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Editions du Seuil: Paris, 1968), p. 102.

² *Ibid.*, p. 100.

сторону. Никакая интерпретация не претендует на то, чтобы быть описанием произведения, подобному тому, когда мы говорим об описании объекта или даже сознания, произведение всегда таинственным образом апеллирует к пониманию. Интерпретацию можно было бы назвать описанием понимания, но тогда термин «описание», поскольку в нем присутствуют интуитивные и чувственные обертона, должен употребляться с величайшей осторожностью; более предпочтителен здесь термин «повествование» (*narration*). Ведь произведение не может быть понято и выражено без вторжения другого языка, интерпретация никогда не есть просто удвоение. Вполне допустимо назвать ее «повторением», однако термин этот настолько насыщен и сложен, что за ним встает целый ряд теоретических проблем. Повторение есть временной процесс, в котором предполагается как различие, так и сходство. Оно действенно в качестве регулятивного принципа строгости, но вместе с тем утверждает невозможность строгого отождествления и т. д. Точно в той мере, в какой всякая интерпретация должна быть повторением, она вместе с тем должна быть имманентной.

Тодоров верно отмечает тесную связь между интерпретацией и чтением. Однако, оставаясь в плену понимания интерпретации как удвоения, Тодоров в самом процессе интерпретации видит источник искажения, поле ошибочности, которое на самом деле является ее *raison d'être*:

Более всего такое идеальное, но невидимое описание походит просто на чтение само по себе... Однако уже только чтение не остается без последствий: не может быть двух одинаковых прочтений одной и той же книги. Читая, мы производим пассивный род письма, мы усиливаем или подавляем то, что хотим видеть или пропустить в тексте... Что же тогда говорить не о пассивной, а об активной форме чтения, которую мы называем критикой?.. Как можно написать текст, полностью соответствующий другому тексту и в то же время оставляющий его в неприкосновенности; как возможна артикуляция дискурса, им-

манентного другому дискурсу? Отныне есть письмо и нет никакого «просто» чтения, критик говорит только то, чего не говорит исследуемое им произведение, даже если он намерен был сказать о том же самом³.

Наше прочтение открыло даже больше: критик говорит не только то, чего не сказано в произведении, но и то, чего он не намеревался сказать. Семантика интерпретации эпистемологически неустойчива и, следовательно, не может быть научной. Но это вовсе не означает, что произносимое критиком не имеет внутренней связи с произведением, что его интерпретация есть произвольное прибавление или вычитание или что разрыв между высказыванием и тем, что он хотел в него вложить, можно отбросить просто как недоработку или ошибку. Можно снова обратиться к произведению и показать, где и как критик отклонился от него, но по мере такой демонстрации изменится и наше понимание произведения, а продемонстрированная ошибочность видения обнаружит свою эффективность. Именно когда критик наименее зряч относительно своих собственных критических предпосылок, он достигает наибольшего прозрения. Тодоров справедливо утверждает, что обычное и критическое чтение являются по сути актуальной и потенциальной формами «écriture», и с того момента, как такое письмо совершилось, заново рожденный текст не оставляет оригинал в неприкосновенности. Более того, эти тексты могут вступать между собою в конфликт. И осознающий это последующий критический текст только ожесточает его, доходя до полного разрушения: Тодоров не случайно вынужден был обращаться к образам смерти и насилия, чтобы описать отношения, возникающие между текстом и комментарием⁴. Можно пойти еще дальше и увидеть, как

³ T. Todorov, *op. cit.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 101. «... pour laisser la vie à l'oeuvre, le texte descriptif doit mourir; s'il vit lui-même, c'est qu'il tue l'oeuvre qu'il dit».

убийство становится суицидом — как критик, обуянный слепотой, обращает оружие своего языка против себя, ошибочно полагая, что целит в кого-то другого. Однако в этом обсуждении не прозвучало никаких аргументов против действенности внутренней критики; напротив, в качестве основной причины понимания предъявлен разрыв между оригиналом и критическим текстом, наделенный имманентной энергией экзегезы. Поскольку они не являются научными, критические тексты должны читаться с такой же оглядкой на их амбивалентность, как и исследуемые литературные тексты, а поскольку риторика их дискурса строится на категорических утверждениях, несовпадение между смыслом и высказыванием есть конституирующая часть их логики. В подвижном мире интерпретации нет места тодоровским понятиям точности и идентичности. Необходимая имманентность чтения в отношении к тексту — ноша, от которой освободиться невозможно. Она остается непреодолимой философской проблемой, возникающей в связи со всякой формой литературной критики, какой бы прагматичной последняя ни казалась или не хотела казаться. Здесь, в критическом дискурсе, мы сталкиваемся с ней в форме конститутивного несоответствия между слепотой высказывания и прозрением смысла.

Для любой философии языка эта проблема, очевидно, немаловажна, однако вряд ли она когда-либо ставилась в узком, внутрицеховом контексте практической интерпретации. Школа «пристального чтения» способна бесконечно развивать свой слух, различающий нюансы речи самосознания, но неожиданная робость вселяется в ее представителей, когда от них требуют рефлексии над собственным самосознанием. Иное дело такие критики, как Бланшо и Пуле, которые, опираясь на категории философской рефлексии, стремятся стереть момент интерпретирующего чтения, как если бы его результаты были оче-

видны для всякой образованной публики. Во Франции эти усилия прямо затрагивают строгость интеллектуального статуса философов, чьим основным интересом отнюдь не является доведение затруднений, связанных с прочтением литературных текстов, до достоинства философского вопрошания.

Для Жака Деррида его собственная способность чтения — составная часть понимания природы языка вообще. Его знание базируется на действительной встрече с текстом, при ясном осознании тех трудностей, которыми чревата такая встреча. Внутренняя несогласованность, присутствующая в других критиках, здесь становится эксплицитным центром рефлексии. А значит, творчество Деррида — одно из тех мест, где решается будущее литературной критики, хотя он и не является литературным критиком в профессиональном смысле этого слова и обращается к неоднородным по своему составу текстам, текстам-гибридам — «О происхождении языка» Руссо, платоновскому «Федру», разделяющими с литературной критикой и бремя истолкования, и ношу художественного вымысла. Его комментарий к Руссо⁵ есть яркий пример взаимодействия критической слепоты и критического прозрения, но уже не в модусе полусознанной двойственности, а в модусе необходимости, продиктованной и направляемой самой природой всякого литературного языка.

Руссо относится к тем писателям, которых всегда читали неверно. Выше я говорил о слепоте критиков по отношению к их собственным прозрениям, об их внутреннем разноречии между заявляемым методом и совершаемыми открытиями. В истории, как и в историографии

⁵ Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Éditions de Minuit: Paris, 1967), Part II, p. 145–445. Далее — *Gr.*

литературы, такая слепота может принимать форму постоянно воспроизводимой неверной модели интерпретации какого-либо писателя. Под действие этой модели подпадают как узкоспециализирующиеся комментаторы, так и смутные *idées reçues*, благодаря которым такому писателю отводится его место в общих историях литературы. Ее действие может распространяться также на других писателей, попавших под его влияние. Чем более двойственно высказывание в оригинале, тем однообразнее и универсальнее модель устойчивой ошибки последователей и комментаторов. Несмотря на готовность, с какой мы в принципе соглашаемся с тем, что всякий литературный и философский язык по своей сути амбивалентен, до сих пор подразумеваемая функция большинства критических комментариев и некоторых литературных течений — любой ценой порвать со всякой двусмысленностью, низводя ее до уровня противоречия, сглаживая все неудобоваримые элементы произведения, или же, что требует большей искусности, манипулируя ценностными системами, действующими внутри текстов. Когда, как в случае с Руссо, амбивалентность сама является частью философского утверждения, все происходит как будто само собой. История интерпретации Руссо особенно показательна в этом отношении: и в плане разнообразия тактик, заставляющих говорить его нечто отличное от того, что им сказано, и в плане схождения таких неверных прочтений в устойчивой конфигурации смыслов. Похоже на то, как если бы тайный сговор, уличающий Руссо в паранойе при жизни, добился успеха после его смерти, объединив согласованные усилия друзей и недругов в ложном истолковании его мысли.

Если бы мы постарались прояснить, почему и как оказалось возможно такое искажение, это навело бы нас на размышления, выходящие за рамки данного контекста. Мы можем ограничиться одним тривиальным наблюдением.

нием: неверное прочтение Руссо почти всегда сопровождается тоном интеллектуального и морального превосходства, как если бы комментаторы, пользуясь благоприятным случаем, стремились спасти что-то, что совершенно сбилось с пути в писаниях этого автора. Какой-то неотъемлемый недостаток ввергает Руссо в путаницу, вероломство и принуждает к отступлению. В то же время мы видим, как в том, кто высказывает суждение, растет уверенность в собственных силах, как если бы на них благоприятно сказывалась слабость Руссо. Он точно знает, чем болен Руссо, и поэтому может обследовать, судить и наставлять его с позиции непререкаемого авторитета, подобно тому как этноцентрически настроенный антрополог наблюдает примитивные народы или врач консультирует больного. Критик знает о Руссо то, что Руссо не желает знать. Подобные нотки слышны даже у такого симпатичного и проникательного критика как Жан Старобински, который больше чем кто бы то ни было сделал для освобождения исследований о Руссо от десятилетиями накапливавшихся ошибочных *idées reçues*. Он пишет: «Независимо от собственных симпатий критик обязан понимать [то, чего не может понимать о себе самом писатель] и не должен разделять это непонимание»⁶, и хотя это требование, в том отрывке, откуда приведена цитата мотивировано, оно применяется к детским переживаниям Руссо, все же высказано оно с несколько чрезмерной профессиональной уверенностью. Тот же критик указывает, что наиболее парадоксальные высказывания Руссо не следует принимать прямо и целиком:

...часто случается, что он преувеличивает свою задачу и форсирует смысл, ставя в один ряд блестящие фразы, которые вряд ли выдержат проверку на совместимость. Отсюда — регулярно предьявляемые ему обвинения в софистичности... Должны ли

⁶ Jean Starobinski, «Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion» in *L'Oeil vivant* (Gallimard: Paris, 1961), p. 98.

мы всерьез воспринимать эти краткие максимы, эти обширные обоснования принципа? Не должны ли мы скорее заглянуть за слова Жан-Жака, увидеть потребности его души, вибрацию чувств? Возможно, мы оказываем ему плохую услугу, ожидая от него строгой согласованности и систематического мышления; подлинное его присутствие следует искать не в его дискурсе, а в его жизни и до сих пор не определенных движениях, предшествующих его речи...⁷

Сколь бы благожелательно ни звучало такое утверждение, оно превращает Руссо из философа в интересный психологический случай; нам предлагается воспринимать его язык как «des phrases splendides», служащие заменой его довербальных эмоциональных высказываний, не замеченных Руссо. Критик может очень подробно описать эмоциональный механизм, черпая свою доказательность все в тех же «des phrases splendides», оттеняющих отнюдь не блестящие личные затруднения.

На первый взгляд, подход Деррида мало чем отличается. Вслед за Старобински, он представляет решение Руссо писать как попытку фиктивного замещения полноты и единства бытия, которых ему никогда не достичь в жизни⁸. Автор «отрекается» от жизни, но это вряд ли отречение доброй веры: оно — уловка, с помощью которой действительная жертва, которая повлекла бы буквальную смерть субъекта, заменяется смертью «символической», которая в неприкосновенности оставляет возможность полноты жизни, добавляя к ней возможность этической полноты и значимости акта отречения, стяжающего на личность, его совершившую, особого рода благодать. Провозглашение истинности и всеобщности литературного языка с самого начала оказывается сомнительным, поскольку базируется на двойственности «я», целенаправленно смешивающего буквальное и символическое

⁷ *Jean Starobinski, op. cit.*, p. 184.

⁸ *Gr.*, p. 204–205.

действия, чтобы одновременно и сохранить «я», и трансцендировать его. Слепота субъекта по отношению к собственной двойственности имеет психологические корни, поскольку нежелание видеть механизм самообмана есть защитная реакция. Мифология изначальной невинности на дорефлексивном уровне и последующее возвращение невинности на уже внеличностном, всеобщем уровне — история, так хорошо описанная Старобински в *L'Oeil vivant*, — становится следствием психологической уловки. Вся эта история превращается в ничто, в «phrases splendides»⁹, когда уловка разоблачена, оставляя критика набирать баллы среди множества других «juges de Jean-Jacques»¹⁰.

Даже на этом уровне прочтение Деррида Руссо фундаментально отличается от традиционной интерпретации. Неверие Руссо в литературный язык, то, каким образом он попадает от него в зависимость, раздражаясь проклятиями в адрес письма, как если бы оно было пагубной привычкой, для Деррида является частной разновидностью более обширной проблемы, которую невозможно свести к психологическим причинам. Руссо движим не собственными потребностями и желаниями, но традицией, определяющей все западное мышление: концепцией негативности (небытия) как отсутствия и вытекающей из нее возможностью присвоения или переприсвоения бытия (в форме истины, аутентичности, природы и т. д.) в качестве присутствия. Такое онтологическое допущение одновременно и определяет и зависит от понимания языка как изначально устного или голоса по отношению ко вторичному письменному языку (*écriture*), осуществляющемуся в терминах присутствия и дистанции: непосредственное присутствие «я» в собственном голосе — в противо-

⁹ Блестящие фразы (*фр.*).

¹⁰ Судий Жан-Жака (*фр.*).

ложность осознаваемой дистанции, отделяющей «я» от написанного слова. Руссо в этом случае выглядит одним из звеньев цепи, замыкающей историческую эру западноевропейской метафизики. Само его отношение к языку является не психологической идиосинкразией, а типичной и показательной фундаментальной философской посылкой. Деррида всерьез относится к Руссо как мыслителю и не упускает ни одно из его положений. Если же Руссо все же вменяется, или кажется что вменяется, какая-то вина, то лишь в силу того, что вся западноевропейская философия определена как способность к самообвинению в терминах онтологии присутствия. Этого достаточно, чтобы исключить какое бы то ни было превосходство Деррида, по крайней мере в межличностном смысле этого слова.

Утверждение приоритета голоса над письменным словом, следование мифу об изначальной невинности, оценка непосредственного присутствия выше рефлексии — все эти характеристики Деррида мог бы совершенно законно вывести из долгой традиции интерпретаций Руссо. Его нежелание, однако, редуцировать эти мифы к я-направленным психологическим стратегиям заставляет его избрать другой путь — путь ученика, более ортодоксального, чем сам Руссо, безраздельно принимая мечты о невинности и полноте устного языка. Основная тема Деррида — постоянно возобновляемая репрессия со стороны западноевропейского мышления по отношению ко всем письменным формам языка, низведение их до простого дополнения или придатка к живому присутствию сказанного слова — в классической форме проявляется в работах о Леви-Строссе. Цитаты из произведений Леви-Стросса, приводимые Деррида, показательны до мельчайших деталей, включая более высокую оценку музыки по сравнению с литературой и определение литературы как средства возмещения присутствия, по отношению к

которому она является отдаленным и ностальгическим отголоском, не подозревающим, что сама литература и есть причина и симптом той отделенности, о которой она сожалеет.

Допущения, имеющие наивный характер у Леви-Стросса, более скрытны и двусмысленны у Руссо. Где бы, по Руссо, ни располагался момент единства, существующий у истока вещей, когда желание совпадает с обладанием, когда «я» и другой соединены материнским теплом их общего начала, интерпретация Деррида демонстрирует, не отклоняясь от текста, что то, что таким образом обозначается как момент присутствия, всегда предполагает еще один, предшествующий момент, и потому внутренне утрачивает свой привилегированный статус начальной точки. Для Руссо голос есть источник письменного языка, но в его описании устной речи или музыки можно найти все элементы дистанцированности и негации, которые не позволяют письменному языку достичь состояния непосредственного присутствия. Все попытки отследить письмо вплоть до его первоначальной устной формы приводят к воспроизведению разрушительного процесса, отъединяющего написанное слово от первичного опыта. В отличие от Леви-Стросса Руссо «...действительно испытал исчезновение [всего присутствующего] в самом слове, в иллюзии непосредственности»¹¹, исчезновение, которое он «распознал и проанализировал с беспрецедентной проницательностью». Но Руссо никогда открыто не объявляет об этом; он никогда не говорит об исчезновении присутствия перед лицом последствий этого события. Напротив, система оценок, организующая его сочинения, направлена на совершенно иное, на восхваление природы, начала и самопроизвольности простого восклицания, и скрывает свои противоположности не только

¹¹ Gr., p. 203.

в ностальгической, элегичной манере поэтического высказывания, не устремленного к поиску истины, но и в философской системе. В «Рассуждении о происхождении неравенства», в «Опыте о происхождении языка» и позднее в «Эмилии» и «Исповеди» Руссо предлагает философию непосредственного присутствия, которую некритично воспринял Леви-Стросс и которую Старобински пытается демистифицировать под именем более поздней, возможно, менее просвещенной, версии той же философии. Вклад Деррида в изучение Руссо состоит в демонстрации того, что сами тексты Руссо предоставляют сильнейшие аргументы против его предполагаемой доктрины, выходя далеко за пределы, доступные его наиболее бдительным современным читателям. В произведениях Руссо, таким образом, открывается модель двойственности, сходная с той, что была обнаружена нами у литературных критиков: он «знает», что его доктрина скрывает прозрение того, что очень напоминает ее противоположность, но предпочитает остаться слепым к этому знанию. А значит, слепота может быть диагностирована как прямое следствие онтологии непосредственного присутствия. Комментатору остается разрушить, проявив определенную жесткость, исторически сложившуюся модель, или, как говорит Деррида, «орбиту» неверной интерпретации — пример которой мы находим прежде всего в работах самого Руссо — и, таким образом, в процессе «деконструкции» прояснить то, что осталось незамеченным автором и его последователями.

В поле моего собственного вопроса внимание должно быть направлено на статус этого амбивалентного «знания», которое Деррида вскрывает в сочинениях Руссо. Текст «О грамматиологии» с необходимостью приходит в эту точку. Часто кажется, что Руссо сознательно скрывает от себя то, чего не желает знать: «Идентифицируя эту силу, которая, открывая возможность речи, разрывает

созданного ею субъекта, не допускает его к его собственным знакам, насыщает его речь письмом, Руссо все же более склонен заколдовать ее, чем нести груз ее необходимости¹². «Колдун» (как и более слабое «цензор», везде употребляющееся в том же контексте) предполагает некоторую осознанность и, следовательно, двойственность «я», некий целенаправленный самообман. Несколько дополнительных описаний, использующих язык трансгрессии, позволяют четко различить этический тон такого обмана, предполагающего определенное усилие воли: «Замещение едва очерченных звуков внятной речью есть зарождение языка. Замена речи письмом происходит как внешнее событие, существующее с момента рождения языка. Оно есть зарождение языка. Руссо описывает это, но не прямо. Контрабандой»¹³. Иногда же, напротив, кажется, что Руссо зажат в тиски фатальности, которая неподвластна его воле: «Вопреки явной своей направленности [на отыскание начал], дискурс Руссо управляется (*se laisse contraindre*) сложностями, которые всегда принимают форму эксцесса и являются „дополнением“ к началу. Они не уничтожают указанную интенцию, но *вписывают* ее в уже неподконтрольную ей систему (*qu'elle ne domine plus*)»¹⁴. «*Se laisse contraindre*», в отличие от «колдовства» и «цензуры», — это пассивный процесс, к которому Руссо принуждает неподвластная ему сила. Само слово «вписывать» (курсив Деррида), как и следующее предложение¹⁵, указывает, что эта сила есть не что иное, как язык письма, синтаксис которого устраняет возможность открытого, декларативного утверждения. Однако и

¹² *Gr.*, p. 204.

¹³ *Gr.*, p. 443.

¹⁴ *Gr.*, p. 345.

¹⁵ *Gr.*, p. 345. «Стремление к началу становится необходимой и неизбежной функцией [языка], но такое стремление подчинено синтаксису, который не имеет начала».

«колдовство» также происходит посредством письменного языка, так что модель не просто такова, что доязыковое желание с необходимостью уничтожается или захватывается трансцендентальной силой языка: язык тайно внедряется в безъязыкое по определению царство невинности, но это происходит благодаря именно тому языку письма, который затем должен исчезнуть: материал, из которого изготовлен магический жезл, который должен «заколдовать» написанное слово, уничтожив его бытие, — это язык. Такая двойственная оценка языка составляет суть аргумента Деррида: Руссо способен подчинить язык только при помощи самого языка, и этот парадокс определяет его двойственное отношение к письму¹⁶. Точный эпистемологический статус такой двойственности не может быть прояснен: дело не обстоит так, будто Руссо полусознательно нацелен на восстановление непосредственного присутствия и совершенно пассивен, когда вынужден разрушать ее. Терминология полусознания здесь описывает два противоположных стремления: отказаться от осознания не-присутствия (*колдун*) и, в то же время, заявить о нем (*контрабандой*). Текст Деррида действителен не так, будто дискриминация, о которой у нас идет речь, то есть способ знания, определяющий имплицитное высказывание в противоположность эксплицитному, осуществима в терминах ориентации мышления (или языка) на отрешение от присутствия или на его возмещение. Руссо осознает дистанцированность иногда на языке слепоты, иногда на языке полусознания, так же и с осознанием присутствия. Он, по всей видимости, действительно хочет избрать оба пути, парадокс состоит в том, что он хочет и желанного и нежеланного. Желание всегда предполагает ту или иную меру осознанности, хотя осознание способно противиться себе.

¹⁶ *Gr.*, p. 207.

«Различие между вкладываемым смыслом, номинальным присутствием и тематической представленностью»¹⁷ и все подобные различия познавательного статуса языка действительно составляют центральную проблему Руссо, однако вряд ли она может быть решена в терминах присутствия и дистанции. Деррида оказался перед той же проблемой, однако его терминология не позволяет ему идти дальше. Структуризация текста Руссо в терминах присутствия-отсутствия оставляет нерешенной проблему целенаправленного знания, противопоставленного знанию пассивному, и разводит их по разные стороны.

Это замечание не является критикой в адрес Деррида, наоборот. Его цель — показать посредством демонстрации *ad absurdum*, что окончательное высказывание Руссо недоступно категориям присутствия и отсутствия. В центральном пункте — когнитивном статусе языка Руссо — эти категории уже не способны служить эффективными индикаторами чтения; таким образом, задача Деррида — дискредитировать их абсолютную ценность как основу метафизического прозрения — оказывается выполненной. Такие термины, как «пассивный», «осозанный», «целенаправленный», в каждом из которых постулируется понятие «я» как я-присутствия, оказываются равно релевантными или иррелевантными, когда применяются к различным полюсам дифференционной шкалы. Это компрометирует термины, но не автора, употребляющего их как будто пародийным образом: он тем самым обесценивает их притязание на универсальную способность к различению. Ключ к языку Руссо не следует отыскивать в его сознании, в степени осознания им познавательной ценности собственного языка или контроля над нею. Он может быть найден только в познании того, что его язык, как язык, сообщает только о себе самом, утверждая при-

¹⁷ *Gr.*, p. 304. «C'est cette différence entre l'implication, la présence nominale et l'exposition thématique qui nous intéresse ici».

