Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru
Все книги автора
Эта же книга в других форматах

Приятного чтения!

Ролан Барт
Мифологии

Ролан Барт — теоретик и практик мифологии

Интерпретировать Ролана Барта и легко и трудно. Легко — потому что у него много определенных, четко сформулированных, настойчиво повторяемых идей; трудно — потому что опираются они на богатую и оригинальную образность, а вот уже образы эти, также настойчиво повторяющиеся, оказываются на поверку сугубо двусмысленными, амбивалентными. Книга Барта «Мифологии» (1957) — прекрасный образец такой нередуцируемой многосоставности. Всякая попытка «выпрямить» ее согласно некоторой идейной концепции (а первую такую попытку сделал еще сам автор в теоретическом послесловии) неизбежно ведет к упрощению. Волей-неволей приходится, во-первых, делать предметом анализа и истолкования прежде всего образные структуры, интуитивные авторские реакции и оценки, в которые погружены концептуальные идеи; а во-вторых, заранее исходить из того, что эти глубинные структуры бартовского мышления не были и не могли быть однозначными.

Эстетика мифа

В творчестве Ролана Барта с очевидностью прослеживается одно сквозное стремление — не быть похожим на себя, на свой «образ автора», который, однажды возникнув, закрепощает своего «владельца». Отсюда стремительная переменчивость Барта — в выборе материала, жанра, метода, отчасти даже идейных позиций. Так ощущает себя не академический ученый, озабоченный как раз последовательностью, логической взаимосвязью своих сочинений, а скорее *писатель,* остро чувствующий литературные «правила игры», почти физиологически переживающий быстрый «износ» творческих приемов, тем и структур.

Книга «Мифологии» выделяется даже на этом фоне: в ней переменчивость автора демонстрируется «в движении», в развитии самой этой отдельно взятой книги. Как часто поступают критики (как и сам он нередко делал до и после), Барт составил сборник своих журнальных статей, снабдив его обобщающей теоретической статьей; причем эта статья — «Миф сегодня» — помещена не *до,* а *после* цикла критических очерков. Она приписана к ним задним числом, и Барт, избегая мистифицировать читателя (в чем, собственно, и состоит главный пафос «Мифологий»), не маскирует этого факта композиционной перестановкой, открыто демонстрирует ход своей мысли — смотрите, от каких наблюдений я отправлялся и к каким теоретическим выводам пришел. В результате в книге — случай уникальный в творчестве Барта — с самого начала имелись и послесловие, и предисловие, причем второе отчасти служило для оправдания первого:

> Обследовав же некоторое количество фактов из текущей хроники, я предпринял и попытку методического определения современного мифа; естественно, я поместил этот текст в конце книги, поскольку в нем лишь систематизируются материалы, обработанные выше.

Однако в действительности отношение первой и второй частей «Мифологий» — больше, чем отношение поиска и результата. Эти две части ориентированы на разные жанры, разные дискурсы, воплощают в себе разные жесты по отношению к миру, разнонаправленные творческие импульсы. Заключительный раздел «Миф сегодня» — это научная (хотя вместе с тем и политически ангажированная) теоретическая статья, в определенном смысле даже методологический манифест основываемой Бартом семиологии (семиотики). Что же касается очерков из первого раздела, то они явно не претендуют на академическую научность, *но и к традиционной «критике» тоже не относятся.* По отношению к теоретическому заключению они, безусловно, представляют собой практику, работу на конкретном жизненном материале, но стоит сравнить их с прочей (достаточно богатой) продукцией Барта-критика 1953–1956 гг., когда они писались, чтобы заметить резкое отличие. Видно, что Барт очень рано осознал их жанровую специфику и уже более не отступал от нее, не смешивая эти тексты с обычными своими выступлениями о новинках литературы или театра.

При всей широте интересов Барта, его «практические мифологии» (будем для удобства обозначать таким термином очерки, составившие первую часть книги) поражают своей особенной «всеядностью».

> Материал размышлений мог быть самым разнообразным (газетная статья, фотография в иллюстрированном еженедельнике, фильм, спектакль, выставка), выбор сюжета — сугубо произвольным: то были, разумеется, *мои* темы дня.

Нередко он выходит и за рамки «тем дня», пускаясь в анализ константных величин культуры (по крайней мере французской национальной культуры). В его поле зрения попадает, вообще говоря, весь мир, поскольку в человеческом мире практически все социально осмыслено, все значимо, все поддается критической дешифровке. Эта тенденция к непосредственному «чтению мира», не ограничиваясь одними лишь языковыми или паралингвистическими знаковыми явлениями, была энергично подчеркнута в статье Умберто Эко и Изабеллы Пеццини «Семиология „Мифологий“»; итальянские ученые приветствовали ее как широкий и плодотворный подход Барта к семиотике:

> …Он инстинктивно поступает с семиологией так, как поступали с нею великие основатели этой дисциплины в Древней Греции… его заслугой было осознание того, что семиология — это общая эпистемология… то есть главное, что он постиг искусство рассматривать мир во всей его целостности как совокупность *знаковых* фактов[1].