оритет категории языка над категорией присутствия — а именно в этом и состоит тезис Деррида. Остается вопрос — почему же он постулирует в отношении Руссо метафизику присутствия, если затем оказывается, что она недействительна или подчинена имплицитной силе языка, который разрушает ее и отрывает от основы. В истории Деррида о Руссо проблескивает истина, но затем происходит стирание, изгнание из бытия этого видения, которому история тайком все же уступает и через черный ход впускает его вновь на огороженную изначально территорию, и, конечно, это добрая история. В ней меняются местами фигуры лесника и браконьера («le brâconnier devenier garde-chasse»), поскольку браконьерствует здесь, очевидно, сам лесник. По всей видимости, мы даже не можем спросить, насколько точен этот рассказ, ведь он вполне может оказаться пародией или вымыслом, без претензии на что-либо большее. Но в отличие от эпистемологических утверждений истории не перечеркивают друг друга, и мы не можем допустить, чтобы версия Деррида заменила бы рассказ самого Руссо о его отношениях с языком. Две эти истории не совпадают полностью, и их несовпадения стоит записать; они поучительны в отношении познавательного статуса не только языка Руссо, но и языка Деррида, более того, языка критики вообще.

Не будем слишком долго останавливаться на акцентах, уводящих от традиционной интерпретации Руссо. Намеренно заключая в скобки вопрос об осознании автором собственной амбивалентности, Деррида действует так, как будто слепота Руссо не нуждается в дальнейшем определении. Это упрощает описание тех позиций, которые Руссо занимает по отношению к этике и истории. В ницшеанском по своему духу отрывке, где он требует очистить вопрос о языке от этических оценок¹⁸, Деррида го-

¹⁸ Gr., p. 442.

ворит об устойчивой и неизменной основе моральных высказываний Руссо — понятии упрямого «голоса» совести, которым, впрочем, невозможно объяснить все моральные перипетии в «Новой Элоизе», и даже разъясняющие комментарии самого Деррида относительно природы сострадания в «Рассуждении о происхождении неравенства». Убедительно демонстрируя, что произвольно устанавливаемая дихотомия внутреннего-внешнего в «Опыте о происхождении языка» нужна для того, чтобы показать, будто лишения, связанные с дистанцированностью и отъединенностью, обрушиваются на человека в результате внешнего катастрофического события, Деррида заставляет нас думать, что Руссо понимал это событие буквально, как действительное историческое событие или как вмешательство божества. Всякий раз, когда происходит неуловимый переход от литературного высказывания к его эмпирическому референту, Деррида, по всей видимости, не обращает внимания на затруднения самого Руссо. Так, об оценке исторического развития и возможности прогресса Деррида пишет: «Руссо хочет сказать, что прогресс, сколь бы амбивалентен он ни был, ведет *либо* к ухудшению, *либо* к улучшению, или к одному, или к другому. Но Руссо описывает и то, чего он сказать совершенно не хочет: что прогресс движется в обоих направлениях, и к хорошему, и к худому одновременно. Что исключает конечные телеологические или эсхатологические точки, так же как различие (*différence*) — или вычленение истока — исключает археологию начал»¹⁹. И действительно, было бы трудно спорить с той строгостью, с какой Руссо всегда утверждает, в одно и то же время и в одном и том же отношении, одновременное движение и в сторону прогресса и в сторону упадка, о котором говорит Деррида. Конец естественного состоя-

¹⁹ Gr., p. 442.

ния приводит к созданию обществ и возможности их бесконечного распада, но очевидный этот регресс одновременно уравновешивается окончанием одиночества и возможностью человеческой любви. Становление разума и сознания означает конец спокойствия, но такое спокойствие также означает интеллектуальную ограниченность, близкую слабоумию. В подобных высказываниях терминология прогресса полностью уравновешена терминологией регресса: «*perfectionner la raison humaine*»²⁰ уравновешивается «*détériorer l'espèce*»²¹, «*rendre méchant*»²² соответствует «*rendre sociable*»²³. Развитие неравенства в обществе отнюдь не является несомненным злом: мы обязаны ему «*ce qu'il y a de meilleur et de pire parmi les hommes*»²⁴. Конец истории видится как возвращение к такому состоянию, которое неотлично от состояния естественного, наделяя, таким образом, равной степенью амбивалентности начало, исход и траекторию перехода от одного к другому. Пожалуй, наиболее показательным в этом отношении является любопытный ход в обширном подстрочном примечании в «Рассуждении о происхождении неравенства», где, обличив все опасности цивилизации («Явной причиной всех несчастий является богатство, приносящее гибель даже величайшим из народов»), Руссо затем призывает нас, без тени иронии, к полному гражданскому повиновению, но при этом сам презирует необходимость политического порядка, который порождает собственные зло-

²⁰ усовершенствовать человеческий разум (*фр.*).

²¹ ухудшить человеческий род (*фр.*).

²² сделать злым (*фр.*).

²³ сделать общественным (*фр.*). J. J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondments de l'inégalité parmi les hommes* in *Oeuvres complètes*, vol. III (Ecrits politiques), Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, eds. (Bibliothèque de la Pléiade: Paris, 1964), p. 189.

²⁴ тем, что есть среди людей лучшего и худшего (*фр.*).

употребления²⁵. Сколько бы мы ни искали, мы не смогли бы найти в истории более последовательного примера парадоксальной логики одновременно позитивной и негативной оценки. Некоторое сомнение может возникнуть по поводу того, действительно ли прогрессивное и регрессивное движения уравниваются: менее дескриптивные пассажи говорят о том, что Руссо склонен видеть в истории упадок, особенно когда он говорит с точки зрения настоящего. Но в какой бы форме ни высказывалась двойственная оценка, ее структура — это скорее одновременность, чем последовательность. Вывод Деррида основан на неадекватном примере, и нигде в сочинениях Руссо мы не найдем свидетельства в пользу такой последовательной теории исторического развития²⁶.

Все эти аргументы, однако, не принципиальны. Деррида мог бы справедливо указать, что те фрагменты текстов Руссо, где тот говорит о нравственной двойственности, о фиктивном (и, следовательно, «внутреннем») характере внешней причины, вызвавшей раскол естественного состояния, об одновременности исторического упадка и исторического прогресса ни в коей мере не обесценивают его прочтения. Все это *дескриптивные* места, в которых

²⁵ *Ibid.* Note IX, p. 207–208.

²⁶ Деррида (*Gr.*, p. 236) цитирует «Рассуждение о возникновении неравенства»: «La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, et pourquoi les animaux n'en font point (Язык условностей свойственен лишь человеку, вот почему человек прогрессирует, а животное нет)». Руссо здесь отделяет человека от животного в терминах исторической изменчивости. «Soit en bien, soit en mal (будь то в хорошем, будь то в дурном)» указывает, что такие изменения морально амбивалентны, однако не указывает на последовательность движения. В «Рассуждении о политической экономии», или во второй части «Рассуждения о происхождении неравенства», между принципами закона и свободы, с одной стороны, и противоположным им неизбежным упадком политического порядка людей — с другой, имеет место диалектическое движение. Не говорится ни о какой последовательной смене прогрессивной модели развития на регрессивную.

Руссо вынужден писать обратное тому, что хочет сказать. То же справедливо и в отношении более сложного аспекта прочтения Деррида — странной конструкции оценки, которую Руссо дает понятию начала и не менее удивительной конструкции того, каким образом такое начало вовлекает его в бесконечно регрессивный процесс; он постоянно вынужден подменять обесцененное начало более глубоким, более изначальным состоянием, чем то, которое окажется оставленным позади. Та же модель появляется у Деррида, когда он избирает словарь начала (*origin*) для обозначения неизначального характера так называемых начинаний (*beginnings*) — когда утверждается, что артикуляция является началом языка, в то время как артикуляция есть именно та структура, которая не позволяет сбыться подлинному началу. Употребление словаря присутствия (или же начала, природы, сознания и т. д.) с тем, чтобы разорвать требования этого словаря, заводя его в им же самим подготовленный логический тупик, — устойчивая и контролируемая стратегия, осуществляемая в *De la Grammatologie*. Мы оказались бы в ловушке, если бы стремились показать, что Деррида обманывается тем же образом, каким, по его мнению, обманывается Руссо. Нас интересует не столько степень слепоты Руссо или Деррида, сколько риторическая модель их дискурсов.

Неудивительно, что Деррида более искусен и убедителен в представлении философии письменного языка и «различия», отвергаемого Руссо, чем в представлении философии цельности (*plenitude*), которую Руссо намерен отстаивать. Более того, Деррида располагает обширной традицией интерпретации Руссо, поддерживающей его в понимании Руссо как признанного философа непосредственного присутствия. В этом смысле его образ Руссо достаточно традиционен и не нуждается в каком-либо воссоздании. Его анализ направлен на постепенное отмежевание от теории присутствия Руссо, находящейся под

бременем его собственного языка. И все же, по крайней мере дважды, Деррида отвлекается от демонстрации строгой ортодоксии Руссо по отношению к традиционной онтологии западного мышления, и, по крайней мере, в одном из этих случаев такое отклонение дается ему лишь ценой значительного и оригинального усилия интерпретации, выходящего за пределы и даже противоречащего прямому смыслу высказываний самого Руссо²⁷. Важно, что в обоих случаях речь с необходимостью заходит о понимании и использовании риторических фигур самим Руссо. В вопросе о природе, о «я», о начале и даже о морали Деррида отталкивается от обычного способа интерпретации Руссо и затем показывает, как текст самого Руссо подрывает провозглашаемую им философскую лояльность. Но в двух пунктах, касающихся риторики, Деррида следует иной, лучшей традиции. Для него, очевидно, значимо, что теория и практика риторики Руссо также будут подпадать под императив того, что он называет «логоцентристской» онтологией, предпочитающей сказанное слово слову написанному. Именно в этой точке нам следует изменить направление интерпретативного движения и начать читать скорее Деррида в терминах Руссо, чем наоборот.

Деррида говорит о двух тесно связанных между собой риторических фигурах, обе они отчетливо заметны в «О происхождении языка» — это подражание (мимесис) и метафора. Чтобы продемонстрировать логоцентристскую ортодоксальность теории метафоры Руссо, Деррида должен показать, что его понятие репрезентации основывается на подражании, причем онтологический статус изображаемого сущего под вопрос не ставится. Репрезентация есть двойственный процесс, предполагающий от-

²⁷ Я имею в виду здесь то место, где речь идет о метафоре (*Gr.*, р. 387–397). См. ниже, с. 133–135.

сутствие того, что делается вновь присутствующим, и такое отсутствие неслучайно. Однако же когда репрезентация понимается как подражание, в классическом смысле эстетической теории восемнадцатого века, в ней скорее подтверждается, чем разрывается целостность репрезентируемого сущего. Репрезентация действует как мнемотехнический знак, возвращающий нечто, что произошло не в настоящий момент, но существование которого в другом месте, в другом времени или в ином модусе сознания не подвергается сомнению. Моделью для такой идеи репрезентации служит нарисованный образ, представляющий объект взгляду так, как если бы тот присутствовал здесь и сейчас, и обеспечивающий непрерывность присутствия данного объекта. Сила образа преодолевает двойственность чувственно данного: миметическое воображение способно преобразовать невидимые, «внутренние» модели опыта (чувства, эмоции, страсти) в объекты восприятия и потому способно представить некий опыт сознания, не обладающий объективным бытием, как действительно, конкретно данное. Об этой способности часто говорится как об основной функции нерепрезентативных форм искусства, таких как музыка: в них подражание происходит посредством знаков, естественным образом связанных с обозначаемыми ими эмоциями. Теоретик репрезентативной эстетики, аббат Дю Бо пишет:

Так же как художник подражает линиям и цветам природы, музыкант подражает тону, акцентам, паузам, голосовым модуляциям, короче, всем тем звукам, посредством которых сама природа выражает собственные чувства и эмоции. Все эти звуки... столь эффективны эмоционально именно потому, что они суть знаки страсти, существующей благодаря самой природе. Они обретают свою силу непосредственно от самой природы, тогда как членораздельные слова есть лишь случайные знаки страстей... Музыка группирует естественные знаки страстей и при помощи искусства умножает силу поющих слов. Естественные знаки удивительным образом пробуждают эмоции в том,

кто их слышит. Это качество они заимствуют у самой природы²⁸.

Классические теории репрезентации восемнадцатого столетия настойчиво стремились редуцировать музыку и поэзию к статусу живописи²⁹. «La musique peint les passions»³⁰ и *ut pictura poesis*³¹ — два великих общих места эстетического кредо, которые вовлекают своих приверженцев в интересный лабиринт проблем, не выводящий их, однако, к их собственным предпосылкам. Возможность претворять невидимое в видимое, наделять присутствием то, что доступно только воображению, вновь и вновь утверждается в качестве основной функции искусства. Из такого кредо вытекает и необходимость все внимание уделять предмету изображения как основе эстетического суждения. Предмет включает в себя репрезентацию того, что лежит за пределами чувственно воспринимаемого, и такая репрезентация наделяет предмет онтологической устойчивостью воспринимаемых объектов. Предмет интересует нас прежде всего потому, что в нем утверждается возможность репрезентации невидимого: репрезентация есть условие подражания как универсального доказательства присутствия. Необходимость вновь увидеть это доказательство стоит за многими характер-

²⁸ Jean Baptist Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, 1740) vol. I, p. 435–436, 438.

²⁹ *Ibid.* «Il n'y a de la vérité dans une symphonie, composée pour imiter une temête, que lorsque le chant de la symphonie, son harmonie et son rythme nous font entendre un bruit pareil au fracas que les vents font dans l'aire et au mugissement des flots qui s'entrechoquent, ou qui se brisent contre les rochers». (Du Bos, op. cit., p. 440). — В симфонии, сочиненной в подражание буре, не будет правды до тех пор, пока мелодия симфонии, гармония и ритм ее не дадут нам услышать шум, подобный тому грому, который производит в воздухе ветер, или рёву волн, которые сталкиваются друг с другом или бьются о скалы (*фр.*).

³⁰ музыка живописует страсти (*фр.*).

³¹ поэзия подобна живописи (*лат.*).

ными высказываниями того периода, подтверждая их ортодоксальность в терминах метафизики присутствия.

На первый взгляд, Руссо продолжает эту традицию, особенно там, где речь идет о музыке и где его высказывания несколько отличаются от положений, выдвинутых его классическими предшественниками. Его убежденность в том, что музыка есть нечто «внутреннее», полностью согласуется с его теорией музыки как подражания: «Звуки мелодии воздействуют на нас не только как звуки, но как знаки наших эмоций, наших чувств. Поэтому-то они и заставляют нас сопереживать выражаемым ими чувствам и именно поэтому мы способны узнавать в них образ собственных наших эмоций»³². С точки зрения подражания нет разницы между внутренним физическим воздействием и «*impressions morales*». «Страсти» и «объекты» способны замещать друг друга, не изменяя природы подражания.

Прекрасные, хорошо наложенные краски улаживают наш взгляд, но это удовольствие чисто чувственного характера. Цвета оживают и волнуют нас, поскольку в них есть композиция (*le dessin*), подражание. Аффекты в нас пробуждают представленные на картине объекты и искусно изображенные страсти. Притягательность картины, интерес к ней будятся не самими цветами. Нас будет волновать и внешний эскиз (*les traits*) картины, который получается при печати, но когда мы смотрим на эскиз, цвета уже утратили свою силу.

Мелодия для музыки — то же самое, что композиция для живописи...³³.

Деррида совершенно прав, рассматривая Руссо как традиционного представителя теории подражания, в которой стираются различия между внешними и внутренними предметами.

³² J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des Langues*, texte reproduit d'après l'édition A. Berlin de 1817 (Bibliothèque du Graphe: Paris, n.d.), p. 543. В дальнейшем эту работу будем обозначать как *Essai*.

³³ *Essai*, p. 530–531.

Руссо остается верен традиции, его мысль ее не затрагивает: он все еще убежден, что сущность искусства есть подражание (*mimesis*). Подражание удваивает присутствие: оно добавлено к присутствию замещенного сущего. Представленное сущее оно переводит во «внешнюю» версию его присутствия (*elle fait donc passer le présent dans son dehors*). В неодушевленных искусствах «внешняя» версия такого сущего удваивается: происходит «внешнее» воспроизводство «внешнего» (*la reproduction du dehors dans le dehors*)... В одушевленном искусстве, наиболее явно — в пении, «внешнее» подражает «внутреннему» (*le dehors imite le dedans*). Такое искусство *выразительно*. Оно «живописует» страсти. Метафора, трансформирующая пение в живопись, способна расширить внутреннее существо ее силы во внешнее пространство только под эгидой понятия подражания, которое распространяется и на музыку, и на живопись. Как бы они ни отличались между собой, и то и другое суть удвоение, репрезентация. И музыка и живопись в равной степени опираются на категории внешнего и внутреннего. Выражение означает: страсть уже выдвинута за свои собственные пределы, в сферу открытого, выражение уже живописует страсть³⁴.

Последующий анализ Деррида показывает, как подражание, выражающее общезначимое желание присутствия, задним числом функционирует в тексте Руссо, как устранение желания, которое сводится к абсурду уже тем, что существует: в подражании не было бы необходимости, если бы присутствие *a priori* не было бы опустошено (*entamée*).

Прочитывая таким образом раздел *Essai*, посвященный музыке, мы обнаруживаем уже нечто иное, особенно если обращаем внимание на те места, которые не вошли в комментарий Деррида³⁵. В главах с XIII по XVI Руссо уже намерен показать не столько то, что музыка, живопись и

³⁴ *Gr.*, pp. 289–290.

³⁵ Он обходит их, следуя логике собственной аргументации, в соответствии с которой они либо излишни, либо прокомментированы в другом месте. Мои замечания должны расцениваться как самостоятельные и ответственные за собственные оплошности, возможно, не менее очевидные, чем пробелы в комментарии Деррида.

искусство вообще не основываются на ощущениях (на это была направлена его полемика с сенсуалистской эстетикой), сколько то, что чувственный элемент, который неизбежно является частью художественного или музыкального знака, не играет никакой роли в эстетическом переживании. Тем самым утверждается главенство композиции (*le trait, le dessin*) над цветом, мелодии над звуком, поскольку и композиция и мелодия направлены на значение и менее зависимы от чувственной прелести впечатлений. Как и Дю Бо, Руссо желает оставить преимущество за предметом изображения (или, в случае литературы — значения), а не за знаком. Если он иногда уделяет внимание знаку, как, например, в высказывании: «*Les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentation et signes, peu de chose comme simples objets de sens*»³⁶, то за этим ни в коем случае не стоит готовность отделить знак от ощущения или утвердить его автономию. Знак всегда действует как *signifiant* и полностью ориентирован на значение³⁷. Его собственная чувственная составляющая случайна и отвлекает внимание. Причина такого упорства состоит, однако, не в том, что Руссо, как полагает Деррида, желает, чтобы значение знака, *signifié*, было полной и присутствием. Знак не обладает субстанцией не потому, что ему надлежит быть прозрачным указателем, который не должен скрывать полноты значения, но потому, что само значение пусто; знак не должен своим чувственным богатством замещать пустоту того, что он означает. Вопреки утверждению Деррида теория репрезентации Руссо не ориентирована на значение как присутствие и полноту, но — на значение как пустоту.

Это подтверждается ходом рассуждения в шестнадцатой главе *Essai*, которая называется «*Fausse analogie entre*

³⁶ *Essai*, p. 535.

³⁷ Как утверждает Деррида. *Gr.*, p. 296.

les couleurs et les sons». Вопреки иерархии, сложившейся в эстетике восемнадцатого века, утверждается первичность музыки над живописью (и в музыке — мелодии над гармонией) с помощью системы ценностей, которая скорее является структурной, нежели субстанциальной: музыка превосходит живопись вопреки тому, и даже именно потому, что в ней отсутствует субстанция. С удивительной пронзительностью Руссо описывает музыку как чистую систему отношений, совершенно независимых от субстантивных высказываний о присутствии, полагается ли таковое в форме ощущения или сознания. Музыка это только игра отношений:

...для нас любой звук есть относительное сущее. Сам по себе ни один звук не обладает абсолютными атрибутами, которые позволили бы нам определить его: он высокий или низкий, громкий или тихий только в сравнении с другим звуком. В системе гармонии звук не существует согласно естественному праву (*un son quelconque n'est rein non plus naturellement*). Он ни тоника, ни доминанта, сам по себе он ни гармоничный, ни основной. Все эти свойства существуют только как отношение, и поскольку вся система способна изменяться от басов до верхов, каждый тон изменяет свое положение и место в зависимости от переменны тональности³⁸.

«Un son n'est rein... naturellement». Должны ли мы выделить это положение курсивом и привести его как доказательство отрицания субстанциальности значения у Руссо? Если мы присмотримся не только к этому предложению, но и к соседствующим с ним высказываниям, то увидим следующее: очень похоже, что Руссо вполне понимает выводы и последствия сказанного. Музыка не редуцируется к системе отношений, либо потому, что она действует только как структура звуков независимо от значения, либо потому, что она способна затмить значение, обольстив чувства. Руссо не склонен признавать се-

³⁸ *Essai*, p. 536.

миотический или вневещественный статус знака. Музыка становится структурой, поскольку она поляя в сердцеvine, поскольку она «означает» отрицание всякого присутствия. Поэтому музыкальная структура подчиняется совершенно иному принципу, чем структуры, основывающиеся на «полноценном» знаке, независимо от того, указывает такой знак на ощущение или на состояние сознания. Музыкальный знак, не укорененный ни в какой субстанции, не способен удостоверить бытия. Он никогда не может быть идентичен сам себе или последовательно-му его повторению, даже если все последующие звуки будут обладать такими же физическими свойствами высоты и тембра, что и первый. Физическая идентификация не имеет никакого отношения к способу бытия знака, поскольку он по определению независим от чувственных атрибутов. «Краски остаются, а звуки бесследно растворяются, и у нас никогда нет уверенности, что вновь возникнувшие звуки суть те же самые, что и исчезнувшие»³⁹.

В отличие от устойчивого, синхронического восприятия «живописи»⁴⁰ музыка ни на мгновение не может стать стабильной в своем бытии: она неизменно и до бесконечности вынуждена повторять себя. Это движение совершается независимо от иллюзии присутствия, независимо от того, как субъект интерпретирует его направленность: оно предопределено природой знака — *signifiant*, природой музыки как языка. С одной стороны, на музыке лежит заклятье быть всегда лишь одно мгновение, быть

³⁹ *Ibid.*, p. 536.

⁴⁰ «Живопись» здесь означает то общее предпочтение, которое в эстетических системах восемнадцатого века отдавали образу как присутствию. Не нужно говорить, что когда живопись понимается как вид искусства, иллюзия полноты может быть разрушена как в пластических искусствах, так и в музыке или поэзии; известно также, что в современных дискуссиях отчетливо возникает проблема нерепрезентативной живописи.

всегда недостаточной устремленностью к значению; с другой — сама эта недостаточность не позволяет ей застыть внутри мгновения. Музыкальные знаки не могут совпасть: их динамика всегда ориентирована на их будущее повторение и никогда — на консонанс их одновременности. Даже очевидная гармония одного звука, а *l'unisson*, принуждена расширяться до последовательного повторения; если отдельный звук рассматривать как музыкальный знак, то, по сути, он есть мелодия его потенциального повторения. «Природа не разлагает [звук] на элементы его гармонии: напротив, она скрывает их под видимостью унисона (*l'apparence de l'unisson*)...»

Музыка есть диахроническая версия модели несовпадения внутри момента. Руссо приписывает природе имажинативную силу создания мелодии, указывая при этом на такие естественные звуки, как пение птицы, которые в музыке обретают человеческие черты: «...если природа иногда разбивает [пение на его гармонические составляющие] в модулированном человеческом пении или в пении птиц, она делает это последовательно, располагая один звук за другим: она вдохновляет на песню, но не на гамму; она диктует мелодию, а не гармонию»⁴¹. Гармония отвергается, она — ошибочная иллюзия консонанса в необходимо диссонантной структуре мгновения. Мелодия не участвует в этой мистификации: в ней происходит не разрешение диссонанса, но его проекция на временную, диахроническую ось.

Таким образом, последовательная структура музыки непосредственно вытекает из ее немиметического характера. Музыка не подражает, поскольку ее референтом является отрицание самой ее субстанции, звука. Руссо утверждает это в отрывке, который не цитируется у Дерри-

⁴¹ *Essai*, p. 536. См. также p. 537: «les oiseaux sifflent, l'homme seul chante...»

да: «Одна из главных привилегий музыканта — изображать неслышимые вещи, тогда как художник не может представить вещь невидимую. Искусство, которое имеет дело только с движением, способно схватить поразительные черты, передавая образ самой неподвижности. Сон, покой ночи, уединение и даже сама тишина способны взойти на картину, нарисованную музыкантом...»⁴² В начале этого отрывка Руссо вновь говорит о том, что музыка способна подражать наиболее внутренним, невидимым и неслышимым чувствам; обращение к языку живописных образов указывает, что мы возвратились к ортодоксальной репрезентативной теории восемнадцатого века. Но по ходу перечисления содержание сентиментального чувства, которое у Дю Бо было насыщено полнотой и интересом к переживаемому, все более и более выхолащивается, стирая все следы субстанции. Исчезают идиллические обертоны спокойствия, когда мы вспоминаем, насколько музыка сама зависима от движения; «неподвижность» также нужно понимать в негативном ключе и, следовательно, как еще одно утверждение врожденной хрупкости, недолговечности и саморазрушительности музыки. И уединение тревожно — немало было сказано в тексте о

⁴² *Essai*, p. 537. Ср. высказывание о тишине у Дю Бо, *op. cit.*, p. 447–448. Высказывание Руссо «une lecture égale et monotone à laquelle on s'endort (ровное монотонное чтение, от которого клонит в сон)» перекликается с тем, что говорит Дю Бо: «Un homme qui parle longtemps sur le même ton, endort les autres... (человек, долго говорящий на одном тоне, наводит на других сон)». Возможно, Руссо здесь непосредственно откликается на высказывание Дю Бо, во всяком случае, их отправные точки очень близки. Однако Руссо имеет в виду не просто механический эффект, посредством которого музыка «подражает» тишине: он проводит различие между этим автоматическим действием и более тесной связью, существующей между музыкой и тишиной: «la musique agit plus intimement sur nous... (музыка воздействует на нас более интимным образом)». Последующая часть параграфа посвящена прояснению синестезии между музыкой и живописью, но ни слова больше не говорится об открывшемся парадоксе «музыки тишины».

музыке как об элементе, ставящем человека вне природы и объединяющем его с другими людьми. Крайне парадоксальное высказывание о музыкальном знаке, способном указывать на тишину, было бы эквивалентно, по отношению к другим искусствам, утверждению, что живопись указывает на отсутствие света и красок и язык — на отсутствие какого бы то ни было значения⁴³. То же очерчивается позднее и в более резкой форме в «Новой Элоизе»: «tel est le néant des choses humaines qu'hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas»⁴⁴.

Бессмысленно было бы обсуждать эти положения с позиции какой-то иной феноменологии музыки: очевидно, что в *Essai* музыка уравнивается с языком и на протяжении всего текста Руссо непрерывно говорит о языке. И однако же то, что он называет языком, вовсе не является инструментальным средством коммуникации: для выполнения этой функции достаточно было бы только жеста или простого окрика. Для Руссо язык существует с того момента, как структурирована речь, согласно принципу, сходному с принципом структурализации музыки. Как и музыка, язык есть диахроническая система отношений, постепенная последовательность *повествования* (*narrative*). «Последовательное воздействие дискурса, снова и снова повторяющего свои пункты, сообщает более сильные эмоции, чем присутствие объекта самого по себе, когда все значение целиком дается в едином усилии. Представим себе, что нам приходится близко наблюдать чье-то

⁴³ «Musicienne du silence... (Исполнительница молчания)» — самая знаменитая строка Малларме («Святая»). Можно доказать, что Малларме в меньшей мере, чем Руссо, осознал причастность этой строки к репрезентативной теории поэзии.

⁴⁴ Ничтожность всего человеческого такова, что помимо самосущего Существа, нет ничего прекрасного, кроме того, чего нет вообще. (Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Pléade edition, *Oeuvres complètes*, vol. II, p. 639).

горе. Вид попавшего в беду человека вряд ли вызовет у нас слезы, но если мы дадим ему возможность рассказать обо всем, что он чувствует, слезы вскоре польются сами»⁴⁵. Структурные характеристики языка точно такие же, как и те, что мы обнаружили в музыке: обманчивая синхрония визуального восприятия, создающего иллюзию присутствия, должна быть замещена последовательностью дискретных моментов, которые создают эффект раз за разом повторяющегося времени. То, что такая диахрония является на самом деле фикцией, что она принадлежит языку письма и искусству, но не языку необходимости, выясняется не на примере, взятом из жизни, а на примере драматической постановки: «Трагические сцены оказывают воздействие только лишь [благодаря последовательности дискурса]. Одна пантомима, без слов, оставит нас скорее всего безучастными, однако речь, даже без жестов, вырвет у нас рыдания»⁴⁶. Всякий организованный во временном отношении язык является драматическим, повествовательным языком. Он есть также язык страсти, поскольку страсть, по Руссо, это проявление воли, существующей независимо от какого-либо частного значения или интенции и, следовательно, не может быть отслежена до своей причины или начала. «Человек, даже если он в жизни никогда не чувствовал сострадания к другому человеку, будет плакать, наблюдая за драматическим действием»⁴⁷. Но сострадание, лукавая страсть, для самого Руссо, как прекрасно осознает Деррида, является свойством фиктивного процесса, который переносит действительную ситуацию в мир видимости, драмы и литературного языка: любое сострадание по сути театрально. Следовательно, диахроническая модель повествовательного дис-

⁴⁵ *Essai*, p. 503.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 503.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 503 (примечание).

курса, придающая ему подобие начала, продолжения и завершения, не предполагает, даже метафорическим образом, постановки вопроса о начале. Ни «Рассуждение о происхождении неравенства», ни «О происхождении языка» не представляют собой истории генетического движения, органического процесса рождения и распада: знаменитое высказывание Руссо «*Commençons donc par écarter tous les faits...*»⁴⁸ нельзя принимать слишком прямо и прилагать к языку, на котором написаны оба эти текста. В них не «представлено» последовательное событие, они есть мелодическая, музыкальная, последовательная проекция отдельного момента — радикального противоречия между настоящим и временной разверткой диахронического повествования. Единственная точка, в которой они соприкасаются с эмпирической реальностью — общее для них отторжение настоящего, как невыносимого и лишённого значения⁴⁹. Диахронические структуры, такие как музыка, мелодия или аллегория, предпочтительнее таких псевдо-синхронических структур, как живопись, гармония или мимесис, поскольку последние заставляют нас верить в устойчивость значения, которого нет. Пробивающийся элегический тон выражает не ностальгию по изначальному присутствию, но является чисто драматическим приемом, который продиктован и возможен только благодаря вымыслу, который лишает ностальгию всякого основания⁵⁰. Недостаточно и просто сказать, что в

⁴⁸ Начнем с того, что отстраним все факты (*фр.*).

⁴⁹ В последней главе *Essai*, «*Rapport des langues aux gouvernements*», ясно обозначена эта отправная точка всего текста. То же самое, хотя в несколько более сложной форме, мы находим и в «Рассуждении о происхождении неравенства».

⁵⁰ Этот пункт может быть разъяснен на языке самого «Рассуждения о происхождении неравенства», где элегические пассажи ассоциируются с обманчивым примитивизмом, который недвусмысленно обличается во всем тексте. (См., например, раздел на с. 133, начинающийся с выражения «*Les temps dont je vais parler sont bien éloignés...*»)

этих текстах исток есть просто метафора, «означающая» простое начинание, даже если это поможет нам понять, что теория фигурального языка Руссо порывает со всякой идеей репрезентации. Исток здесь «предшествует» настоящему в чисто структурном, а не хронологическом смысле. Хронология есть структурный коррелят по необходимости фигуральной природы литературного языка.

Именно в этом смысле следует понимать название третьей главы *Essai*: «Que le premier langage dut être figuré»⁵¹. Единственное буквальное высказывание, которое говорит то, что хочет сказать, это утверждение, что никаких буквальных высказываний не существует. В повествовательной риторике текста Руссо под хронологической фикцией понимается то, что «первым» языком должен был быть поэтический язык. Деррида, видящий в Руссо сторонника репрезентативной теории, должен, напротив, демонстрировать, что его теория метафоры основана на первичности буквального значения по отношению к метафорическому, преимущественном положении «sens propre» над «sens figuré»⁵². И поскольку Руссо явно говорит противоположное, Деррида вынужден интерпретировать главу о метафоре как момент ослепления, в котором Руссо говорит противоположное тому, что хочет сказать.

Здесь аргументация повторяет доводы относительно репрезентации: Деррида говорит, что Руссо больше не считает, что референт метафоры есть буквальное значение в качестве ее объекта, он интериоризует объект и заставляет метафору обращаться уже к внутреннему состоянию сознания, чувству или страсти. «Выражению эмоций Руссо придает буквальный смысл, от которого он

⁵¹ О том, что первоначальный язык должен был быть фигуральным (*фр.*).

⁵² прямой смысл ... фигуральный смысл (*фр.*).

при определении объектов собирался отказаться»⁵³. По замыслу Деррида, место, занимаемое Руссо в истории западного мышления, — это момент, когда постулат присутствия изымается из внешнего мира и переносится в саморефлективную внутреннюю область сознания, когда открытие присутствия происходит на оси внутренне-внешней полярности. В этом случае в качестве доказательства Деррида может привести пример метафоры, описываемый самим Руссо: первобытный человек, впервые встретившийся с другим человеком, называет того «великаном», слепо создавая метафору, выражающую прямое значение, внутреннее переживание страха. Высказывание «я вижу гиганта» — это метафора прямого высказывания, «я испуган», чувство, которое нельзя выразить, сказав «я вижу человека (подобного мне)». Руссо использует этот пример, чтобы показать, что переносное значение может «предшествовать» прямому. Но пример этот плохо выбран, возможно, как замечает Деррида⁵⁴, под влиянием Кондильяка, о сочинении которого, «Опыт о происхождении человеческого сознания», Руссо упоминает в главе о метафоре. Кондильяк использует топос «дети в лесу», чтобы показать, что язык вырастает из внутреннего чувства — страха⁵⁵. На языке Руссо язык есть продукт страсти и не является выражением потребности; страх, обратная сторона насилия и агрессии, носит утили-

⁵³ *Gr.*, p. 389.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 393. Приводимые на той же странице доводы, с помощью которых Деррида пытается показать приоритет страха как «более ранней страсти» над состраданием, перечеркивают мастерское наблюдение относительно природы сострадания как элемента дистанции и различия (*Gr.*, p. 262). Различие между «passion» (страстью) и «besoin» (потребностью) не может быть проведено не в терминах начала, но — в терминах субстанции: субстанциальный референт потребности утрачивается в случае страсти.

⁵⁵ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Part II, Section I (Del'origine et des progrès du langage). *Oeuvres* (Paris, 1798), vol. I, p. 263.

тарный характер и принадлежит скорее миру «потребностей», чем миру «страстей». Едва ли страх нуждается в языке, для его выражения более пригодны пантомима или жест. Любая страсть есть в известном смысле *passion inutile*, она беспричинна, поскольку ее объект или причина не существуют. Страсть отличает человека от животного: «Потребность в субстанции заставляет человека отделяться от других людей, тогда как страсть их соединяет. Не голод и не жажда были причиной первой речи, но любовь, ненависть, сострадание и гнев»⁵⁶. Страх там, где голод и жажда, и сам по себе никогда не смог бы привести к формированию языка; он слишком практичен, чтобы называться страстью. Третья глава *Essai*, раздел, посвященный метафоре, сконцентрирован на сострадании или на ее продолжении — любви (или ненависти). Когда ниже (Ch. IX, p. 525) рассказывается о «рождении» фигурального языка, он уже непосредственно ассоциируется с любовью, а не со страхом. И вновь четкое определение находимы в «Новой Элоизе»: «Любовь — это только иллюзия. В ней, так сказать, обретается иная вселенная; она окружает себя объектами, которых либо не существует, либо такими, в которые только сама любовь вдохнула жизнь. Потому все свои чувства она выражает при помощи образов, ее язык — это язык фигур (*comme il rend tous ses sentiments en images, son langage est toujours figuré*)»⁵⁷. У метафорического языка, который в фиктивной диахронии *Essai* определяется как «первичный», нет буквального референта. Единственный его референт — это «le néant des choses humaines».

Хотя теория риторики Русо — по отношению и к его собственному общему представлению о языке, и к представлению Деррида о языке — занимает второстепенное

⁵⁶ *Gr.*, p. 505.

⁵⁷ Поскольку всякое чувство он передает образами, язык его всегда фигурален (*фр.*) — Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Pléiade edition, vol. II, p. 15.

положение, гораздо большее значение она обретает в узком контексте нашего вопроса о когнитивной структуре интерпретативного процесса. Множить доводы в пользу согласия или несогласия с Деррида в других областях было бы скучно и бессмысленно. В вопросах, касающихся риторики и природы фигурального языка, Руссо не обманывался и говорил то, что и хотел сказать. А значит, именно в этом пункте его лучший — из современных нам — интерпретатор расходится с ним, *не* понимая его. «Рассуждение о происхождении неравенства» и «Опыт о происхождении языка» — это тексты, в которых дискурсивные утверждения ответственны за собственный риторический модус. То, что здесь говорится о природе языка, с необходимостью требует от самих текстов формы диахронического повествования или, если мы предпочитаем называть это иначе, формы аллегории⁵⁸. Аллегорический модус превращает любой язык в фигуральный и раскрывается в диахронической структуре рефлексии. Текст между тем выходит за свои пределы, ведь будучи аллегорией он тем самым утверждает необходимость производства высказывания косвенным, фигуральным способом, а это значит, что он будет неверно понят, если его воспримут буквально. Беря на себя ответственность за «риторичность» собственного модуса, текст также постулирует необходимость собственного неверного прочтения. Он знает и утверждает, что будет неверно понят. Он рассказывает историю, аллерию такого непонимания: неизбежное низведение мелодии к гармонии, языка к живописи, языка страсти к языку потребностей, метафоры к буквальному значению. По законам собственного языка он способен рассказать эту историю лишь представив ее как вымысел, вполне отдавая себе отчет, что вымысел будет принят за факт, а факт — за вымысел; такова неизбежно амби-

⁵⁸ Об аллерию Руссо см. также Paul de Man, «The Rhetoric of Temporality» in *Interpretation: Theory and Practise*, Charles Singleton, ed. (John Hopkins Press, 1969), p. 184–188.

валентная природа литературного языка. Язык самого Руссо, однако, не остается слеп к этой амбивалентности: доказательство тому заложено в общей организации его дискурса и, более явно, в том, что говорится о репрезентации и метафоре как краеугольном камне теории риторики. Жесткая логичность риторики, которая способна утверждать себя только через возможность неверного понимания, находит еще одно доказательство. Риторический характер литературного языка обнаруживается в архетипической ошибке: редуцирующем смешении знака и субстанции. То обстоятельство, что Руссо был неверно понят, прежде всего доказывает его собственную теорию неверного понимания. Представленная Деррида версия такой ошибки ближе других оказывается к утверждению самого Руссо, поскольку в ней за точку наибольшей слепоты принимается наиболее освещенная область: теория риторики и необходимые ее производные.

Чем же в таком случае текст Деррида отличается от текста Руссо? У нас есть право на обобщение, разрабатываемый собственный метод и давая Руссо высшую оценку, называть «литературным» в полном значении этого слова всякий текст, в котором явно или неявно обозначается его собственный риторический модус и очерчивается соответствующий риторичности его понимания тип «непонимания». Это возможно либо с помощью открытого утверждения, либо — поэтического указания⁵⁹. Выражения «быть ответственным» или «обозначать» в предыдущем

⁵⁹ Дискурсивный, критический или философский текст, в котором это происходит посредством открытого утверждения, следовательно, не более и не менее литературен, чем текст поэтический, избегающий прямых высказываний. Фактически границы часто размыты: логика многих философских текстов в значительной мере обусловлена последовательностью повествования и фигурами речи, в то время как поэзия изобилует утверждениями всеобщности. Критерий литературности зависит не от уровня дискурсивности, но от степени согласованной «риторичности» языка.

предложении не означают субъективного процесса: из риторической природы литературного языка следует, что познавательная функция коренится в языке, а не в субъекте. Вопрос о том, слеп автор к самому себе или нет, в общем-то неуместен; его можно задать лишь в эвристических целях, чтобы приблизиться к постановке подлинного вопроса: слеп или нет его язык по отношению к собственным высказываниям. Ставя этот вопрос в связи с текстом «О грамматологии», мы вновь оказываемся перед тем, что явилось начальным пунктом исследования: взаимодействие между критическим и литературным языком в терминах слепоты и озарения.

В общем-то, неважно, прав Деррида в отношении Руссо или нет, поскольку его собственный текст чрезвычайно схож с *Essai* и по своей риторике, и по содержанию. Здесь также рассказывается история: о репрессии письменного языка тем, что здесь названо «логоцентрическим» заблуждением, отдающим предпочтение голосу перед письменным словом, рассказывается как о последовательном, историческом процессе. Деррида везде задействует хайдеггеровскую и ницшевскую метафору (*fiction*) метафизики как *периода* в истории западноевропейского мышления, чтобы драматизировать, придать напряжение и тревогу собственному высказыванию, так же и Руссо придавал напряжение и беспокойство своей истории о языке и об обществе, наделяя их псевдоисторическим статусом. Деррида не захвачен ни театральностью собственного жеста, ни вымыслом (*fiction*) своего повествования: точно так же Руссо косвенно, но последовательно сообщает нам, что мы прочитываем вымысел, а не историю. Ницшеанская теория Деррида о языке как «игре» предостерегает нас от того, чтобы воспринимать его буквально, особенно когда его высказывания апеллируют к историческим ситуациям, например таким, как сегодняшняя. Использование философской терминологии с явной целью ее же дис-

кредитировать — устойчивая философская процедура, у которой были свои приверженцы помимо Руссо, и ее-то Деррида применяет с отточенным мастерством. Наконец, теория *écriture* почти совпадает с положением Руссо о фигуральной природе языка страсти. Имеет ли после этого значение, оставим мы последнее слово за Руссо или за Деррида, ведь оба они фактически говорят одно и то же? Очевидно, что если Руссо не принадлежит логоцентрическому «периоду», то периодизация, на которую опирается Деррида, исключительно произвольна⁶⁰. Более того, если мы утверждаем, что Руссо удалось избежать ловушек логоцентризма, что его язык *есть литературный* язык, то мы говорим тем самым, что миф о превосходстве устного языка над письменным всякий раз уже демистифицирован самой литературой, хотя литература постоянно оставляет возможность неверного понимания и утверждения противоположного тезиса. Здесь, по-видимому, мы ни в чем не расходимся с прозрением Деррида, но такой вывод, очевидно, разочарует его педантичных последователей: его историческая схема является всего лишь условностью повествования, и короткий отрывок из «О грамматологии», посвященный природе литературного языка, по всей видимости, это подтверждает. И все же, хотя Деррида может быть «прав» относительно природы литературного языка и последователен в приложении своего открытия к собственному тексту, он тем не менее не желает или не может понять Руссо как литературный

⁶⁰ Неизвестно, согласился ли бы Деррида принять все последствия подобного изменения в исторической периодизации — такие, к примеру, как возможность однозначно утвердительного ответа на вопрос, заданный со ссылкой на Леви-Стросса: «Accorder en soi Rousseau, Marx et Freud est une tâche difficile. Les accorder entre eux, dans la rigueur systématique concept, est-ce possible? (Усмотреть у Руссо, Маркса и Фрейда внутреннюю согласованность — задача трудная. Согласовать их между собой, с систематической концептуальной строгостью — возможно ли это?)» (Gr., p. 173.)

феномен. Почему же он упрекает Руссо в том, что на законном основании делает сам? Согласно Деррида, отказ Руссо от логоцентристской теории языка, с которой автор *Essai* сталкивается в лице эстетического сенсуализма восемнадцатого века, «не может быть радикальным отказом, поскольку он происходит в рамках, определенных самой этой философией и „метафизическим“ понятием искусства»⁶¹. Я попытался показать, что, напротив, Руссо использует традиционный словарь примерно так же (если иметь в виду его стратегию и последствия), как Деррида обходится с традиционным словарем западной философии. Что происходит у Руссо, происходит и у Деррида: словарь субстанции и присутствия используется уже не декларативно, а риторически, поскольку таковы сами основания этого словаря. В тексте Руссо нет слепых пятен⁶²: он отдает себе отчет в каждом моменте собственной риторической формы. Деррида ошибочно принимает за слепоту то, что на самом деле является переходом с буквального уровня дискурса на фигуральный.

Слепоту Деррида по отношению к Руссо можно объяснить двояко: либо он действительно неверно прочитывает Руссо, возможно, потому, что на место автора он ставит его комментаторов — быть может, когда Деррида пишет «Руссо», следует читать «Старобински», или «Рэймонд», или «Пуле» — либо он целенаправленно искажает прочтение, чтобы прояснить собственную позицию и риторику. В первом случае слепота Деррида лишь подтверждает предвидение Руссо относительно неверного восприятия

⁶¹ Gr., p. 297. «Метафизическое» здесь означает, в хайдеггеровском постигшиевском смысле, эпоху, в которой остается непродуманным (ungedacht) онтологическое различие между бытием и сущим (Sein и Seiendes). Деррида усиливает это онтологическое различие, отличая язык-голос от языка-знака.

⁶² Плохой пример, выбранный для иллюстрации природы метафоры (страх вместо сострадания), — это ошибка, а не слепое пятно.

его творчества. Тогда это классический пример риторической слепоты, несколько отличный в деталях, но по сути соответствующий той модели, с которой мы встречаемся у Лукача, Пуле или Бланшо. Их слепота, напомним, состоит в том, что они утверждают методологию, которую можно «деконструировать» в терминах их же собственных открытий: «я» Пуле способно обернуться языком, имперсональность Бланшо — метафорой самопрочтения и т. д.; во всех этих случаях методологическая догма противостоит литературному прозрению, и такое взаимодействие методологии и литературы разворачивается в высоколитературную риторику того, что может быть названо систематической критикой. Случай Деррида несколько отличается: его глава о методе, литературной интерпретации как деконструкции, сама по себе безупречна, но направлена не на тот объект. Нет необходимости применять деконструкцию к Руссо; устоявшаяся традиция интерпретации Руссо, напротив, нуждается в ней в крайней степени. Критическая позиция Деррида наиболее выгодно отличается от всех остальных: он имеет дело с автором, настолько же прозрачным, насколько язык позволяет ему оставаться тем, прочтение кого, по причине этой прозрачности, оказывается систематически неверным; потому произведения самого автора, заново проинтерпретированные, могут быть противопоставлены наиболее талантливым, но впадшим в заблуждение его интерпретаторам или последователям. Не нужно говорить, что такая новая интерпретация будет, в свою очередь, содержать собственную форму слепоты, что не исключает ослепительных моментов литературного прозрения. Деррида не принимает такую модель: вместо Руссо, деконструирующего своих критиков, мы имеем Деррида, применяющего деконструкцию к псевдо-Руссо, но использующего при этом интуиции «реального» Руссо. Модель слишком интересна, чтобы не быть умышленной.

Во всяком случае, эта модель очень хорошо проясняет тонкое тематическое различие между историями, рассказанными Деррида и Руссо. Руссо рассказывает историю о неумолимой регрессии, тогда как Деррида исправляет неизменно повторяющуюся ошибку в суждении. Его текст, как он сам говорит, есть уничтожение конструкции. Несмотря на присутствующее здесь негативное звучание, деконструкция предполагает возможность воссоздания. Диалектическая энергия Деррида, особенно в первой части книги, где нет непосредственного обращения к Руссо, очевидно, обретается в движении деконструкции, происходящем во второй части, где Руссо выступает в роли спарринг-партнера. Руссо выполняет для Деррида ту же роль, которую Вагнер играл для Ницше в «Рождении трагедии», текст, с которым «О грамматологии» имеет еще больше общего, чем с «Опытом о происхождении языка». Неважно, что Вагнер выполняет для Ницше предположительно позитивную функцию, тогда как Руссо — это маска противоположности или тень Деррида: способ неверного прочтения очень схож в обоих случаях. «Опыт» Руссо не нуждался в подобной опосредующей фигуре; он черпает всю свою энергию в силе отказа от момента настоящего. Выпады против Рамо, Кондильяка и Дю Бо или против той традиции, которую представляет Дю Бо, носят случайный полемический характер, но не являются существенными элементами структуры: обвинение предъявляется самому языку, а не чьей-либо философской ошибке. К тому же Руссо не питал ни малейшей надежды, что кому-то удастся избежать описанного им регрессивного процесса искаженного понимания; он раз и навсегда отрезал себя от всех будущих учеников. В этом отношении текст Деррида менее радикален, менее выдержан, чем текст Руссо, хотя и не менее литературен. Он и не менее значим с философской точки зрения, чем «Рождение трагедии». Как известно, Ницше позже критиковал то, как он

обошелся с Вагнером в ранней своей книге, не просто потому, что изменил свое мнение о достоинствах последнего — он, по большей части, уже лишился всех своих иллюзий относительно Вагнера к моменту написания «Рождения трагедии», — но потому что его присутствие в тексте направляет текст по пути музыкальности, по пути аллегории музыки: «*Sie hätte singen sollen, diese `noue Seele' — und nicht reden*» — «нужно петь эту „новую душу“, а не говорить о ней». Он написал «Заратустру» и «Волю к власти», но освободился ли он совершенно от Вагнера? — Может статься, что слишком обнадеживающее будущее обернулось слишком заблудившимся прошлым. Руссо задумал написать «чистую» литературу, «Новую Элоизу» и трактат о конституционном праве, *Le Contrat social* — но это уже другая история, так же как будущие работы Жака Деррида.

Критическое прочтение критического прочтения Руссо Жаком Деррида показывает, что слепота суть неизбежный спутник риторической природы литературного языка. В структуре такой системы, как текст — читатель — критик (где критик — это «второй» читатель или «второе» прочтение) момент слепоты может быть локализован различным образом. Если литературный текст сам по себе имеет области слепоты, система может быть бинарной; читатель и критик совпадают в своем усилии сделать видимым незамеченное. Наше прочтение в этой книге некоторых литературных критиков — это особый, более сложный случай той же структуры: сами литературные тексты критичны, но слепы, и критическое прочтение критиков есть попытка деконструкции слепоты. Теперь уже должно быть очевидно, что «слепота» не подразумевает никакой литературной оценки: Лукача, Бланшо, Пуле и Деррида можно назвать «литераторами» в полном смысле слова в силу их слепоты, а не вопреки ей. В более сложном случае не пораженного слепотой автора — како-

вым, как мы утверждаем, является Руссо, — система будет тройной: слепота переходит от писателя к первому читателю, «традиционным» ученикам или комментаторам. Этим первым читателям — их для простоты можно заменить вымышленной фигурой наивного читателя, хотя традиция предоставляет здесь обильный материал, — необходим, в свою очередь, критик, который обращает традицию и на мгновение приближает нас к изначальному прозрению. Когда есть писатели, которых действительно можно назвать в высшей степени просвещенными, существование традиции, богатой абберациями, уже не выглядит случайностью, но конститутивной составляющей всей литературы, по сути, базисом литературной истории. И поскольку интерпретация есть не что иное, как возможность ошибки, то утверждая, что определенная степень слепоты есть неотъемлемая черта всей литературы, мы тем самым вновь подтверждаем абсолютную зависимость интерпретации от текста и текста от интерпретации.

VIII

Литературная история и литературная современность

Писать рефлексивным образом о современности — значит сталкиваться с проблемами, которые ставят под сомнение приемлемость самого этого термина, особенно в отношении литературы. Быть может, существует внутреннее противоречие между современностью, которая есть способ действия и поведения, и такими терминами, как «рефлексия» или «идеи», которые играют значительную роль в литературе и истории. Спонтанность того, что проявляет себя как современность, несопоставима с претензией на осмысление и описание современности; вовсе не очевидно, что литература и современность — это каким-то образом совместимые понятия. И все же мы с готовностью говорим о современной литературе и даже используем этот термин как средство исторической периодизации, все так же не сознавая, что история и современность могут быть понятиями еще более несовместимыми, чем литература и современность. А значит, невинное название этой главы может содержать в себе по крайней мере две логические несообразности — начало, не предвещающее ничего хорошего.

О «современности» говорят все чаще и чаще, она становится предметом обсуждения не только в качестве

идеологического оружия, но равно и в качестве теоретической проблемы. Возможно даже, что она является одним из способов, посредством которого восстанавливается связь между литературной теорией и литературной практикой. В иные моменты истории топика «современности» способна становиться средством самоопределения, способом диагностирования настоящего. Очевидно, это случается в периоды значительного творческого подъема, оглядываясь на которые, мы отмечаем их необычайную продуктивность. В такие действительные или воображаемые времена современность не является ценностью самой по себе, она скорее обозначает набор ценностей, существующих независимо от самой современности — это не касается искусства Ренессанса, поскольку в определенные моменты оно и было как раз «современной» формой искусства. Мы не ощущаем так наше время, вероятно, в силу того, что подобное самоощущение возможно лишь в ретроспективе. Попытка описать неуловимую модель нашей литературной современности была бы невыполнима; мы точнее обрисовываем проблему, если поставим вопрос о том, как современность сама по себе способна стать самостоятельной темой обсуждения и почему эта тема с особой настойчивостью возникает, когда речь заходит о литературе или, еще уже, о теоретических размышлениях по поводу литературы.

То, что это действительно так, легко можно убедиться, обозревая как Европу, так и Соединенные Штаты. Это особенно заметно, например, в Германии, где термин «современность», после того как он по политическим мотивам находился под запретом, приобрел сильное позитивное звучание и в последнее время стал своеобразным лозунгом и предметом серьезных исследований. То же мы наблюдаем и во Франции, и в Соединенных Штатах, особенно отчетливо — в связи с возобновлением интереса к применению методов социальных наук к литературоведению.

Не так давно современность часто ассоциировалась с такими авангардными течениями, как дадаизм, сюрреализм или экспрессионизм. Этот термин можно было встретить скорее в манифестах и воззваниях, чем в научных статьях или на международных коллоквиумах. Но это не означает, что двадцатый век можно поделить на две части: одна — «творческая», которая действительно представляла собой модерн, другая — «рефлексивная» или «критическая», паразитирующая на этой современности и подменяющая ее теоретизированием о модерне. Те силы, что были задействованы в лирической поэзии, в романе и театре и которые справедливо можно назвать современными, теперь также попали в поле действия литературной теории и критики. Расстояние между манифестами и научными статьями редуцировано к точке, в которой манифесты совершенно научны, а некоторые статьи — сами того не желая — провокационны. Такое направление развития необычайно усложняет и изменяет саму текстуру нашей литературной современности и обнаруживает проблемы, скрытые в самом этом термине, коль скоро он употребляется в историческом или в рефлексивном контексте. Возможно, несколько обескураживает то, что наше употребление этого слова восходит к концу пятого века нашей эры и что в понятии «современность» (*modernity*) нет ничего нового (*modern*). Еще более тревожно то обстоятельство, что как только мы пытаемся дать понятийное определение этому термину, особенно в области литературы, на нас сваливается целый клубок проблем. Очень скоро нам придется прибегнуть к парадоксальным формулировкам, например, определять время какого-либо периода в литературе как способ, каким в нем обнаруживается невозможность принадлежать современности.

Именно к этой трудности я хотел бы присмотреться, разобрав несколько примеров, и они не обязательно

должны принадлежать непосредственно нашему настоящему. Они, скорее, призваны высветить проблематичную структуру понятия, которое, подобно всем темпоральным понятиям, оказывается особенно сложным, когда соотносится с событиями, сущность которых составляет язык. Меня будет интересовать не столько проблема описания нашей собственной современности, сколько методы, или возможность литературной истории, которые предполагаются этим понятием.

Среди различных антонимов, приходящих на ум в качестве оппозиции к слову «современность» — и их немалое количество само по себе является симптомом сложности этого термина — наиболее плодотворным оказывается «история». «Современное» можно противопоставить «традиционному» или даже «классическому». Для некоторых моих американских или французских современников «современное» может даже быть противоположно «романтическому», что вряд ли понятно специалистам по германской литературе. Антимодернисты, такие как Эмиль Штайгер, не прочь видеть источник порицаемой ими современности в ранней романтике Фридриха Шлегеля и Новалиса, а оживленные споры, происходящие сегодня в Германии, до сих пор основываются на разногласиях между Веймаром и Йеной, имевших место в начале девятнадцатого столетия. Однако каждый из этих антонимов — античный, традиционный, классический и романтический — заставляют нас обращаться к тем определениям и различию в подходах, которые являются, по сути, поверхностным проявлением географических и исторических событий. Мы сумеем пойти дальше, если попытаемся осмыслить скрытое противостояние «современного» и «исторического», что также вплотную подведет нас к современной постановке этой проблемы.

Естественный интерес ученых к собственной науке придает истории безусловную ценность и почти исключача-

ет возможность ее проблематизации. Только исключительно одаренным и, возможно, эксцентричным представителям этой профессии удастся проявить достаточную настойчивость для того, чтобы вопрос о смысле истории оказался эффективным, но и тогда невозможно обойтись без насилия, спутника страсти и неприятия. Один из наиболее ярких примеров такого неприятия имел место, когда Ницше, тогда еще молодой филолог, со всем радушием принятый научным сообществом, в полемическом эссе «О пользе и вреде истории для жизни» («Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben») жестко выступил против традиционных устоев своей дисциплины. Этот текст является прекрасной демонстрацией затруднений, возникающих тогда, когда подлинное стремление к современности сталкивается с требованиями исторического сознания или культуры, прошедшей суровую школу истории. Он может подвести нас к более тонким проблемам, которые возникают, когда понятие современности применяется к литературе.

Что Ницше во вторых «Несвоевременных размышлениях» проявляет интерес к противоречию между современностью и историей, ясно не сразу. Что истории фундаментальным образом бросается вызов, очевидно с самого начала, но не очевидно, что это делается во имя современности. Термин «современность» появляется в тексте чаще всего с негативными коннотациями — в качестве описания того, как, по Ницше, его современники себя развращают и ослабляют, выказывая чрезмерный интерес к истории. В отличие от греков они прячутся от настоящего, для которого они слишком слабы и стерильны, в спасительном внутреннем мире, который может быть им обеспечен историей, но который не имеет никакого отношения к действительному существованию¹. История и со-

¹ Friedrich Nietzsche, «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», *Unzeitgemässe Betrachtung II* in Karl Schlechta, ed., Werke I (Munich, 1954), S. 232–233, 243.

временность идут, кажется, рука об руку и одновременно становятся жертвами ницшевской культуркритики. В этом смысле современность — всего лишь описательный термин, обозначающий определенный умственный настрой, преобладающий, по мнению Ницше, среди немцев его времени. Иное понимание современности, значительно более динамичное и достаточно глубокое, чтобы выступать в качестве первичного определения, проявляется в непосредственном оппоненте истории, именно в том, что Ницше называет «жизнью».

«Жизнь» понимается не в биологических, а во временных терминах, как способность *забывать* прошлое перед лицом настоящего. Как и большинство оппонентов Руссо в девятнадцатом веке, мысль Ницше здесь следует исключительно руссоистским моделям; текст начинается с противопоставления природы и культуры (прямое указание на «Второе размышление о происхождении неравенства»). Неустойчивость человеческого общества в отличие от безмятежного естественного состояния животного стада диагностируется как результат неспособности человека забывать прошлое.

Но человек удивляется также и самому себе, тому, что он не может научиться забвению и что он навсегда прикован к прошлому; как бы далеко и как бы быстро он ни бежал, цепь бежит вместе с ним... Человек говорит: «Я вспоминаю» — и завидует животному, которое сейчас же забывает и для которого каждое мгновение действительно умирает, погружаясь в туман и ночь и угасая навсегда. Столь *неисторически* живет животное: оно растворяется в настоящем как целое число, не оставляя по себе никаких странных дробей, оно не умеет притворяться, ничего не скрывает и в каждый данный момент является вполне тем, что оно есть, и потому не может не быть честным².

Способность забывать и жить вне исторического сознания существует не только на животном уровне. По-

² Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, S. 211. (Цитаты из Ницше приводятся по изданию: *Ницше Ф. Сочинения* в 2 т., М.: «Мысль», 1990. Ссылки на это издание далее приводятся в скобках. — *Прим. пер.*.)

скольку «жизнь» имеет как онтологический, так и биологический смысл, животное начало сохраняется в человеке и является его конституирующим элементом. Не только в те моменты, когда оно управляет поступками человека, но и когда он восстанавливает собственную спонтанность и утверждает свою истинную человеческую природу.

С другой стороны, мы видели животное, которое, будучи совершенно лишено исторического чувства и заключено внутри горизонта, сводящегося чуть ли не к одной точке, наслаждается тем не менее известным счастьем или, по крайней мере, живет, не зная пресыщения и притворства; поэтому мы должны считать способность чувствовать в известных пределах неисторически более важной и более первоначальной, поскольку она является фундаментом, на котором только вообще и может быть построено нечто правильное, здоровое и великое, нечто подлинно человеческое³.

Таким образом, моменты подлинной человечности — это моменты исчезновения всякого предшествования, которое уничтожается силой абсолютного забвения. Хотя подобное искоренение истории может быть иллюзорным или несправедливым по отношению к свершениям прошлого, оно все же оправдано как необходимость исполнения нашего человеческого предназначения и как условие действия.

Как всякий деятель, по выражению Гёте, всегда бессовестен, так же он и чужд знанию, он забывает все остальное, чтобы достигнуть одного, он несправедлив к тому, что лежит позади его, и знает только одно право — право того, что в данную минуту должно свершиться⁴.

Мы прикасаемся здесь к тому радикальному импульсу, что стоит за всякой подлинной современностью, когда она — не просто синоним для всего современного или новомодного. Мода иногда может быть только тем, что оста-

³ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, S. 215 (164).

⁴ *Ibid.*, S. 216 (165).

лось от современности после того, как импульс уже погас, как только — и это может произойти почти тут же — он превратился из раскаленной точки времени в воспроизводимое клише, как только он становится тем, что остается от открытия, лишенного породившего его желания. Мода подобна пеплу после неповторимых языков пламени, следу, лишь указующему, что здесь был огонь. Но безжалостное ницшевское забвение, ослепленность, с которой он бросается в освещающее весь прошлый опыт деяние, ухватывают самый дух современности. Это тон Рембо, заявляющего, что у него нет предшественников в истории Франции, что единственное, чего должно требовать от поэта, — это требовать «*du nouveau*»⁵, и что он должен быть «абсолютно современен»; это тон Антонена Арто, когда он утверждает, что «записанная поэзия обладает ценностью всего лишь единый краткий миг, а затем должна уничтожаться. Пусть мертвые поэты уступят место живым... время шедевров — прошлое»⁶. Современность существует в форме желания смыть все, что было раньше, в надежде прийти, наконец, в ту точку, которую бы можно было назвать подлинным настоящим, в точку начала, означающую новый исход. Здесь намеренное забвение сходится с действием, которое также есть начало, вобравшее всю энергию идеи современности. Так определенные современность и история диаметрально противоположны в тексте Ницше. Несомненна его преданность современности, единственному способу достичь той метаисторической области, в которой ритм нашего существования совпадает с ритмом вечного возвращения. И все же пронзительная высокопарность тона заставляет нас думать, что выход не так уж прост, как может казаться на первый взгляд.

⁵ нового (*фр.*).

⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, vol. IV *Oeuvres complètes* (Paris, 1956).

Очевидно, что в той полемической обстановке, в которой была написана работа, противоисторические доводы должны преувеличиваться и что нужно стремиться дальше, чем цель, если надеешься ее достичь. И все же сама эта тактика интересует нас меньше, чем вопрос о том, способен ли Ницше освободиться от исторических прерогатив, способен ли его текст приблизиться к тому условию современности, на котором настаивает. С самого начала упоение жизненным потоком, преодолевающим историю, уравнивается глубоко пессимистической мудростью, истоки которой — значение исторической причинности, хотя в ней движение истории из развития превращается в регресс. Человеческое «бытие», говорится уже в самом почти начале работы, «есть непрерывный уход в прошлое, т. е. вещь, которая живет постоянным самоотрицанием, самопожиранием и самопротиворечием» («Das Dasein ist nur ein unterbrochenes Gewesensein, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzeren, sich selbst zu widersprechen»)⁷. Описание жизни как постоянной регрессии имеет в виду отнюдь не ошибки культуры, как, например, преобладание исторических дисциплин в современном образовании, против чего направлен полемический импульс работы, но лежит в значительно более глубокой природе вещей, за пределами досягаемости культуры. Это — временной опыт человеческой изменчивости, исторический, в глубочайшем смысле этого термина, в котором опыт настоящего с необходимостью полагается как опыт *преходящего*, в котором прошлое становится безвозвратным и незабвенным, поскольку оно неотделимо ни от настоящего, ни от будущего. Китс знает это, когда, в «Падении Гипериона», поверженный Сатурн предстает ему как прошлое, как предвидение собственного смертного удела:

⁷ Nietzsche, *op. cit.* S. 212.

Without stay or prop
But my own weak mortality, I bore
The load of this eternal quietude,
The unchanging gloom...⁸

Современность ввергает себя силе настоящего момента как началу, но обнаруживает, что, отрывая себя от прошлого, она в то же время отрывается от настоящего. Текст Ницше неуклонно ведет его к этому открытию, возможно, с наибольшей стремительностью (поскольку с наибольшей мерой имплицитности), когда он говорит о своей собственной роли как о *критическом* историке и открывает, что отрицание прошлого — это не столько акт забвения, сколько акт критического суждения, направленного против себя самого.

[Критический исследователь прошлого] должен обладать и от времени до времени пользоваться силой разбивать и разрушать прошлое, чтобы иметь возможность жить дальше; этой цели достигает он тем, что привлекает прошлое на суд истории, подвергает последнее самому тщательному допросу и, наконец, выносит ему приговор; но всякое прошлое достойно того, чтобы быть осужденным — ибо таковы уж все человеческие дела: всегда в них мощно сказывалась человеческая сила и человеческая слабость... Нужно очень много силы, чтобы быть в состоянии жить и забывать, в какой мере жить и быть несправедливым есть одно и то же... Но по временам та же самая жизнь, которая нуждается в забвении, требует временного прекращения способности забвения; это происходит, когда необходимо пролить свет на то, сколько несправедливости заключается в существовании какой-либо вещи, например, известной привилегии, известной касты, известной династии, и насколько эта самая вещь достойна гибели. Тогда прошлое ее подвергается критическому рассмотрению, тогда подступают с ножом к ее корням, тогда жестоко попираются все святыни. Но это всегда очень опасная операция, опасная именно для самой жизни, а те люди или эпохи, которые служат жизни этим способом, т. е. привлекая прошлое на суд и разрушая его, суть опасные и сами подвергающиеся опасности эпохи и люди. Ибо так же как мы непременно должны быть продуктами прежних поколений, мы являемся в то же время продуктами и их заблуждений, страстей и

ошибок и даже преступлений, и невозможно совершенно оторваться от этой цепи... Это как бы попытка создать себе *a posteriori* такое прошлое, от которого мы желали бы происходить в противоположность тому прошлому, от которого мы действительно приходим, — попытка всегда опасная, так как очень нелегко найти надлежащую границу в отрицании прошлого и так как вторая натура по большей части слабее первой...⁹

Образный строй отцеубийства в этом отрывке, слабый сын, проклинаящий и убивающий сильного отца, выдает внутренний парадокс отрицания истории, заложенный в современности.

Коль скоро модернизм начинает осознавать свои собственные стратегии — и этого не может не случиться, если он обосновывается, как в этом тексте, заботой о будущем — он открывает в себе генеративную силу, которая не только порождает историю, но и является частью генеративной схемы, ведущей далеко в прошлое. Образ цепи, к которому Ницше инстинктивно прибегает, когда говорит об истории, показывает это очень ясно. Понятая как принцип жизни, современность становится принципом происхождения и вместе с этим оборачивается генеративной силой, которая сама по себе является исторической. Оказывается, что невозможно преодолеть историю во имя жизни либо забыть прошлое во имя современности, поскольку и та и другая скованы цепью времени, наделяющей их общей судьбой. Ницше обнаруживает, что невозможно избежать истории, и в конце концов он вынужден уложить два несовместимых элемента — историю и современность (теперь уже употребляемую в полном смысле слова как радикальное обновление) в единый парадокс, который не может быть разрешен, апорию, которая очень точно подходит для описания того положе-

Поддержки и опоры нет,
 Но — слабый смертный —
 Выношу неотвратимость,
 За которой вечный мрак. *Пер. С. Коровина*

⁹ Nietzsche, *op. cit.* S. 230 (178).

ния, в котором оказалась наша собственная, нынешняя современность:

Ибо что касается происхождения исторического сознания — и его внутреннего, во всех отношениях коренного противоречия духу «нового времени» и «современного сознания», — то это происхождение должно быть в свою очередь объяснено исторически, история должна сама разрешить проблему истории, знание должно обратить свое жало против самого себя — этот тройной долг и есть императив духа «нового времени», если действительно в последнем имеются элементы чего-то нового, могучего, жизнеспособного и изначального¹⁰.

Только с помощью истории покоряется история; современность теперь предстает как горизонт исторического процесса, который остается все еще рискованным предприятием. У Ницше нет никакой определенности относительно того, что его рефлексивные и исторические усилия приводят к каким-то реальным изменениям; он понимает, что его собственный текст не может быть ничем иным, кроме как еще одним историческим документом¹¹, так что в конце концов он вынужден приписать энергию обновления и современности такой мистической сущности, как «молодость», и ему остается порекомендовать ей лишь труд самопознания, его самого приведший к отречению.

Вероломство, приписывающее молодому поколению самопостижение и одновременно требующее от этого поколения поступать слепо, следуя тому самозабвению, о котором оно не хочет или не может догадываться, слишком похоже на наш собственный опыт, чтобы нуждаться еще в дополнительных комментариях. Здесь, в самом начале своей карьеры, Ницше сталкивается с парадоксом, который ухватывается его мыслью со всей ясностью: современность и история соотносятся друг с другом на-

¹⁰ Nietzsche, *op. cit.* S. 261 (208).

¹¹ *Ibid.*, S. 277.

столько противоречивым образом, что этот образ не укладывается в рамки антитезы или контрадикторности. Дабы не скатиться к полному регрессу или парализованности, история ради собственного продолжения и обновления вынуждена подчиняться современности; но современность не может утвердиться без того, чтобы регрессивный процесс истории тут же ее не поглотил и не вобрал в себя. Ницше не предлагает никакого действительного выхода из того затруднительного положения, в котором мы легко распознаем свою собственную современность. По-видимому, современность и история обречены на саморазрушительное единство, угрожающее существованию и той и другой.

Если в этом парадоксальном условии мы видим диагноз нашей собственной современности, тогда литература всегда была существенно современна (*modern*). Ницше говорил о жизни и о культуре вообще, о современности и об истории, как они проявляются во всяких человеческих поступках в предельно общем смысле. Однако проблема еще более усложняется, когда она касается только литературы. Здесь мы имеем дело с деятельностью, в которой, в силу ее особенности, с необходимостью содержится то самое противоречие, которое открывается Ницше в наивысшей точке его протеста против исторически ориентированной культуры. Не подчиняющаяся историческим или культурным условиям, располагающаяся за пределами образовательных либо моральных императивов, современность литературы во все времена ставит нас перед неразрешимым парадоксом. С одной стороны, литература изначально родственна поступку, непосредственному, свободному акту, не ведающему прошлого; нетерпимость Рембо или Арто слышна во всяком литературном тексте, сколь бы безмятежным или отстраненным он ни казался. Историк, выполняя свои функции историка, может быть совершенно обособлен от описываемых им всеобщих

свершений; его язык и события, которые обозначаются этим языком, есть нечто совершенно отличное. Однако язык писателя в какой-то мере есть результат его поступка; он одновременно и отстраненный историк, и агент своего собственного языка. Амбивалентность письма такова, что его можно рассматривать и как действие, и как интерпретационный процесс, следующий за этим действием и с ним не совпадающий. Как таковое, оно и утверждает, и отрицает свою собственную природу или специфичность. В отличие от историка писатель настолько глубоко вовлечен в происходящее, что никогда не в силах избавиться от искушения разрушить все, что стоит между ним и его действием, в особенности — ту временную дистанцию, которая ставит его в зависимость от более раннего прошлого. Всю литературу преследует зов современности. Он проявляется в бесчисленных образах и эмблемах, возникавших во все времена — в стремлении к *tabula rasa*, в одержимости желанием начать все заново, — которая постоянно находит выражение в любых формах письма. Ни одно истинное описание литературного языка не способно обойти стороной это неотвязное желание литературы исполниться в одно мгновение. Искушение непосредственностью конститутивно для литературного сознания и должно входить в определение специфичности литературы.

Однако способ самоутверждения такой специфичности, форма ее действительного проявления отнюдь не непосредственна и достаточно сложна. История литературы знает немало примеров того, как писатели признаются в своей приверженности именно таким образом понимаемой современности. Но когда бы это ни происходило, необычная логика, которая кажется почти неподконтрольной, необходимость, следующая скорее природе самой проблемы, чем воле писателя, заставляет их высказывания отклоняться от намеченной цели. Речь о современно-

сти литературы часто оборачивается серьезным сомнением в возможности быть современным. Но именно поскольку такое открытие вступает в противоречие с первоначальной приверженностью, которую нельзя запросто отбросить как ошибочную, оно никогда не высказывается прямо, а прячется за риторическими уловками языка, которые маскируют и искажают действительную речь писателя, порой противореча тому, что он намерен был сказать. А значит, для интерпретатора подобных текстов необходимость отзываться на различные уровни смысла не всегда очевидна. Само существование такой сложности указывает на особую проблему: как получается, что специфическая и существенная черта литературного сознания, его желание современности, выводит за пределы литературы, к чему-то, что уже не является ее особенностью, принуждая писателя разрушать собственные утверждения ради того, чтобы остаться верным своему призванию?

Пора объяснить, что же мы пытаемся выразить, приводя в качестве примера те тексты, в которых происходит открытое обращение к основанию современности. Многие из них, но отнюдь не все, написаны людьми, которые изначально стоят вне литературы, либо потому что они инстинктивно тяготеют к интерпретативной дистанции историка, либо потому что они склонны к такого рода деятельности, которая более не связана с языком. В споре древних и новых, традиционного понятия литературы с современностью, споре, происходившем во Франции на закате семнадцатого столетия и до сих пор некоторыми¹² принимаемым за начальную точку «нового» смысла исто-

¹² См., например, Werner Krauss, «Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der Frühaufklärung», *Studien zur Deutschen und Französischen Aufklärung* (Berlin, 1963), а также фундаментальное введение Х. Р. Яусса к его факсимильному изданию Шарля Перро, *Parallèle des anciens et des modernes* (Munich, 1964), S. 12–13.

рии, поразительно не только то, что в лагере «новых» оказываются люди, менее одаренные, но и то, что их аргументы против классической литературы часто являются просто аргументами против литературы вообще. Природа спора вынуждала участников давать такие оценки древним и современным сочинениям, благодаря которым их можно было бы сравнивать; она обязывала их неким сходным образом прочитывать пассажи из Гомера, Пиндара или Феокрита. Хотя никто, выполняя эту задачу, не снижал себе славу критика — в основном потому, что между античным текстом и классическим прочтением¹³ оказывается совершенно непроницаемый экран жестких требований декорума (*bienséance*), — сторонники древних добились все же значительно большего, чем просовременники. Если сопоставить замечания такого «нового», как Шарль Перро — о Гомере, или же способ, каким он в 1688 году применяет в своей работе «*Parallèle des anciens et des modernes*» понятие семнадцатого века *bienséance* к греческому тексту, с ответом Буало в «*Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*» (1694)¹⁴, то становится очевидно, что понятие декорума у сторонников древних в значительно большей мере связано с литературой, включая ее конституирующее стремление к литературной современности, чем у «новых». Этот факт, даже если мы не будем обращать внимание на неудачу новых в области критики, лишний раз указывает на то, что позицию сторонников и приверженцев нового значительно легче принять тому, у кого ощущается недостаток литературной чувствительности, чем подлинному писателю. Литерату-

¹³ Критические высказывания по поводу вопроса о Гомере в этом отношении особенно показательны как у сторонников новых, таких как Шарль Перро, так и у сторонников древних, как Буало.

¹⁴ Яусс (H. R. Jauss, *op. cit.*) говорит еще о двух примерах критического прозрения среди защитников древних: La Bruyère *Discours sur Théophraste* (1699) и Saint-Evremond *Sur le poèmes des anciens* (1685).

ра, которая непостижима без страсти к современности, в самом своем средоточии каким-то образом противится этой страсти.

В то же время на сцене появляется независимый и ироничный ум молодого Фонтенеля, открыто встающего на сторону новых, заявляя, что «ничто столь необоримо не стоит на пути прогресса, ничто так не ограничивает ум, как чрезмерное почитание древних»¹⁵. Намереваясь демистифицировать заслугу первооткрытия и первоначалия, которыми обосновывается превосходство древних — и которыми их достоинство, действительно, укореняется в их подлинной современности, — Фонтенель остроумно пронизателен в своем утверждении, что престиж так называемых начал есть всего лишь иллюзия, порожденная дистанцией, отделяющей нас от отдаленного прошлого. В то же время он выказывает притворное беспокойство, что наша собственная прогрессивная рациональность принизит нас в глазах потомков, не позволив им проявить к нам ту же незаслуженную благосклонность, какую мы по глупости своей жалуем греков и римлян.

В силу такого уравнивания мы можем надеяться, что в грядущие века нами будут неумеренно восхищаться, чтобы вознаградить за то, что нас мало ценят теперь. В наших сочинениях будут отыскивать красоты, о которых мы и не помышляли. Какая-нибудь недопустимая ошибка, которую ныне признал бы и сам автор, найдет непоколебимых защитников, и бог знает, с каким презрением будут, сравнивая с нами, говорить об умниках тех времен, которыми вполне могут оказаться и обитатели Америки. Так один и тот же предрассудок то принижает, то возвышает нас; так из жертв поношений мы превращаемся в божеств — довольно забавная игра судьбы, если смотреть на нее равнодушным взором.

¹⁵ Fontenelle, «Digression sur les anciens et les modernes», *Oeuvres*, IV (Paris, 1767), p. 170–200.

То же самое игривое безразличие заставляет Фонтенеля добавить:

По всей видимости, разум усовершенствуется, и люди избавятся от нелепого предубеждения в пользу древности. Быть может, ему уже недолго жить; быть может, наше нынешнее преклонение перед древними наносит нам невосполнимый ущерб, потому что сами мы в этом качестве никогда не станем предметом преклонения. Это было бы немножко обидно¹⁶.

Историческая ирония Фонтенеля отнюдь не внелитературна, однако прямая ее ценность оказывается как раз противоположна тому побуждению к действию, без которого литература не могла бы быть тем, что она есть. Ницше восхищался Фонтенелем, но его восхищение было чем-то вроде аполлонического анти-Я, ведь ничто так не противно духу современности, как фонтенелевская *perfectibilité*, некая статистическая, количественная уравновешенность правильного и дурного, последовательность шагов наугад, возможно, ведущая к каким-то правилам, с помощью которых в будущем можно избежать заблуждений. Во имя *perfectibilité* он способен свести критические нормы к набору механических правил и утверждать, с едва уловимой иронией, что литература прогрессирует быстрее науки, поскольку воображение подчиняется меньшему числу легких правил, нежели разум. Он с легкостью расстаётся с поэзией и искусствами как с «малозначимыми», поскольку претендует на то, что вышел далеко за рамки их компетенции. Его позиция — это позиция объективного ученого-историка. Даже если принять ее всерьез, такая позиция заставила бы его более тесно сообразовываться с понятием литературы, чем, например, позиция Шарля Перро, указующего на военные и имперские завоевания своего времени, дабы отыскать примеры

¹⁶ *Ibid.* p. 195–196, 199. Цит. по: *Фонтенель Бернар* Свободное рассуждение о древних и новых // *О древних и новых.* М., 1984. С. 262, 263–264 (*Прим. пер.*).

превосходства новых (*moderns*). Что такой тип новизны (*modernism*) выходит за пределы литературы, очевидно. Топос антилитературного, технологичного человека как воплощения современности постоянно возникает среди *dées reçues* девятнадцатого столетия и есть проявление готовности, с какой новое приветствует случай вовсе отказаться от литературы. Противоположное искушение — представить чистую, беспристрастную интерпретацию, ироничную версию которой мы находим у Фонтенеля, также вскрывает внутреннее стремление распространиться с литературой. Вовлеченный модернизм Перро, как и обособленный — Фонтенеля, в равной мере, уклоняются от литературного мышления.

Наши примеры могут показаться односторонними, поскольку мы обращаемся здесь к нелитературным фигурам. Более показательны случаи с писателями, чья близость к литературе не вызывает сомнений, с теми, кто в истинном согласии со своим литературным призванием заявляют о себе как о сторонниках современности — не только выбором своих тем и декораций, но и самим типом ума. Прекрасным примером здесь может стать поэзия Бодлера и замечания о современности в некоторых его критических текстах.

Как видно из его знаменитого эссе о Константине Ги (Guys), «Le peintre de la vie moderne», бодлеровская концепция современности очень близка концепции Ницше в его втором «Несвоевременном размышлении». Она вырастает из четкого ощущения настоящего как конститутивного элемента всякого эстетического опыта:

Удовольствие, которое мы получаем от представления настоящего (*la représentation du présent*), происходит не только от красоты, которая может здесь проявляться, но и от самой «настоящести» настоящего¹⁷.

¹⁷ Charles Baudlaire, «Le peintre de la vie moderne» in F. F. Gautier, ed., *l'Art romantique, Oeuvres complètes*, IV (Paris, 1923), p. 208.

Парадоксальность проблемы изначально заложена в формуле «la représentation du présent», в которой повторяемость соединяется с моделью мгновенности, и это происходит вне осознания их несовместимости. И все же это скрытое напряжение управляет движением всего эссе. Бодлер верен искушению настоящего; всякое временное сознание настолько тесно связано для него с моментом настоящего, что память обращается к настоящему более естественным образом, чем к прошлому:

Горе тому, кто в античности пытался изучать что-либо, обходя чистое искусство, логику и общий метод! Погружаясь в прошлое, он рискует утратить *память о настоящем* (la mémoire du présent). Он отказывается от ценностей и привилегий, что обеспечиваются действительными обстоятельствами, ведь почти вся наша оригинальность — результат оттиска, который время накладывает на наши ощущения¹⁸.

Та же самая временная амбивалентность заставляет Бодлера производить всякое высказывание о настоящем в таких терминах, как «représentation», «mémoire» или даже «temps», и все они раскрывают перспективу дистанцированности и различия внутри очевидной уникальности момента времени. И все же его современность, как и у Ницше, есть забвение или подавление старшинства. Фигуры человеческого, призванные обозначать современность, — это детство или выздоровление, свежесть восприятия, являющаяся продуктом совершенной очищенности, отсутствия прошлого, у которого больше нет времени на затмение непосредственности восприятия (хотя то, что открывается такому свежему взору, предвещает конец самой этой свежести), прошлого, которое становится настолько угрожающим, если предшествует чему-либо, что о нем необходимо забыть.

Всякое переживание непосредственности связано с его имплицитным отрицанием, оно стремится соединить

¹⁸ *Ibid.*, p. 224–225. Курсив мой.— П. де М.

открытость и свободу настоящего, отделенного от всех других временных измерений, груз прошлого и интерес к будущему, с чувством тотальности и совершенства, которое недостижимо без осознания более общего времени. В этой точке мы встречаемся с Константином Ги (Guys), который служит некоей эмблемой поэтического духа, неким удивительным синтезом деятельного человека (то есть человека момента, отделенного от прошлого и от будущего) с наблюдателем и регистратором моментов, которые с необходимостью подчинены более широкой общности. Подобно фотографу или репортеру его долг — присутствовать при мировых битвах или побоищах не для того, чтобы информировать о них, но для того, чтобы запечатлеть все самое мимолетное и эфемерное в летописном образе. Константин Ги, прежде чем стать художником, должен быть «*homme du monde*», влекомым любопытством и «всегда, духовно, принадлежать сфере предшествующего». Описание его техники, возможно, наилучшим образом позволит выразить этот идеал единения моментальности с исполненным целым, чистого текучего момента с формой — комбинации, достигающей согласованности между импульсом современности и требованием к произведению искусства быть устойчивым во времени. Живопись же постоянно пребывает в движении и существует в открытой, импровизационной манере наброска, который есть непрерывное новое начинание. Окончателность формы, непрерывно откладываемая, наступает так быстро и неожиданно, что ее зависимость от предыдущих моментов скрывается за ее собственной мгновенностью. Весь процесс стремится опередить время, достигнуть такой скорости, которая преодолела бы скрытую противоположность между действием и формой.

В манере м[есье] Г[и] можно выделить два характерных свойства; во-первых, высвобождение неотвратимой, воскрешающей силы памяти, памяти, которая вызывает все вещи как «встань,

Лазарь!»; во-вторых, необузданная, опьяняющая энергия карандаша и кисти, которая похожа скорее на неистовство. Кажется, он страдает от того, что его движение недостаточно быстро, от того, что фантому удастся ускользнуть, прежде чем он станет синтезом и будет ухвачен... М. Г. начинает с легких прикосновений карандаша, которые только обозначают место, где будут располагаться различные пространственные объекты. Затем прорисовываются общие линии... Четкий контур объектов запечатлевается в краске в последний момент... Этот простой, пожалуй, даже элементарный метод ... имеет то несравнимое преимущество, что в каждой точке своего создания рисунок кажется полностью завершённым; вы можете, если вам нравится, называть это наброском, но это совершенный набросок¹⁹.

То, что Бодлер вынужден обозначать этот синтез таким словом, как «fantôme», есть еще одно проявление силы, принуждающей его дублировать всякое высказывание, пользуясь языком, в котором это высказывание сразу же оказывается под вопросом. Герой эссе, Константин Ги, сам является фантомом, он немного похож на реально существующего художника, но отличается от него теми вымышленными свойствами, которые для «реального» человека существуют только в возможности. Даже если рассматривать его как посредника, вызванного к жизни для того, чтобы сформулировать перспективное предвосхищение произведения самого Бодлера, в этом предвосхищении мы будем наблюдать все то же развоплощение и редукцию смысла. Сначала в перечне тем, которые предстоит выбрать художнику (или писателю), мы вновь сталкиваемся с искушением современности выйти за пределы искусства, его ностальгию по непосредственности, по фактичности сущего, соприкасающегося с настоящим и иллюстрирующего героическую способность игнорировать или забывать, что в таком настоящем заключено предвестие его собственного конца. Выбранная фигура способна в той или иной мере соответствовать этой вести: она может быть только поверхностью, внешней оболочкой настоящего, не-

¹⁹ Charles Baudlaire, *op. cit.*, p. 228.

чаянным вызовом, который яркий солдатский мундир бросает смерти, или же она может быть философским осознанием смысла времени у денди. Но в каждом случае Бодлер предпочитает такого-то «субъекта» для той или иной темы именно потому, что субъект этот существует в фактичности, в современности настоящего, которое подчинено опыту, лежащему за пределами языка и ускользающему от последовательности во времени, присущей письму. Бодлер однозначно утверждает, что тяготение писателя к какой-либо теме — которое также есть тяготение к действию, к современности и к автономному смыслу, который бы существовал за пределами языка — это, прежде всего, тяготение к тому, что не есть искусство. В этом конкретном утверждении имеется в виду наиболее анонимная и бесформенная из всех возможных «тем» — толпа: «C'est un moi insatiable de non-moi (некое Я, жадное до не-Я)...»²⁰ Если мы вспомним, что это «moi» означает, поскольку вводится метафора субъекта, специфичность самой литературы, тогда эта специфичность будет определяться через ее неспособность постоянно оставаться самой собой.

Это, в конечном итоге, соответствует первичному моменту того способа бытия, который называется литературой. Вскоре выяснится, что литература есть такого рода сущее, которое возможно не только в качестве единичного момента самоотрицания, но как множественность моментов, которые можно представить — но это лишь представление — в качестве последовательности, или длительности. Другими словами, литературу можно представить как движение и она, по сути, есть вымышленное повествование об этом движении. За начальным моментом воспарения за пределы собственной специфичности следует момент возвращения, вновь сталкивающий литературу с тем, что она есть, но нужно иметь в виду, что такие термины, как «после» и «следует», не обозначают действитель-

²⁰ Charles Baudlaire, *op. cit.*, p. 219.

ных моментов диахронии, но употребляются исключительно как *метафоры* длительности. Текст Бодлера иллюстрирует это возвращение, эту *репризу*, с болезненной четкостью. То самое «*moi insatiable de non-moi*» проводилось через ряды «тем», результатом чего явилось нетерпение, с каким оно стремилось вырваться из собственного центра. Эти темы становятся все менее и менее конкретными и субстанциальными, несмотря на то, что они именуются со все возрастающим реализмом и неизбежной миметической силой описания их поверхностей. Чем более реалистичными и живописными они становятся, тем более они абстрактны, тем тоньше осадок смысла, способного существовать за границей их определенности только в качестве языка, в качестве *signifiant*. Последняя тема, к которой обращается Бодлер, тема поездки в экипаже, не имеет ничего общего с фактичностью поездки — хотя Бодлер настаивает, что в живописи Константина Ги «вся структура перемещающегося тела совершенно ортодоксальна: каждая часть на своем месте, ничего ни отнять, ни прибавить»²¹. Субстанциальный, предметный *смысл* поездки, однако, исчез:

Независимо от способа движения или положения в пространстве, независимо от скорости, с которой он перемещается, экипаж, подобно кораблю, извлекает из своего движения таинственно завихренный изящный воздух, с трудом поддающийся стенографированию (*très difficile à sténographier*). Удовольствие, которое глаз художника получает от этого, происходит, или так, по крайней мере, кажется, от череды геометрических фигур, которые последовательно и быстро порождаются этим сложным объектом²².

Здесь стенографируется движение, которым литература, в очевидной и метафорической последовательности, уходит от себя самой и затем возвращается. Все, что остается здесь от предмета, — это абрис, меньше чем набросок, арабеска времени скорее, нежели фигура. Аллегория сво-

²¹ *Ibid.* p. 259.

²² *Ibid.*

дит поездку к ничто, она превращается в чисто временную вибрацию последовательного движения, обладающего лишь лингвистическим бытием — ведь ничто не метафорично более, чем выражение «figures géométriques», которое Бодлер вынужден употребить, чтобы стать понятным. Но то, в чем он хочет, чтобы его поняли, и именно поняли, а не поверили, — что эта геометрия должна найти выход в чем-то помимо языка, что она должна быть очищена от возможной идентификации с модусом письма. В слове «стенография» *stenos* означает узость, оно способно указать на зажатость литературы в собственных границах, ее зависимость от длительности и повторения, проклятие которых Бодлер испытывает на себе. Однако то, что это слово обозначает способ записи, указывает на вынужденность возврата к литературному модусу бытия как форме языка, который знаком с собой только как с повторением, как с вымыслом и аллегорией и никогда не способен прикоснуться к спонтанности действия или современности.

Движение этого текста — что может быть показано при помощи параллели с развитием бодлеровской поэзии, как она продвигалась от чувственной полноты ранних стихотворений к насыщенной аллегорике прозаических строк в *Spleen de Paris* — присутствует в различной степени выраженности у всех писателей и отмеряет их право называться писателями. Современность превращается в одно из таких понятий, посредством которых может быть раскрыта во всей своей сложности особая природа литературы. Неудивительно, что она стала центральным пунктом критических дискуссий и источником мучений для писателей, которые принуждены стать перед нею лицом к лицу, как к ответу за собственное призвание. Они не могут ни принять ее, ни отвергнуть с чистой совестью. Когда они утверждают современность, они вдруг обнаруживают собственную зависимость от сходных утверждений их литературных предшественников; их притязание на то, чтобы стать новым началом, оборачивается повторением

всегда уже заявленных притязаний. Коль скоро Бодлер вынужден дублировать хотя бы одно из мгновений инвенции, понимая ее как действие, которое в последовательном продвижении включает в себя, по крайней мере, два различных момента, он оказывается в мире, принимающем глубины и сложности артикулированного времени, взаимозависимость прошлого и будущего, взаимозависимость, не допускающую настоящее к присутствию.

Чем радикальнее отказ от всего предшествующего, тем глубже зависимость от прошлого. Антонен Арто может доходить до крайнего отрицания всех форм театрального искусства, предшествующих его собственной; он может требовать разрушения всех форм записанного текста — и все же в конце концов он вынужден обосновывать свое видение такими прецедентами, как Балийский театр, предельный модерн, жестокий театр. И он вынужден делать это с полным осознанием того, что таким образом он разрушает свой собственный проект, испытывая ненависть к собственной непоследовательности. Цитируя то место, где Арто критикует концепцию театра, которому он обязан собственным предприятием («*Rein de plus impie que le système des Balinais...*»), Жак Деррида справедливо замечает: «[Арто] не смог отречься от театра, основанного на репетиции, не смог отказаться от театра, который бы разделился с репетицией во всех ее формах»²³. Отношением писателя к современности управляет все то же роковое взаимодействие: он не способен отказаться от претензии на современность, но он также не может отречься от своих предшественников, которые, в свою очередь, находились в той же ситуации. Никогда Бодлер не был столь близок к своему предшественнику Руссо, как в предельной современности своих поздних стихов, и никогда Руссо не был так тесно связан со своими литературными прародителя-

²³ Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la représentation», *L'Écriture et la différence* (Édition du Seuil: Paris, 1967), p. 367.

ми, как тогда, когда он претендует на полный разрыв с литературой.

Особый характер литературы проявляется, таким образом, как неспособность избежать участи, которая кажется невыносимой. Видимо, конца быть не может, не будет передышки от непрерывного давления этого противоречия, по крайней мере, пока мы подходим к нему с точки зрения писателя как субъекта. Открытие, что он не способен быть современным, отбрасывает его назад, в складку, в автономную область литературы, но никогда не приносит подлинного умиротворения. Как только он почувствует умиротворение в этой ситуации, он перестанет быть писателем. Его язык способен на некоторую степень спокойствия; оно, в конечном итоге, есть продукт отречения, допускающего метафорическую тематизацию такого затруднительного положения. Но это отречение касается самого субъекта. Необоримость постоянного влечения к современности, желания порвать с литературой ради реальности настоящего оборачивается самовозвратом, порождая повторяемость и непрерывность литературы. Так современность, которая является фундаментальным отказом от литературы и отвержением истории, становится принципом, наделяющим литературу историческим бытием и протяженностью во времени.

В рамках нашего эссе невозможно проследить способ, каким этот внутренний конфликт определяет структуру литературного языка. Здесь нас больше интересует вопрос, в какой мере поддается осмыслению история такого противоречивого сущего, как литература. При настоящем состоянии литературоведения недостаточно ясна сама возможность такого продумывания. В целом не вызывает сомнений, что позитивистская история литературы, понимающая ее как некий набор эмпирических сведений, может быть историей только того, что литературой не является. В лучшем случае она может дать предварительную классификацию, открывающую путь подлинному

изучению литературы, в худшем — быть препятствием на пути к ее пониманию. С другой стороны, внутренняя самоинтерпретация литературы провозглашает собственную анти- или аисторичность, при этом часто, впрочем, опираясь на понятие истории, о котором самому интерпретатору ничего не известно.

Описывая литературу с точки зрения понятия современности как непрерывное колебательное движение — то прочь от, то вновь к собственному модусу бытия, мы постоянно подчеркивали, что это движение не происходит в действительной временной последовательности; что оно всего лишь метафора, выводящая последовательность за пределы того, что на самом деле совершается как одновременное взаимоприсутствие. Последовательная, диахроническая структура этого процесса исходит из природы литературного языка как сущего, не как события. Дело не обстоит так, как если бы литературный текст (или литературное призвание) в какой-то момент времени оставляли собственный центр, а затем возвращались, свертываясь в самих себе, чтобы в один исключительный момент устремиться к подлинной точке собственного начала. Такие воображаемые движения между фиктивными точками не могут быть локализованы, датированы и представлены — как это делается в географии или генетической истории. Даже в дискурсивных текстах, к которым мы обращались — у Бодлера, у Ницше или даже у Фонтенеля, эти три момента — побега, возвращения и поворотной точки, в которой побег становится возвращением или, наоборот, существуют одновременно на различных уровнях смысла, которые настолько тесно переплетены, что их невозможно разделить. Когда Бодлер, к примеру, говорит о «*représentation du présent*», о «*mémoire du present*», о «*syntèse du fantôme*» или об «*ébauche finie*», его язык именует одновременно и побег, и поворотную точку, и возвращение. Вся наша аргументация упакована в подобных формулировках. Это было бы еще очевиднее, если бы мы

обращались не к дискурсивным, а к поэтическим текстам. А значит, было бы ошибкой мыслить историю литературы как диахроническое повествование о том колебательном движении, которое мы попытались описать. Такое повествование может быть только метафорическим, и история — не выдумка.

По отношению к своей собственной специфичности (то есть как к существующему существу, допускающему историческое описание), литература существует в одно и то же время и в модусе ошибки, и в модусе истины; она и изменяет собственному модусу бытия и подчиняется ему. Позитивистская история, которая видит в литературе только то, чего в ней нет (объективный факт, эмпирическую душу либо сообщение, выходящее за пределы литературного текста), следовательно, по необходимости неадекватна. То же справедливо и в отношении тех подходов к литературе, которые за само собой разумеющееся принимают специфичность литературы (то, что французские структуралисты, вторя русским формалистам, называли литературностью [*littéarité*] литературы). Если литература покоится внутри собственного самоопределения, то при ее изучении следует прибегать к методам скорее научным, нежели историческим. Но мы обязаны связывать себя историей тогда, когда само сущее постоянно ставит под вопрос собственный онтологический статус. Цель структуралистов — наука о литературных формах предполагает подобную стабильность, но при таком понимании литературы не принимается во внимание, что колебательное движение устранения самоопределенности составляет конститутивную часть ее языка. Структуралистский формализм, следовательно, систематически упускает из виду необходимый компонент литературы, для которой «современность» является не последним словом, несмотря на все его идеологические и полемические коннотации. Этот весьма показательный парадокс

еще раз обнаруживает, что все, что прикасается к литературе, тут же превращается в ящик Пандоры, что критический метод, отрицающий литературную современность, может оказаться — и даже, в каком-то отношении, скорее всего окажется — наиболее современным из критических направлений.

Способны ли мы постичь историю литературы, которая не усекала бы литературу, оставляя нас только *внутри* или *за* ее пределами, прояснив, и здесь нас вновь ожидает литературная апория, одновременно и истинность и ложность знания, сообщаемого о себе литературой, проведя строгое различие между метафорическим и историческим языком и поняв литературную современность так же, как мы понимаем ее историчность? Очевидно, что такая концепция предполагает ревизию понятия истории, более того, понятия времени, на котором основывается наше понятие истории. В ней предполагался бы, например, отказ от понимания истории как генезиса, действие какового мы застаем в тексте Ницше — хотя он также восстает против него, — истории как временной иерархии, сходной со структурами родства, в которых прошлое предстает как предок, порождающий, в момент непосредственного присутствия будущее, способное к воспроизводству того же самого. Отношение истины и ошибки, господствующее в литературе, невозможно представить генетически, поскольку истина и ошибка существуют одновременно, не позволяя отдать предпочтение ни той ни другой. Необходимость пересмотра оснований литературной истории выглядит безнадежно грандиозной затеей; задача окажется еще более серьезной, если мы признаем, что литературная история может являться парадигматической для истории вообще, поскольку человека, подобно литературе, можно определить как сущее, способное поставить под вопрос собственный способ бытия. Задача эта тем не менее не так объемна, как кажется сначала.

Все замечания, высказанные нами относительно истории литературы, так или иначе принимаются сами собой, когда мы вовлечены в значительно более простую задачу чтения и понимания литературного текста. Чтобы стать хорошими историками литературы, мы должны помнить, что то, что мы обычно называем историей литературы, имеет мало или вовсе ничего общего с литературой; но то, что мы зовем интерпретацией литературы — только в случае хорошей интерпретации — на самом деле и есть ее история. Если мы распространим это понимание за пределы литературы, то увидим, что основой исторического знания являются не эмпирические факты, а записанные тексты, даже если эти тексты выступают под масками войн и революций.

IX

Лирика и современность

Прежде чем я погружусь в технические тонкости экзегезы, следует пояснить название этого очерка и его задачу. Здесь меня будет интересовать не дескриптивная характеристика современной поэзии, но проблема литературной современности вообще. Термин «современность» (*modernity*) не употребляется в простом хронологическом смысле, в качестве ближайшего синонима к выражениям «совсем недавний» или «сегодняшний» (*contemporary*) в сочетании с позитивной или негативной оценкой. Им обозначается вообще проблематическая возможность присутствия литературы в настоящем времени, чтение или рассмотрение которой с необходимостью предполагает обращение к заложенному в ней самой смыслу современности. Теоретически, следовательно, вопрос о современности может быть поставлен в отношении всякой литературы и в любое время, создана она в наши дни или нет. На практике же этот вопрос должен ставиться более прагматически с позиции, в которой постулируется жесткая перспектива современности и предпочтение отдается литературе новейшей. Такая необходимость вытекает из двусмысленности термина «современность», который сам по себе и прагматичен и описателен, и концептуален и нормативен. В общеупотребительном смысле слова прагматические составляющие обычно оттеняют теоретические

потенции, которые остаются невостребованными. Мне хотелось бы в какой-то мере восстановить равновесие: сделать акцент на литературных категориях и измерениях, существующих независимо от исторических условий, уступив лишь в одном: за примерами мы будем обращаться к тому, что называется современной литературой и современной критикой. Однако выводы с соответствующими поправками справедливы и в отношении иных исторических периодов, они действенны там и тогда, где и когда есть литература.

Таким образом, то, что, по предположению, способно осуществиться во времени — по предположению, поскольку названный компромисс, или теоретическая работа с примерами, избранными по прагматическим основаниям, принимает спорный вопрос за решенный и устраняет проблему — легче было бы описать в географических, пространственных терминах. За примерами я обращаюсь прежде всего к французской и германской литературе. Полемический тон выдвигаемой аргументации направлен против традиции, которой придерживается сравнительно небольшая группа немецких исследователей, их имена представительны, но они не определяют европейскую критику в целом. Впрочем, не составило бы большого труда отыскать эквивалентные тексты и критические подходы в английской или американской литературе; сложный маршрут через Францию и Германию, если выполнены будут необходимые перестановки, позволит яснее очертить и местный театр действий. Естественное развитие нашего очерка будет продвигаться в этом направлении.

В таком понимании современности — как общего и скорее теоретического, нежели исторического предмета — нам не дано априори, что рассуждение о лирической поэзии должно выстраиваться как-то иначе, чем рассуждение о прозаическом повествовании или драме. Должно ли фактическое различие между прозой, поэзией и драмой распространяться и на современность, понятие, которое

существенным образом не связано ни с одним особым жанром? Можем ли мы, примеряя понятие современности к лирической поэзии, открыть нечто такое, чего мы не смогли бы открыть, рассматривая романы или пьесы? Здесь отправная точка опять-таки должна приниматься по соображениям целесообразности, а не по теоретическим основаниям, в надежде на то, что такая целесообразность получит теоретическое подтверждение. Очевидно, что вопрос о современности в современной критике ставится несколько иначе по отношению к лирической поэзии, чем к прозе. Концепции жанра оказываются каким-то образом восприимчивы к идее современности, которая вносит тем самым собственное различие между ними в терминах их временных структур — поскольку современность является, по сути, временным понятием. И все же связь современности с основными жанрами далеко не ясна. С одной стороны, лирическую поэзию часто рассматривают не как устоявшуюся, а как раннюю и спонтанную форму языка, противопоставляя ее более самосознательной и рефлексивной форме литературного прозаического дискурса. В восемнадцатом веке в размышлениях о первоначалах языка утверждение о том, что архаический язык есть язык поэзии, тогда как новейший или современный язык — это язык прозы, является общим местом. Вико, Руссо и Гердер, если упоминать только самые известные имена, все они говорили о превосходстве поэзии над прозой и часто в том смысле, что утрата спонтанности воспринимается как регресс — хотя этот частный аспект примитивизма восемнадцатого века связан скорее с единодушием и единообразием позднейших интерпретаторов, чем самих авторов. Как бы там ни было, вне ценностной своей стороны определение поэзии как первоязыка наделяет ее архаическим, античным качеством, противоположным современному, тогда как холодный и рациональный характер дискурсивной прозы, способной лишь на подражание или воспроизведение изначального им-

пульса, если только не предаёт его всецело забвению, будет подлинным языком современности. То же убеждение свойственно и восемнадцатому веку, когда место «поэзии» занимает «музыка», и уже она противопоставляется языку или литературе как эквивалентам прозы. Это же убеждение является, как известно, общим местом пост-символической эстетики, представленной такими писателями, как Валери и Пруст, хотя здесь оно обретает некий иронический контекст, который не всегда распознается. Музыка предстает, как говорит об этом Пруст, как единое, доаналитическое «сообщение души», как «возможность, остающаяся без следствия, [поскольку] человечество избирает иные тропы — тропы устного и письменного языка»¹. В таком ностальгическом примитивизме — который Пруст скорее демистифицирует, чем разделяет, — музыка поэзии точно так же противопоставляется рациональности прозы, как древнее — современному. И в этой перспективе абсурдно было бы говорить о современности лирической поэзии, поскольку лирика как раз и составляет антитезу современности.

Однако в двадцатом столетии социальная проекция современности известна как авангард, представленный по преимуществу поэтами, а не прозаиками. Для наиболее агрессивных литературных течений нашего века — сюрреализма и экспрессионизма — проза никак не может быть выше поэзии, драма или повесть — лирики. Только совсем недавно эта тенденция, возможно, изменилась. Мы с готовностью говорим в связи с современной французской литературой о *новом романе*, но не о *новой поэзии*. Французская структуралистическая «новая критика» обращена по преимуществу к повествовательной прозе, а не к поэзии, и такое предпочтение иногда обосновывается как открытая антипоэтическая эстетика. И все же это локальный феномен, реакция на традиционное предпочтение

¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pierre Clarac and André Ferré, eds., Pléiade edition (Paris, 1954), vol. III, «La Prisonnière», p. 258.

французской критикой поэзии, быть может, невинная радость, подобная радости ребенка, получившего новую игрушку. Открытие, что существуют критические приемы, пригодные для анализа прозы, не является сенсационной новостью для английских и американских критиков, у которых французские исследования способов наррации вызывают, видимо, более спокойное чувство *déjà vu*. С другой стороны, для немецких критиков, для тех, которые никоим образом не враждебно настроены по отношению к современным французским школам, лирическая поэзия остается преимущественным топосом в определении современности. Устроители недавнего симпозиума на тему «Лирика как парадигма современности» как нечто само собой разумеющееся утверждали, что «лирика была принята в качестве парадигмы развития современной литературы, поскольку вычленение литературных форм происходит быстрее и может быть засвидетельствовано именно в этом жанре»². Здесь опять-таки вопрос о современности лирики не является абсурдным и принимается в качестве наиболее подходящей темы в разговоре о литературной современности вообще. Чисто исторически такая позиция весьма разумна: невозможно было бы должным образом говорить о современной литературе, не отводя особого места лирической поэзии; наиболее продуманные теоретические выкладки, касающиеся современности, мы найдем в работах о поэзии. И все же напряжение, возникающее между поэзией и прозой, когда они попадают в перспективу современности, имеет особый смысл; вопрос этот достаточно сложен, чтобы отложить его на будущее — когда мы приблизимся к тому пункту, которого надеемся достичь в нашем эссе.

Когда Йетс в 1936 году писал предисловие к своей антологии современной английской поэзии, — текст, в кото-

² Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne, W. Iser, ed., Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, II (Munich, 1966), S. 4.

ром чаще заметны следы усталости, чем вдохновения,— он не упускал случая указать на собственное отличие от Элиота и Паунда как менее современных поэтов, чем он сам, апеллируя к Вальтеру Джеймсу Тёрнеру и Дороти Уэлсли, дабы продемонстрировать подлинно современную тенденцию, основным выразителем которой он считал себя. О том, что он не боялся собственных убеждений, свидетельствует и тот факт, что самому себе в антологии он отвел, по крайней мере, в два раза больше места, чем кому-либо другому — за исключением лишь Оливера Джона Гогарти, едва ли опасного соперника. Теоретическое основание, подводимое под такое заявление, достаточно хрупкое, но в свете последовавших событий оказывается весьма пронизательным. Противоположность между «хорошей» и современной поэзией — его собственной — и не такой хорошей и не столь современной — поэзией по преимуществу Элиота и Паунда — устанавливается в терминах отличия поэзии репрезентации от такой, которая больше уже не является миметической. Эмблемой миметической поэзии названо зеркало, которое каким-то довольно странным образом ассоциировано со Стендалем, но уже само это указывает, что прежде всего здесь имеется в виду писатель-прозаик и что наступление ведется на прозаические элементы элиотовской аккуратности и паундовского хаоса. Подобная поэзия находится в зависимости от внешнего мира, все равно, предстает ли этот мир в точных, объективных контурах или в образе бесформенного потока. Значительно труднее дать характеристику другому виду поэзии, о котором говорится как о «личной душе... всегда стоящей за спиной нашего знания, но всегда скрытый... единственный источник боли, невежества, зла»³. Ее эмблемой, как мы хорошо знаем благодаря М. Х. Абрамсу, если только не самому Йетсу, является светильник, хотя здесь полет абрамсовского гения, выно-

³ *Oxford Book of Modern Verse, 1892–1935*, W. B. Yeats, ed, (New York, 1936), Introduction, p. XXXI.

сящий эту символическую пару в название своей книги о романтической теории литературы, вероятно, уводит нас немного в сторону, не потому, что опирается на терминологию поэтики романтизма, но в отношении того, что имеет в виду сам Йетс. В книге Абрамса светильник становится символом конститутивного, автономного «я», творческой субъективности, которая очерчивается романтической теорией как микрокосм, как аналогия природного мира. Свет этого светильника — самосознание, внутренняя метафора видения в свете дня; и зеркало и светильник — символы света, как бы они ни различались или даже ни противопоставлялись друг другу впоследствии. Но светильник Йетса — это не «я», а то, что он называет «душой», при этом «я» в его поэзии противоположно «душе». Душа не принадлежит царству природного или искусственного (т. е. репрезентируемого или имитируемого) света, но царству сна и тьмы. Она обитает не в реальной или скопированной природе, но в той мудрости, которая сокрыта от книг. До тех пор, пока она остается личной и внутренней, душа сходна с «я» и только через «я» (но не через природу) мы можем постичь ее. Но мы должны выйти за пределы «я», перешагнуть через них; истинно современная поэзия есть та, в которой осознается нескончаемая борьба между «я», принадлежащему дневному свету реального мира, представления и жизни, и тем, что Йетс называет душой. Применительно к поэтическому языку это означает, что современная поэзия использует такие образы, которые являются одновременно и символом и аллегорией, которые обозначают естественные объекты, но начало свое берут в чисто литературных истоках. Напряжение между двумя этими модусами языка ставит под вопрос и автономность «я». Йетс говорит о современной поэзии как об осознанном выражении конфликта, разворачивающегося при функционировании языка в модусе представления и при понимании языка как акта автономного «я».

Некоторые историки литературы, по необходимости воспринимающие проблему современной поэзии не столь личным образом, для описания современной лирической поэзии все же используют очень похожие термины. Гуго Фридрих, один из последних представителей известной группы немецких исследователей-романистов, к которой принадлежат Фосслер, Курциус, Ауэрбах и Лео Шпитцер, выражает общее умонастроение всей группы в своей небольшой книге «Структура современной лирики»⁴. Фридрих использует традиционную историческую модель, представленную также в книге Марселя Раймона «От Бодлера к сюрреализму», согласно которой французская поэзия девятнадцатого века, и в особенности Бодлер, является начальной точкой движения, охватившего сегодня всю западную лирическую поэзию. Его внимание, что объяснимо для толкователя текстов, в основном направлено на ту труднодоступность и непрозрачность, которые отличают современную поэзию, непрозрачность, которая не лишена связи со световой символикой зеркала и светильника Йетса. Причина особой современной непрозрачности — о наличии которой Фридрих немного жалеет — коренится для него, как и для Йетса, в утрате репрезентативной функции поэзии, которая происходит параллельно с утратой чувства «я». Утрата репрезентативной реальности (*Entrealisierung*) и утрата «я» (*Entpersönlichung*) идут рука об руку: «С Бодлера деперсонализация современной лирики начинается, по крайней мере, в том смысле, что лирический голос уже больше не является выражением единства произведения и эмпирической персоны, единства, которого пытались достичь романтики, вопреки нескольким столетиям предшествующей ли-

⁴ Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik*, расширенное издание (Гамбург, 1967). К маю 1967 года было напечатано уже 111 тысяч экземпляров этой книги.

рической поэзии»⁵. Причем у Бодлера «идеализация уже, как и в последующей эстетике, имеет целью не украшение реальности, но ее утрату». Современной поэзии — это говорится применительно к Рембо — «больше не интересен читатель. Она не стремится быть понятой. Это шторм галлюцинаций, вспышки светящейся надежды, по крайней мере, на сотворение страха перед опасностью, порожденной притяжением к опасности. Они есть текст без самости, без „я“. Поскольку появляющееся время от времени „я“ — это искусственное, чужое „я“, спроектированное в *lettre du voyant*». В конечном итоге функция репрезентации полностью замещена звуковыми эффектами, не отсылающими ни к какому смыслу.

Фридрих не находит никакого теоретического основания тому, почему утрата репрезентации (более точно было говорить о постановке под вопрос или об амбивалентности репрезентации) и утрата «я» — с тем же уточнением — настолько тесно связаны. Вместо этого он дает исключительно внешнее и псевдоисторическое объяснение этой тенденции, представляя ее просто как уход от реальности, которая, по крайней мере с середины девятнадцатого столетия, становится все менее привлекательной. Беспричинные фантазии, «...абсурд,— пишет он,— становятся той стороной ирреальности, в которую хотят проникнуть Бодлер и его последователи, *чтобы* убежать от непрерывных оков реальности». Отчетливо слышны критические тона по отношению к болезненности и декадансу, и звучание фридриховской книги как обвинительного акта современной поэзии — которого автор нигде прямо не предъявляет — отнюдь не чуждо для книги, обретшей столь огромную популярность. Здесь опять-таки ценностное суждение о времени во имя ясности лучше заключить в скобки. Историзм Фридриха, несмотря на всю

⁵ Цитаты приводятся по: *ibid.* S. 36, 56, 84, 53 и 44. Курсив везде мой. — П. де М.

свою незрелость, а также предположение, что эволюция современной литературы происходит по схеме, заключенной в более широкую историческую модель, позволяют ему придать своему эссе генетическую связность. Последовательная генетическая цепочка связывает творчество Бодлера с его последователями — Малларме, Рембо, Валери и их двойниками во всей европейской литературе. Цепочка эта уходит и в прошлое — предшественниками современной тенденции Фридрих называет уже Руссо и Дидро, а романтизм становится одним из звеньев в этой цепи. Символическая и постсимволическая поэзия оказываются, таким образом, более осознанной, но и более болезненной формой романтических прозрений; романтизм и символизм формируют некий исторический континуум, различия в котором можно отыскать только по степени, но не по качеству, или же в терминах внешних измерений — этических, психологических, социологических или чисто формальных. Похожая точка зрения представлена в американской традиции в работе М. Х. Абрамса «Колридж, Бодлер и современная поэтика», опубликованной в 1964 году.

Такая схема настолько удовлетворяет нашему внутреннему чувству исторического порядка, что она редко пересматривается даже теми, кто в конечном итоге не был бы согласен с ее потенциальными идеологическими импликациями. Существует, например, группа более молодых немецких исследователей, чья оценка современности прямо противоположна той, что предполагается у Фридриха, но и они в точности следуют той же исторической схеме. Ганс Роберт Яусс с некоторыми его коллегами в значительной мере очистил понятие непрозрачности, которое стало центральной точкой анализа для Фридриха. Их понимание литературы Средневековья и барокко, — которая Фридрихом привлекается лишь для сравнения, когда он пишет о современной лирике, — находящееся под влиянием фундаментальных реинтерпретаций, давших возможность тако-

му критику, как Вальтер Беньямин, говорить о литературе шестнадцатого века и о Бодлере на более близком самому предмету языке, позволяет им описывать фридриховские *Entrealisierung* и *Entpersönlichung* с новой стилистической строгостью. Традиционный термин аллегории, которому Беньямин, возможно, как никто более в Германии, помог возродиться в скрытых его смыслах, часто применяется ими для описания напряжения в языке, который больше уже не выдерживает модели субъект-объектных отношений, получаемых в опыте перцепции или в теории воображения, выводимого из перцепции. В одном из более ранних эссе Беньямин писал, что «интенсивность связи между интуитивным и интеллектуальным элементами⁶» должна стать центральным пунктом анализа для интерпретатора поэзии. Это означает, что предполагаемое соответствие между объектом и значением ставится под сомнение. С этой точки зрения само присутствие какого-либо внешнего объекта становится излишним, и в опубликованной в 1960 году статье, заслуживающей серьезного внимания, Яусс характеризует аллегорический стиль как «*beauté inutile*», как отсутствие указания на внешнюю реальность, знаком которой он должен был бы являться. «Исчезновение объекта» становится ведущей темой⁷. Это развитие предстает как исторический процесс, который поддается более или менее точной датировке: в области лирической поэзии Бодлер представлен создателем современного аллегорического стиля. Здесь опять-таки работает фридриховская историческая модель, хотя теперь она базируется уже на лингвистических и риторических, а не на поверхностных социологических доводах. Ученик Яусса, Карлхайнц Штирле попытался задокументировать эту схему последовательным прочтением

⁶ «...die Intensität der Verbundenheit der anschaulichen und der geistigen Elemente». Walter Benjamin, «Zwei Gedichte von Hölderlin», in *Schriften*, II (Frankfurt a. M., 1955), p. 337.

⁷ Hans Robert Jauss, «Zur Frage der Struktureinheit älterer und moderner Lyrik», GRM, XLI (1960), p. 337.

ем трех стихотворений Нерваля, Малларме и Рембо, демонстрируя, как в этих трех текстах осуществляется последовательный диалектический процесс ирреализации⁸.

Детальное штирлевское прочтение позднего и сложного сонета Малларме может послужить примером для обсуждения тех *idées reçues*, которые данная группа исследователей разделяет с Фридрихом, несмотря на все их политические разногласия. В своей интерпретации «Tombeau de Verlaine⁹» — по времени, но не по стилю, возможно, последнего текста Малларме — он следует указанию Бенямина, анализируя непрозрачность стихотворения и то сопротивление, которое язык оказывает какому-либо определенному смыслу или ряду смыслов и намеренно оставаясь в поле интерпретации, располагающейся между интеллектуальным и интуитивным элементами. Штирле приходит к выводу, что, по крайней мере, в некоторых строчках стихотворения, представимые элементы полностью исчезают. В первых строках сонета вводится действительный объект — надгробье:

Le noir roc courroucé que la bise le roule,

но этот действительно существующий объект, по Штирле, «сразу же возводится в ирреальность посредством движения, которое не может быть представлено». И во второй строфе «его уже невозможно соотнести с какой-то

⁸ Karlheinz Stierle, «Möglichkeiten des dunklen Stils in der Anfängen moderner Lyrik in Frankreich», in *Lyrik als Paradigma der Moderne*, S. 157–194. Моя аргументация полемична более по тону, нежели по сути. Некоторые соображения о возможности нерепрезентативной поэзии были высказаны самим Штирле в его позднейшем дополнении к первоначальному тексту статьи (*ibid.* S. 193–194). Тем самым возможность полной «ирреализации», утверждаемая в анализе текста Малларме, ставится под сомнение. В отличие от Штирле я не противопоставляю литературу и живопись, а подхожу к проблеме, противопоставляя генетическое понятие литературной истории понятию современности.

⁹ «Гробница Верлена» (*фр.*).

внешней реальностью». Хотя Малларме в своей поэзии более чем кто-либо другой (включая Бодлера и Нервала) использует объекты, а не субъективные чувства или внутренние эмоции, такое отчетливое обращение к объектам (*Vergegenständlichung*), никак не увеличивая нашего чувства реальности, но адекватно представляя объект в языке, является, по сути, тонкой и успешной стратегией достижения совершенной ирреальности. Логика отношений между различными объектами стихотворения уже не основывается на логике природы или репрезентации, но на чисто интеллектуальной и аллегорической логике, которую поэт декретизирует и утверждает в полном пренебрежении к естественным объектам. «Ситуация стихотворения», пишет Штирле, отсылает к драматическому действию, происходящему между различными возникающими в нем «вещами», которые

уже невозможно представить в чувственных терминах... Если рассматривать не объекты, а то, что делает их нереальными, то это — поэзия аллегорического ощещствления (*Vergegenständlichung*). Более всего нас сбивает непредставимость того, что нам показывают: камень, катящийся по собственной воле... В традиционной аллeгии функция конкретного образа заключалась в том, чтобы сделать выражаемый смысл более живым. *Sensus allegoricus*, как конкретное представление, достигает необычной ясности. Но для Малларме конкретный образ уже не ведет к очищенному видению. Достижимое на уровне объекта единство уже не может быть представлено. И именно такая нереальная констелляция становится результатом поэтического действия.

Эта особая стратегия Малларме ведет дальше, чем бодлеровская, аллeгии которого еще сконцентрированы на субъекте и психологически мотивированы. Современность Малларме порождена имперсональностью аллегорического (т. е. нерепрезентативного) языка, совершенно свободного от субъекта. Историческая преемственность от Бодлера к Малларме следует генетиче-

скому движению постепенной аллегоризации и деперсонализации.

Такая теория может пройти проверку в истолковании, выполненном ее приверженцем. Обращаясь к тексту, мы можем ограничиться одним или двумя ключевыми словами, играющими ведущую роль в аргументации Штирле. Прежде всего, слово «гос» в первой строке:

Le noir roc courroucé que la bise le roule

Движение этого камня, направляемое холодным северным ветром, по словам Штирле, «сразу же» выходит за пределы репрезентации. Как свидетельствуют действительные обстоятельства написания этого стихотворения и как указывается в названии, так же как и в других «Гробницах» Малларме — стихах на смерть По, Гюте и Бодлера, этот камень на самом деле представляет надгробный камень на могиле Верлена, вокруг которого собрались писатели, чтобы встретить первую годовщину его смерти. Мысль о том, что этот камень движем слабой силой ветра и что его можно остановить (или попытаться остановить), приложив к нему руки («Ne s'arrêtera ni sous de pieuse mains/Tâtant sa ressemblance avec les maux humains»¹⁰), и в самом деле абсурдна с точки зрения представления. Равно абсурдно и псевдорепрезентативное выражение, соединяющее буквальное действие («tâter») и абстракцию («la ressemblance»), оно тем более нереально, что сходство устанавливается с чем-то общим и абстрактным («la ressemblance avec les maux humains»). Нам предлагают прикоснуться не к камню, а к сходному с человеческими эмоциями камню, трепещущему под порывами ветра. Штирле определенно прав, характеризуя эту драматическую «ситуацию» как выходящую за пределы представления.

¹⁰ Не остановится ни под благочестивыми руками, осязающими его подобие с человеческими невзгодами (*фр.*).

Но почему означающее «камень» должно ограничиваться единственным смыслом? Предельно отвлекаясь от буквального прочтения, мы можем воспринимать этот камень чисто эмблематически, как камень, чудесным образом сдвинутый с могилы жертвенной фигуры и отворивший претворение Христа из земного тела в небесное; такое чудо действительно сопровождалось бы аллегорическим, божественным ветром. В такой референции нет ничего из ряда вон выходящего. Ситуация, описываемая в стихотворении, — это именно «пустая гробница» (цитируя Йетса), воздающая почеть духовной сущности Верлена, а не его телесным останкам. Самому Верлену в его «Sagesse», произведении, которое Малларме называл важнейшим¹¹, собственная судьба видится как *Imitatio Christi*, и действительно — в его смерти была огромная сила искупительного страдания раскаявшегося грешника. В коротком прозаическом тексте Малларме о Верлене сквозит раздражение по поводу поспешной христианизации поэта, умершего в нужде и при жизни бывшего презренным спившимся бродягой, чья судьба однако же вскоре становится уроком христианского искупления. Сентиментальная реабилитация Верлена как фигуры Христа, упоминание о чудесном Вознесении, превращают его смерть в образец для спасения всего человечества, но при этом прямо противоречит концепции самого Малларме о поэтическом бессмертии. Реальное движение творчества, его будущая судьба и правильное понимание не может быть ухвачено («ne s'arrêtera pas») таким лицемерным благочестием. Противостояние традиционному христианскому пониманию смерти как искупления — тема, которая постоянно присутствует в «Гробницах», с их неустранимыми масонскими обертонами, с самого начала вводит-

¹¹ Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Henri Modor et G. Jean-Aubry, eds., Pléade edition (Paris, 1945), p. 873.

ся эмблематическим прочтением «гос» как аллюзией на Писание¹².

В отношении нашего довода это прежде всего означает, что слово «гос», таким образом, может нести несколько значений, и в так установленной системе значений возможна иная репрезентативная логика; от библейского контекста чудесных событий уже нельзя ожидать натуралистического содержания. Однако между самим по себе надгробным камнем и эмблематическим камнем христовой гробницы возможно множество опосредующих прочтений. В другом прозаическом тексте Малларме о Верлене (о котором Штирле нигде не упоминает), Верлен, позже названный в стихотворении бродягой (*vagabond*), предстает жертвой холода, одиночества и нужды¹³. На ином уровне «гос» может обозначать самого Верлена, в темной и громадной фигуре которого можно без особого напряжения разглядеть «poire gos». А холодный объект, движимый холодным январским ветром, может предполагать еще одно значение: темной тучи. В стихотворениях того периода (имеются в виду *Un Coup de Dés*, «A la nue accablante tu» и др.) символ тучи, облака занимал особое место и должен был входить в символическую оснащенность любого стихотворения — поскольку Малларме стремился применить весь свой символический словарь в каждом тексте, как бы короток он

¹² Тот же полемический тон слышен и в коротком прозаическом тексте, также написанном к первой годовщине смерти Верлена (15 января 1897) (*Pléiade* edition, p. 865). Сонет, появившийся 1 января 1897 года в *La Revue blanche*, предшествовал этому тексту.

¹³ «La solitude, le froid, l'inélégance et la pénurie d'ordinaire composent le sort qu'encourt l'enfant . . . marchant en l'existence selon sa divinité...» (*Pléiade* edition, p. 511). Этот текст был написан одновременно с кончиной Верлена (9 января 1896), годом раньше сонета. Гарнер Дави (*Les Poèmes commémoratifs de Mallarmé, essai d'exégèse raisonnée*, Paris, 1950, p. 191) цитирует этот отрывок как глоссу к выражению «maux humains» в третьей строке, однако заявляет, без дальнейших околличностей, что могильный камень недвусмысленно указывает на Верлена (p. 189).

ни был. Скрытый образ тучи в этом сонете, который впервые был уловлен интуитивным, но пронизательным читателем Малларме — Тибо, в его комментариях к стихотворению, о которых упоминает Штирле¹⁴, вновь появляется во второй строфе и завершает космическую символическую систему, которая начинается «здесь» («ici» в пятой строке), на этой пасторальной земле и восходит, по облачному пути, к высшей иерархии звезд в седьмой строке: «... l'astre mûri des lendemains / Dont un scintillement argentera les foules». При малой толике изобретательности можно и здесь обнаружить множественность значений, но мы всегда должны держать в уме самоэкзегетический символический словарь, который Малларме строил в то время: так, слово «roule», написанное в 1897 году, содержит указание на катящуюся игральную кость *Un Coup de Dés*, превращая «гос» в символический эквивалент кости. И так далее: чем больше мы можем открыть релевантных символических значений, тем ближе мы подходим к духу метафорической игры в поэтическом языке позднего Малларме.

Отождествление «poig gos» с тучей визуально, быть может, слишком сильно и чрезмерно, но как раз в отношении наглядности оно не абсурдно. Движение, возвышающее нас от буквального камня к Верлену, к туче и гробнице Христа, по восходящей от земли до неба дуге, имеет определенное репрезентативное, натуралистическое содержание. Мы легко узнаем в нем традиционный поэтический *топос*, метаморфозу, с определенной степенью естественного правдоподобия, какого мы вправе ожидать в этом случае. Все стихотворение есть, по сути, стихотворение о метаморфозе, об изменении, совершаемом смертью, которая превращает действительную личность Верлена в ду-

¹⁴ Stierle, p. 174. Ссылка на: Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (Paris, 1926), p. 307–308. То же место у Тибоде цитирует и Эмили Нуле (*Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1967, p. 259), комментарий которого к этому стихотворению придерживается Дави.

ховную абстракцию его творчества, «tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change»¹⁵, с ударением на метаморфозе, предполагаемой в «change». Привязывая себя к единственному буквальному значению «гос», Штирле вправе сказать, что ни один репрезентативный элемент не выполняет своей роли в данном тексте, но тем самым он лишается основной доли смысла. Обширная область смысла, соответствующая тематической направленности других произведений Малларме того периода, задается возможностью метаморфозы одного объекта в ряд символических референтов. Несмотря на ту значимость или ценность, которыми поэзия Малларме обладает в качестве *высказывания*, на всех уровнях прочтения должна приниматься во внимание семантическая множественность, даже если и даже особенно если окончательное «сообщение» содержит в себе лишь игру отрицающих друг друга значений. Но такой полисемичный процесс доступен только читателю, придерживающемуся естественной логики репрезентации — ветер гонит тучи, Верлен физически страдает от холода — дольше, чем отпущено нам Штирле, который с самого начала пресекает репрезентативную референцию, отказываясь от попыток возможного репрезентативного прочтения.

Во второй строфе сонета Штирле определенно прав, когда утверждает, что *surtout* непостижимости заключена в строках

Ici...
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis L'astre mûri des lendemains...¹⁶

Что на земле (или на небесах) могло бы быть этими мужескими складками, которые облегают звезды или, если

¹⁵ такой, каким в самого себя превращает его, наконец, вечность (фр.).

¹⁶ Здесь...

Этот нематериальный траур гнетет многочисленными

Мужескими складками созревшую звезду завтрашних дней... (фр.).

мы следуем прочтению Штирле, поскольку синтаксически для Малларме действительно верно, что «*maints nubiles plis*» оказывает инверсивное действие на «*astre*», но не «*orrigime*», — что же тогда есть этот траур, в который облачены звезды, составленные из множества мужских складок? Слово «*pli*» является одним из ключевых символов позднего словаря Малларме и слишком насыщено, чтобы пытаться охватить весь ряд заключенных в нем смыслов. Штирле верно отмечает, что одно из значений указывает на книгу, и складка тогда обозначает неразрезанную страницу, отделяющую саморефлексию толстой книги от простых новостей совершенно нерелексивной газеты. «Мужескость» или «готовность обрести мужскую сущность» книги, отзывающаяся в «*astre mûiri des lendemains*», помогает узнать в звездах вневременной проект всеобщей Книги, литературную парадигму, которую Малларме полуиронично, полупророчески определяет как *telos* его и вообще всякого литературного предприятия. Неизменность, бессмертие Книги есть подлинная поэтическая слава, завещаемая будущим поколениям. Однако «мужеский» помимо эротических ассоциаций (которые можно принести в жертву экономии нашего описания) также подсказывает этимологически невыдержанную, но свойственную манере Малларме игру слов: *nubere* (жениться) и *nubes* (туча). «*Nubiles plis*» — выделенная этимологической игрой слов визуальная синекдоха, скорее смелая, чем удачная, представляет тучи как складки пара, готовые обрушиться дождем. Образ тучи, уже данный в «*гос*», перенесен, таким образом, во вторую строфу сонета. Такое прочтение, которое никоим образом не отменяет чтения «*pli*» как книги — синтаксическая двойственность, придающая выражению «*maints nubiles plis*» и статус прилагательного, и статус наречия, устойчивый грамматический прием, полностью соответствующий духу позднего стиля Малларме — открывает доступ к главной теме стихотворения: различию между неподлинной трансценден-

цией, связывающей поэтическое бессмертие с особой судьбой поэта, который при этом понимается как личность (случай с Верленом, искупительная жертва раскаявшегося грешника) и подлинным поэтическим бессмертием, совершенно независимым от каких-либо личных обстоятельств. Прозаические высказывания Малларме о Верлене показывают, что по отношению к этому поэту его и в самом деле интересовала, прежде всего, данная тема как иллюстрация к его собственным размышлениям о поэтической имперсональности. Действительная личность Верлена, как однозначно утверждается в первой терцине, теперь часть материальной земли — «...il est caché parmi l'herbe, Verlain» — и далека от небесного созвездия, частью которого стало его творчество. Символом неподлинной трансценденции, сияющей взойти от личности к производству, от земного Верлена к поэтическому тексту, является туча. Ничего не понимающая скорбь современников, поверхностные суждения журналистов не дают проявиться подлинному значению творчества из него самого. Согласно простой репрезентативной логике строки, туча («maints nubiles plis») закрывает звезду («orprime... l'astre») и заслоняет ее от взгляда. В драматическом действии, выполняемом различными объектами, набор значений, связанный с тучами («гос», «nubiles plis»), предрекает психологическую невозможность совмещения безличного «я» поэзии и эмпирического «я» жизни. Сам Верлен не был причастен этой мистификации, или, вернее, корректное критическое прочтение его произведений показывает, что его поэзия на самом деле не является поэзией искупления, жертвы или личной трансценденции. «Гробницы» всегда содержат также и критическую интерпретацию Малларме творчества других поэтов, и Верлен предстает ему в том свете, в каком Йетсу виделся Уильям Моррис, — как наивный языческий поэт, не ведающий трагического христианского смысла смерти, пасторальный поэт земли, фундаментально счастливый вопреки всей

ничтожности его существования. Во второй части сонета образность восходит от христианских к языческим источникам, от Вознесения к реке Стикс, с намеком на то, что он, Малларме, способен сознательно повторить тот опыт, через который Верлен прошел в наивном неведении. Смерть и поэтическое преображение Верлена служат моделью для в высшей мере сознательного опыта Малларме. Как и все истинные поэты, Верлен воспевает смерть, но для Малларме смерть означает тот самый разрыв между личным «я» и голосом, говорящим в поэзии с другой стороны реки, из-за смертного рубежа.

Эти краткие указания не обнаруживают всей сложности стихотворения и не очерчивают глубины той темы, благодаря которой имперсональность у Малларме связана со смертью. Они лишь подтверждают, что, как и следовало ожидать, сонет о Верлене принадлежит той же тематической области, что и поэтические и прозаические тексты того периода, включая *Un Coup de Dés*, где утверждается необходимость перенесения жертвенной смерти из жизни в произведение. Для нас важно, что темы эти открываются, только если мы допускаем непрерывное присутствие в поэзии репрезентируемых уровней смысла. Естественный образ тучи, застилающей звезды, есть необходимый элемент развития драматического действия, разворачивающегося в стихотворении. В образе поэтического произведения — звезды утверждается, что поэтическое понимание все еще для Малларме аналогично зрению и, следовательно, лучше всего выражается в метафоре света, подобно метафоре светильника, вынесенной у Абрамса в заглавие. В стихотворении задействуется репрезентативная поэтика, которая остается фундаментальным образом миметической.

Можно утверждать, что этот репрезентативный момент не является предельным горизонтом в поэзии Малларме и что в некоторых текстах, к числу которых, воз-

можно, не принадлежит *Tombeau de Verlaine*, мы выходим за пределы всякого тематического смысла¹⁷. И даже в этом стихотворении те «идеи», которые допускают прямое выражение, сколь бы тонки и глубоки они ни были, какую бы философскую нагрузку они ни несли, все же не являются предельным *raison d'être* текста, они всего лишь предтекст. И все же утверждать это — и подобное утверждение потребовало бы долгих отвлечений и оговорок — значит говорить нечто совершенно отличное от того, что говорит Штирле, заявлявший, что язык репрезентации непосредственным образом преодолевается и замещается аллегорическим, фигуральным языком. Только исчерпав все возможные репрезентативные смыслы, мы можем спросить, замещаются ли они и чем, и вполне вероятно, что это «что-то» не будет столь безобидно, как штирлевские совершенно формальные понятия аллегории. Вплоть до наивысшей точки, не достигнутой в этом стихотворении и, возможно, не достигнутой вообще, Малларме остается репрезентативным поэтом, так же как он остается поэтом «я», сколь бы безличным, развоплощенным и ироничным это «я» не становилось в таких фигурах как «Maître» в *Un Coup de Dés*. Столь легко и столь малой ценой поэзия не уступает своей миметической функции и своей зависимости от вымышленного «я».

Из такого заключения выводы относительно современности в лирике идут гораздо дальше, чем может показаться ввиду их очевидной схоластичности. Для Штирле, последователя Яусса, который, в свою очередь, вторил Фридриху, несомненно то, что кризис «я» и репрезентации в лирической поэзии девятнадцатого и двадцатого веков следует рассматривать как последовательный и нарастающий процесс. Бодлер разрабатывает тенденции,

¹⁷ См. также прим. 9 в главе 5.

которые имплицитно присутствуют у Дидро; Малларме (как он сам утверждает) начинает там, где заканчивает Бодлер; Рембо делает еще один шаг, открывая путь экспериментам сюрреалистов — короче, современность поэзии носит характер исторического продвижения. Подобное примирение современности с историей в общем генетическом процессе вполне удовлетворяет нас, поскольку позволяет современности быть одновременно и началом и детищем. Сын понимает отца и продолжает его дело, в свою очередь, становясь отцом, давая начало новому отпрыску, «l'astre mûri des lendemains», как говорит об этом Малларме, с помощью генетического образа созревания. Этот процесс не столь легок и спонтанен, как в природе: ближайшая его мифологическая версия, борьба титанов, совсем не похожа на идиллию. Однако же в той мере, в какой этот миф затрагивает идею современности, он остается оптимистической историей. Юпитер и его род отчасти повинны в судьбе Сатурна и сожалеют об этом, но они все же являются современными людьми, равно как и историческими фигурами, связанными с заключенным в них самих прошлым. Их печаль суть животворящая форма понимания, она вбирает в себя прошлое как активное присутствие в будущем. Историк литературы получает подобное удовлетворение в строгом историческом методе, который помнит прошлое, тогда как сам он разделяет волнения молодого нового настоящего активизма современности. Такое соединение памяти с действием — мечта всех историков. Задokumentированный модернизм Ганса Роберта Яусса и его группы, который, по-видимому, не испытывает затруднений по поводу возможности датировки начала модернизма с исторической точностью, — одно из ярких проявлений этой мечты в области литературных исследований. В их случае она основывается на допущении, что отдаление лирической поэзии от репрезентации есть исторический процесс, восходящий к

Бодлеру, как и само движение модернизма. Возможно, что Малларме охотно бы с этим согласился, поскольку сам он часто, и особенно в поздних произведениях, прибегал к образам родовой преемственности, проективной будущности, которая, хотя уже и не основывается на органической последовательности, все же остается генетической.

И однако же существует одно любопытное и загадочное исключение. Многие критики отмечали, что среди различных «Гробниц», отдающих должное предшественникам, сонет о Бодлере каким-то странным образом неудовлетворителен. Тонкая критическая пронизательность, позволяющая Малларме говорить о своем родстве, равно как и о несходстве с такими художниками, как По, Гюте, Верлен или даже Вагнер, куда-то исчезла в стихотворении, посвященном Бодлеру. В противоположность намеренной непрозрачности остальных этот текст, по-видимому, содержит в себе зоны неподдельной слепоты. Действительно, отношение Малларме к Бодлеру настолько сложно, что немного можно сказать о том, что их объединяет. Проблемы не решают и лапидарные высказывания, подобные утверждению Штирле, что «Малларме начинал как ученик Бодлера, со стилизаций под „Цветы зла“». Поздние его стихотворения показывают, как далеко он ушел от начальной своей точки». В ранних стихотворениях, прежде всего в «*Hérodiade*», Малларме действительно систематически сопротивляется понятию о Бодлере как о чувственном и субъективном поэте — что, возможно, совпадает с его собственным пониманием Бодлера — в то же время отзываясь, особенно в своих стихотворениях в прозе, на иную, более темную сторону позднего Бодлера. Два этих напряжения работают до самого конца, первое становится основным корпусом его поэзии, второе остается втуне, но совсем не исчезает. Подлинно аллегорическое стихотворение позднего Бодлера, *Petit Poème en Prose*,

никогда не прекращало преследовать Малларме, хотя он, видимо, пытался освободиться от его присутствия. Оно действительно являло собой пример поэзии, которую уже можно назвать нерепрезентативной, но для Малларме оно всегда оставалось загадочным. Мрак этого скрытого центра затемняет позднейшие аллюзии на Бодлера, включая «Гробницу», посвященную автору «Цветов зла». Бодлер не был для него прародителем, направляющим на собственный путь, Бодлер, или, в конечном итоге, наиболее значительная сторона Бодлера, был для него темной зоной, в которую он так и не смог проникнуть. То же самое, в другом отношении, можно сказать и о связи Бодлера с Рембо и сюрреалистами. Выявление нерепрезентативного, аллегорического элемента у Бодлера — соответственно и у предшественников Бодлера в романтизме — событие совсем недавнее и мало чем обязанное Малларме или Рембо. В терминах поэтики репрезентации отношение Бодлера к так называемой новой (*modern*) поэзии никоим образом не является генетическим. Он не отец новой поэзии, а загадочный странник, которого более поздние поэты пытались обойти, перенимая у него поверхностные темы и приемы, в которых они просто «идут дальше». У таких подлинных поэтов, как Малларме, подобная измена вызывает приступы угрызания совести, отсвет которых заметен в его поздних упоминаниях о Бодлере. Данная взаимосвязь не является генетическим движением исторического процесса, но скорее — беспокойной и подвижной границей, отделяющей поэтическую истину от поэтической фальши.

Иначе и не могло быть, ведь если мы всерьез принимаем аллегоричность поэзии и называем ее отличительной чертой современности в лирике, тогда нужно отказаться от всех пережитков генетического историцизма. Когда один из самых замечательных современных лириков, Пауль Целан, пишет стихотворение о своем знаменитом

предшественнике — Гёльдерлине, то он пишет стихотворение не о свете, а о слепоте¹⁸.

Слепота здесь вызвана не отсутствием естественного света, а абсолютной амбивалентностью языка. Это намеренно вызванная, а не естественная слепота, слепота не предсказателя, а Эдипа в Колоне, познавшего, что он не в силах разгадать загадку языка. Один из путей, на котором лирическая поэзия встречается с этой загадкой, — амбивалентность языка, репрезентативного и нерепрезентативного в одно и то же время. Вся репрезентативная поэзия всегда также аллегорична, отдает она себе в этом отчет или нет, и аллегорическая сила языка разрушает и затемняет специфически литературный смысл доступной пониманию репрезентации. Однако во всякой аллегорической поэзии должен содержаться репрезентативный элемент, пробуждающий и открывающий дорогу пониманию только лишь для того, чтобы выяснилось, что достигнутое в таком понимании по необходимости ошибочно.

Отношение Малларме — Бодлер показательно для всех внутритропических связей, в которых иллюстрируется невозможность взаимопроясняющей диалектики для репрезентативной и аллегорической поэтик. Они с необходимостью закрыты друг для друга, каждая слепа к мудрости другой. Снова и снова аллегорическое превращается в репрезентативное, как мы наблюдали это в случае с Яуссом и его учениками, когда они пытались понять отношение между мимесисом и аллегорией как генетический

¹⁸ Paul Celan, «Tübingen, Jänner», im Die Niemandrose (Frankfurt a. M., 1963), S. 24. Вот первая строфа этого стихотворения:

Zur Blindheit über—
redete Augen.
Ihre— «ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes»—, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

К слепоте уговоренные
глаза.
Её — «загадка
есть чисто возникшее» —, её
воспоминание о
плывущих башнях Гельдерлина,
окруженных кричащими чайками.

Перевод Д. Складнева

процесс, выстроенный по модели такой последовательности, которая по определению является отрицанием всякой преемственности. Или же нам открывается истина, когда мы возвращаемся на уровень репрезентативного прочтения, заключая буквальный смысл в аллегорическую матрицу — способ, каким Штирле преждевременно аллегоризировал Малларме, который знал, что всегда будет попадать в западню обманчивой видимости естественных образов. Вопрос о современности вскрывает парадоксальную природу той структуры, которая превращает лирическую поэзию в загадку, непрестанно добивающуюся недостижимого ответа на свои вопросы. Заявить вместе с Фридрихом, что современность есть форма непрозрачности, значит согласиться с древнейшей, прочно укоренившейся характеристикой всегда новой поэзии. Сказать, что отказ от репрезентации есть признак нового, значит вновь обратиться к аллегорическому элементу в лирике, который никогда не исчезал, но при этом с необходимостью обусловлен предшествующими формами аллегории, а значит, является отрицанием современности. Наихудшей формой мистификации является вера в то, что мы можем переходить от репрезентации к аллегории и обратно, подобно тому как мы переходим от старого к новому, от отца к сыну, от истории к современности. Аллегория способна лишь слепо повторять свою более раннюю модель, не понимая ее, так Целан повторяет отрывки из Гёльдерлина, утверждая его и свою непостижимость. Чем меньше мы понимаем поэта, чем большему вынужденному искажению и упрощению он подвергается, тем больше шансов, что он действительно современный поэт, а значит, отличен от того, что мы — ошибочно — принимаем за себя самих. Так Бодлер стал подлинно современным французским поэтом, Гёльдерлин — подлинно современным немецким поэтом, а Вордсворт и Йетс — подлинно современными поэтами Англии.

Опыты забвения (послесловие переводчика)

Теоретик, работы которого сделали возможным то, что в современном литературоведении принято называть американской школой деконструкции, Поль де Ман родился 6 декабря 1919 года в Антверпене. Прослушав несколько курсов в Брюссельском университете, в 1947 году де Ман переезжает в США, где с 1949 по 1951 годы обучается в Бард колледже. В 1952-м поступив в Гарвард, в 1960-м он получает степень Ph. D. по сравнительному литературоведению. Преподавал в Гарварде, университетах Корнелла и Джонса Хопкинса, а также в Цюрихском университете в Швейцарии. Именно благодаря тому, что Поль де Ман становится профессором Йельского университета, йельская школа литературоведения обретает мировую известность. Умер де Ман 21 января 1983 года.

Современные литературные штудии в Америке и Европе располагаются в пространстве, объединяющем тематическую, структурную и феноменологическую стратегии критики. Не так давно направленность критических исследований была исторической, формалистской или экзистенциальной. В представленных девяти эссе эти теоретические интенции рассматриваются ближайшим образом, и хотя нельзя не отметить, что подобные ярлыки полезны с точки зрения исторической классификации, часто они оказываются неточными, когда речь идет о литературной критике: лучшие литературные прозрения чаще всего лишены систематичности. Представленный сборник работ де Мана указывает на особенность, присущую всем литературным критикам, независимо от их национальной принадлежности или методологических установок, и автор отыскивает ее вопреки всем различиям в теории и практике критической деятельности. Отслеживая индивидуальные «подвижки» критиков — взаимосвязь логики и риторики их критических дискурсов с логикой и риторикой интерпретируемых ими текстов — он вскрывает подлежащие формы сорасположенности ошибки и ис-

тины, слепоты и прозрения, которые сопутствуют всякому литературоведческому процессу.

Настоящее издание представляет собой перевод первой из двух прижизненно опубликованных автором книг (вторая — «Аллегории чтения»).

Как сложно указать на национальную принадлежность де Мана — бельгиец? европеец вообще? американец? — так непросто указать на предмет, определяющий действующую и конечную причины письма де Мана. Для переводчика эта неопределенность являлась вводной фигурой: запреты, которые в качестве позитивного шага для осуществления чтения вносит де Ман в собственное письмо и терминологию, не всегда однозначным образом обыгрываются в различных главах книги, не обнаруживая никогда всей своей целостности: трудно представить, чтобы де Ман планировал, подобно Шпенглеру, извлечение метафизики из корпуса собственных историко-теоретических работ. Если же указать, что аналитичность английской фразы и многослойность демановских фигур уживается с выдержанной неспешностью — отличительным признаком европейского тона в литературе, то завершится и наша аналогия: от невятности национальной укоренности к трудностям перевода — и в том и в другом случае невозможно указать на единый исток.

Название книги (*Blindness and Insight*), поскольку оно само по себе концептуально, уже представляет собой проблему. При чтении книги выясняется, что *blindness* вовсе не означает слепоту, во всяком случае, нет какого-либо генетического или событийного механизма, который бы гарантировал наличие слепого пятна в зрении автора или критика. С другой стороны, вариант «ослепленность», хотя он, быть может, и ближе к оригиналу, предполагает некоторую совершёдность, тогда как описываемая де Маном *blindness* целиком имманентна. Точнее было бы сказать по-русски «затмение», но это уже иной коннотативный ряд. В конце концов, мы остановились на том, на чем остановились по причине нейтральности такого заглавия.

Однако сама устойчивость фигуры ослепленности-прозрения представляет проблему, выходящую за пределы одного только литературоведения. Такие критики, как Бланшо, Пуле, Лукач, Деррида (тексты которых, как, впрочем, и тексты самого де Мана, следовало бы называть скорее философскими, нежели литературоведческими или собственно критическими), являются для современного читателя необходимым этапом на продвижении от прочитанного к его смыслу, определяя не только выбор текста, но и направленность его прочтения. По прочтении книги де Мана мы должны признать, что ослепленность критика — обязательная фигура для большинства критических текстов. Изначальная теоретическая установка критика всегда заполнена и не содержит пробелов, однако подлинная критическая деятельность, как с настойчивостью, о которой он сам говорит как о ненаме-

ренной, показывает де Ман, осуществляется вопреки такой заполненности. В каком отношении к теоретической пустоте критика оказывается читатель? Ведь очевидно, что предьявляемая де Маном бинарная оппозиция не претендует на укоренённость в бессознательном читателя или в структурах языковых систем. Тогда каков же залог ее устойчивости?

Сам де Ман эти стабильно вскрываемые акты чтения-письма — слепоту и прозрение — называет фигурами, фигурами современной риторики. При этом сама риторика понимается им не как искусство красноречия и убеждения, но как искусство прочтения и понимания, осуществляемых посредством тропов, в конечном итоге, как наука о конфликтах между риторическими фигурами. Поскольку очевидна невозможность прямого, непосредственного высказывания, вернее, поскольку буквальное прочтение является лишь одним из возможных риторических решений, постольку выбор той или иной формы свидетельствует об изначальной подготовке высказывающегося. И зачастую только воспроизведенная работа по осуществлению выбора между тем или фигуральным рядом позволяет читателю обнаружить референт высказанного или, как в случае с поздней поэзией Малларме, репрезентативный смысл высказывания¹. Такая работа, впрочем, не предполагает необходимости или даже возможности приведения выбора к однозначности.

Но вот здесь и вступает в игру та проблема, которую М. Бахтин описывал термином «внезаходимость автора», — если единственное, что автор может предьявить в отношении себя самого, есть предпочтение той или иной языковой ситуации, то невозможность буквального высказывания оборачивается смещением автора, на его место заступает исполнение предпочтения — письмо. Отношение читателя к письму уже никак не может происходить в модусе доверительности или откровенности.

По мысли де Мана, хайдеггеровское «*die Sprache spricht*», «язык говорит» — тезис амбивалентный. Дело не в том, что вдохновение диктует автору строки, которых он никогда не слышал. Дело в том, что поэзия телеологична. Она, по сути, не что иное, как адекватный инструмент судьбы и принуждает автора к открытию полноты условий возможности собственного бытия, каковая есть смерть. Потому чем более ослепительное поэтическое решение находит автор, в тем большую тьму погружается он лично, тем более мистифицирован его творческий самоотчет и отношения с литературной традицией. Для читателя же порядок чтения располагается по ту сторону принципа удовольствия и даже суждений вкуса. Для де Мана читатель — единственный свидетель того, как исполняется работа поэзии и как в стремлении к ясности как фундаментальному требованию поэтического дейст-

¹ См. гл. 9 (с. 232 и далее) настоящего издания.

вия автор всегда терпит катастрофу. Возвратное движение самопонимания превращает поэта в жертву собственного искусства, а читателю, следующему замысловатой траекторией авторского тропа, дарит момент истины, позволяющий услышать в конкретном поэтическом произведении подлинное высказывание, состоящее не столько в слове, сколько в поступке — в разрешении тех риторических тяготений, которые слово за собой влечет.

Фигуративные штудии в классической риторике сочетаются с их методическим подкреплением — мнемоническим искусством. Методика эта имманентна самой риторике и определяет не только инструментарий последней, но и её цели, поскольку риторика есть искусство указания на упущенное.

Традиционно память являлась частью души, а искусство памяти — частью риторики. Предполагает ли описываемая де Маном риторика обращение к какой-либо организации памяти? Казалось бы, что может извлечь память из опыта слепоты, то есть, в конечном итоге, забвения? Ведь «именно эта негативная, очевидно разрушительная работа приводит к тому, что совершенно точно можно назвать прозрением»². Сама эта негативность есть десубстанциализация позиции критика, движение, заставляющее его оторваться от того невысказанного центра прочтения, подле которого критик желал бы остаться. Если классическая память — это память, исполняющая экспансию позиции говорящего и работающая в режиме приобретения, сохранения и вновь приобретения, то описываемая де Маном память об интерпретируемом тексте — это забвение уже произведенной интерпретации, возвращающая критика к исходному тексту, это искусство утраты первичной (по времени, но не по поэтическому счету) определенности.

Аналогия с классическим искусством мнемоники может быть продолжена: есть память естественная, коей человек наделен от природы, а есть — искусная, отшлифованная упражнением и созерцанием, — так сказал бы художник памяти времен Ренессанса: искусство вторит природе и поддерживает её. У де Мана природа и искусство сочленены иначе. Описываемое де Маном действие риторического забвения также способно осуществлять себя не только неосознанно и спонтанно («естественно») — фигура забвения-вспоминания может быть оформлена в результате целенаправленной стратегии прочтения, как это показано на примере прочтения Руссо в «О грамматологии» Деррида. Исследование Деррида, как показывает де Ман, в случае с текстом Руссо сталкивается с особым рода литературно сущим — таким, которое само себя способно поставить под вопрос: «вместо Руссо, деконструирующего своих критиков, мы имеем Деррида, применяющего деконструкцию к псевдо-Руссо, но использующего при этом интуиции реаль-

² См. с. 139 настоящего издания.

ногоф Руссо. Модель слишком интересная, чтобы не быть умышленной»³. Де Ман длит и разворачивает стратегию, которая стремится остаться скрытой в «О грамматологии»: там, где Деррида вынужден произнести уже «деконструкция», ввергая себя и читателя в расследование собственно философского и всяко уже внелитературного происшествия, де Ман все еще способен говорить о фигурах риторики, наблюдая их движение, превращения и то, каким образом они выдают себя за «исследования».

Дискурс йельского теоретика приводит читателя Деррида в то место, где для отличения текста Деррида от текста Руссо необходимо совершить дополнительное, внешнее по отношению к очевидностям и критическим высказываниям текста «О грамматологии» усилие. Причем независимо от того, совершается ли таковое, само пребывание в этом месте свидетельствует о возможности двигаться согласно намерениям текста Руссо и вопреки — Деррида, поскольку здесь — упрощая прочитываемые де Маном перипетии позиций Деррида, — мы встречаемся с тем случаем, когда автор оказывается более зряч, чем его критик, а критик высказывает истину постольку, поскольку говорит вопреки собственным критическим потенциям. Характер готовности к высказыванию скрыт от говорящего (в случае Деррида это — критик, в «обычном», более простом и более распространенном случае — автор), потому автор, посредством критика, попадает в классическую, платоновскую ситуацию знания как воспоминания.

Являются ли Руссо и Деррида единственными адептами этого искусства забвения-прозрения? Отнюдь. К ним мы должны причислить, следуя де Ману, и Ницше, и Гегеля, и Пруста, и Малларме. Образцовым полем «естественности» подобного забвения оказывается позиция романтизма с его забвением аллегории и предпочтением символа (и такое предпочтение сродни фрейдовскому «замещению»), а местом для искусного риторического жертвоприношения Мнемозине — любой литературный акт, смеющийся соответствовать претензии на современность.

Хочу выразить признательность всем, кто непосредственным сотрудничеством или просто проявленным терпением принимал участие в подготовке настоящего издания. Без советов и консультаций Дмитрия Скляднева, Сергея Коровина, Александра Черноглазова и Нины Савченковой моя работа не была бы исполнена. Особые слова благодарности я должен сказать Аркадию Драгомощенко, без его первичного импульса на начальном этапе и активной поддержки — на завершающем этот перевод, вероятно, никогда бы не состоялся.

Евгений Малышкин

³ См. с. 187 настоящего издания.

Указатель имен

- Абрамс, М. Х. 45, 226, 230, 241
Алонсо, Дамасо 36
Арто, Антонен 197, 202, 215
Ауэрбах, Эрих 39, 228
- Бальзак, Оноре де 83
Барт, Ролан 144
Башляр, Гастон 51, 60, 68, 86, 130
Беккер, Оскар 65
Беньямин, Вальтер 54, 230–231
Бергсон, Анри 81, 116–117, 127
Бердслей, Монро 40
Бимель, Вальгер 27
Бинсвангер, Людвиг 55, 59–61, 65–69, 71, 141
Бланшо, Морис 11, 64, 84–87, 89–95, 98–100, 102–107, 109, 130, 138, 142, 148, 186, 188
Бодлер, Шарль 8, 54, 66–67, 109, 208–209, 211–212, 214–215, 228–234, 242–243, 245–247
Буало-Депрео, Николя 205
Бут, Уэйн 75
Бютор, Мишель 109
- Вагнер, Рихард 188, 244
Валери, Поль 109, 224, 230
Верлен, Поль 232, 234–237, 240–241, 244
- Верхарн, Эмиль 16
Вико, Джованни Батиста 223
Вольтер, Франсуа Мари Аруэ де 25
Вордсворт, Уильям 68, 247
Вьеле-Гриффен, Франсис 16
- Гадамер, Ганс-Георг 46
Гегель, Г. В. Ф. 14, 77, 79
Гёльдерлин, Фридрих 48, 246–247
Гердер, Иоганн Готтфрид 223
Гёте, Вольфганг 196
Гольдман, Люсьен 14
Гомер 205
Гончаров, Иван 81
Готье, Теофиль 234
Гофмансталь, Гуго фон 66–67
Грин, Жюльен 120
Гуссерль, Эдмунд 27–30, 71
- Дави, Гарнер 236–237
Деметц, Петер 73–74
Деррида, Жак 11, 138, 149, 152–156, 158–160, 163–165, 168–170, 173, 176, 178, 185, 187–188, 215
Дидро, Дени 230, 242
Дильтей, Вильгельм 14, 57

- Достоевский, Фёдор 83
 Дубровски, Серж 52–54
 Дю Бо, аббат Жан-Батист 133, 170, 174, 187
 дю Бо, Шарль 86, 130–132
 Дюжарден, Эмиль 16

 Жалу, Эдмон 116
 Женетт, Жерар 135
 Жид, Андре 114

 Зольгер, Фридрих 65, 79

 Ибсен, Генрик 56, 59, 69–70
 Йетс, Уильям Батлер 225–227, 235, 247

 Камю, Альбер 84
 Кан, Гюстав 16
 Кант, Иммануил 43, 57, 87
 Китс, Джон 68, 198
 Колридж, Самуэль Тэйлор 44–45, 230
 Кон, Роберт 98
 Кондильяк, Этьен Бонно де 179, 187
 Констан, Бенжамен 120, 124
 Курциус, Эрнст Роберт 228
 Кьеркегор, Сёрен 14, 64

 Лавджой, Артур 35
 Лакан, Жак 14
 Лафорг, Жюль 17
 Левин, Гарри 74
 Левинас, Эмманюэль 105
 Леви-Стросс, Клод 14, 20, 22–23, 29, 33–34, 154–155, 184
 Лессинг, Готтольд Эфраим 78
 Лукач, Дьёрдь 11, 14, 61–63, 65, 73–83, 138–142, 186, 188

 Малларме, Стефан 12, 15–18, 23, 27, 30, 44, 50, 93–95, 97–104, 106–107, 109, 117, 175, 230–233, 235, 237–239, 241–245
 Маркс, Карл 77, 184
 Мерло-Понти, Морис 52–54
 Мильтон, Джон 15
 Моккель, Альбер 16
 Мореа, Жан 16
 Морис, Шарль 16
 Моррис, Вильям 240

 Нерваль, Жерар де 82, 231–232
 Ницше, Фридрих 57, 138, 187, 194–195, 197–202, 207–209, 219
 Новалис 81, 193
 Нуле, Эмили 237

 Паунд, Эзра 226
 Перро, Шарль 204–205
 Пиндар 205
 По, Эдгар Аллан 234, 244
 Пуле, Жорж 11, 45, 110–112, 114, 117–118, 121–125, 128, 130–133, 135–138, 142–143, 148, 185–186, 188

 Раймон, Марсель 130, 228
 Расин, Жан 135
 Рембо, Аргюр 17, 197, 202, 230–231, 243, 245
 Ренье, Анри де 16–17
 Ривьер, Жак 130
 Риккерт, Г. 61
 Рильке, Райнер Мария 52, 99
 Ричардс, И. А. 44
 Ришар, Жан-Пьер 44, 51, 132
 Розенберг, Гарольд 73–74

- Руссо, Жан-Жак 11, 29, 32, 119, 135, 149, 151–156, 158–160, 162–165, 168–171, 173–175, 177–178, 181–185, 187, 189, 215, 223, 230
- Сартр, Жан-Поль 84–85
- Сент-Джон Гогарти, Оливер 226
- Соллер, Филипп 98
- Старобински, Жан 130, 151–152, 185
- Стендаль 25, 226
- Тёрнер, Вальтер Джеймс 226
- Тиале, Жорж Thialet, Georges (псевдоним Жоржа Пуле) 117
- Тибодэ, Альбер 82, 114, 237
- Тодоров, Цветан 145–147
- Толстой, Лев 83
- Тэн, Ипполит 14
- Уайтхед, Альфред Норт 44
- Уимсетт, Уильям К. 40, 42–43
- Ульманн, Стефан 37–39
- Уэлсли, Дороти 226
- Флобер, Гюстав 26, 81–83, 139
- Фонтенель, Бернар ле Бовье де 206–207
- Фрай, Нортроп 42–43, 144
- Фрейд, Зигмунд 95, 184
- Фридрих, Гуго 228–230, 232, 242, 247
- Фуко, Мишель 56–57, 71–72
- Хайдеггер, Мартин 46–48, 57, 61, 65, 71, 105, 136
- Хёйзинга, Йохан 43
- Целан, Пауль 245, 247
- Шар, Рене 99
- Шекспир, Уильям 15, 45
- Шерер, Жак 100
- Шиллер, Фридрих 43, 76–77
- Шлегель, Фридрих 79, 193
- Шпитцер, Лео 37, 39, 46, 228
- Штайгер, Эмиль 193
- Штирле, Карлхайнц 231–234, 236, 238–239, 242, 247
- Элиот, Т. С. 226
- Якобсен, Йенс Петер 81
- Якобсон, Роман 144
- Яусс, Ганс Роберт 204–205, 230–231, 242–243, 246

все новинки из области литературы по гуманитарным дисциплинам
(история, философия, социология, филология, культурология, психология,
религиоведение, литературоведение)

Вы всегда сможете приобрести

в новом книжном магазине

«ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ»

Кроме того Вашему вниманию предлагается широкий выбор современной
и классической *некоммерческой* художественной литературы; книги по
искусству и архитектуре,
литература о кино, театре, музыке
и многое другое!

Мы ждем Вас по адресу:

Лесной пр., д. 8

(5 мин. пешком от ст. метро «Площадь Ленина»)

тел.: (812)542-82-12; 541-86-39

E-mail: humak@rol.ru

по будним дням с 10.00 до 19.00

и в субботу с 11.00 до 18.00

(выходной день — воскресенье)

Научное издание

Поль де Ман

Слепота и прозрение

Главный редактор *Ю. С. Довженко*

Корректор *Н. П. Дралова*

Художник *П. П. Лосев*

Оригинал-макет *Е. В. Малышкин*

Лицензия ЛП № 000333 от 15.12.1999

Издательский Центр «Гуманитарная Академия»,

194044, Санкт-Петербург, Лесной пр., 8.

Подписано в печать 11.07.2002

Формат 84×108/32. Гарнитура Петербург.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 12,07.

Тираж 1500 экз. Заказ №

Отпечатано с готовых диапозитивов в Академической типографии «Наука»
РАН, 199034, Санкт-Петербург, 9 линия, д. 12.