В своих более поздних и более академичных семиологических трудах («Основы семиологии», 1965, «Система моды», 1967), которые он сам недолюбливал и от которых быстро отошел, Барт искусственно сузил поле своего зрения, ограничив его анализом знаковых фактов, *усваиваемых нами через посредство языка* (например, не самой моды как реальных особенностей внешнего вида людей, а лишь дискурса модных журналов)[2]. В «Мифологиях» же поражает именно беспредельная широта материала, отбираемого нарочито субъективно («то были, разумеется, *мои* темы дня»), без оглядки на принятую

---

[1] «Communications», № 36, 1982, p. 23

[2] Он даже сделал известный вывод о семиотике как части лингвистики — каждый внеязыковой код функционирует только через посредство естественного языка, а потому наука о языке поглощает в себе изучение всех этих кодов. — См Р. Барт. Основы семиологии. — В кн. Структурализм: «за» и «против». М, 1975, с. 115.

ценностную иерархию предметов. Об этом выразительно вспоминал в 1977 году один из слушателей бартовского семинара 1962 года в парижской Высшей школе практических исследований Ж.-А. Миллер:

> В Ролане Барте меня сразу привлекла та спокойная уверенность, с какой он умел говорить обо всем на свете, и всякий раз справедливо и систематично, — о вещах пустых, легковесных, вульгарных, незначительных Право, было настоящим счастьем каждую неделю встречаться с человеком, который по любому поводу умел доказать, что все на свете значимо. который не отвергал ничего заурядного, потому что все в человеческой жизни структурировалось в его глазах как язык у Соссюра Потому-то с таким незабываемым жаром читал я впервые «Мифологии».[3]

Забавно сопоставить с этим мемуарным свидетельством о «героическом периоде» семиотики другое, относящееся ровно к тому же году, но к другой стране и другой социально-культурной ситуации. Оно принадлежит М. Л. Гаспарову, вспоминающему о своем приобщении к Московско-тартуской семиотической школе.

> Когда в 1962 г готовилась первая конференция по семиотике, я получил приглашение в ней участвовать. Это меня смутило. Слово это я слышал часто, но понимал плохо. Случайно я встретил в библиотеке Падучеву, мы недавно были однокурсниками. Я спросил: «Что такое семиотика?» Она твердо ответила: «Никто не знает». Я спросил: «А ритмика трехударного дольника — это семиотика?» Она так же твердо ответила: «Конечно!» Это произвело на меня впечатление. Я сдал тезисы, и их напечатали.[4]

Два воспоминания примечательны как сходством, так и различием. Сходство их в том, что новой науке присуща манящая неопределенность, бескрайняя широта границ; а различие в том, что для советского литературоведа она все-таки остается исследованием сугубо специальных вещей (таких, как «ритмика трехударного дольника»), тогда как французский слушатель Барта поражен именно неспециальным, скандально «ненаучным» материалом, который трактуется в этой науке. Действительно, при интернациональности основных проблем и идей семиотика в СССР субъективно переживала себя как занятие эзотерическое (и тем защищающее себя от государственно-идеологического контроля), тогда как французская семиотика в лице Барта с самого начала стремилась к «демократической» открытости, ломая узкие корпоративные рамки академической учености и ориентируясь скорее на национальную традицию «светской», общедоступной науки Отсюда ее пафос вольного расширения тема тики, освоения «пустых, легковесных, вульгарных, незначительных» вещей, о которых прежде если где-то и говорилось публично, то не в науке, а только в *литературе*

И действительно, от такой широты и небрезгливости в выборе предметов всего один шаг до настоящей литературности; а поскольку в позднейших своих текстах (с конца 60-х годов) сам Барт настойчиво твердил о переходе «от науки к литературе», то этот шаг был сделан и его интерпретаторами. Наиболее решителен среди них Филипп Роже, который в книге под красноречивым заглавием «Ролан Барт, роман» (1986) расценивает очарование «Мифологий» как явление прежде всего эстетического порядка.

> Еще и еще раз приходится повторить в «Мифологиях» очаровывает не «система» или же «божественный закон» — не грандиозная перекодировка, варьирующая тему «натурализация культуры мелкобуржуазной идеологией», — а

---

[3] Pretexte Roland Barthes Pans, 1978, p. 203.

[4] «Новое литературное обозрение», 1993, № 3, с 45.

само «разнообразие форм», где вперемежку соприкасаются Грета Гарбо и жареная картошка, «ситроен DS-19» и аббат Пьер; чарует волшебное зрелище мира, на которое накладывается, не стирая его, изумление от его «истолкования»[5].

И все же широта тематического охвата, сколь бы ни казалась она революционной по отношению к специализму традиционных наук, сама по себе еще недостаточна для отнесения «Мифологий» к художественному, литературному роду. Для такого вывода, кроме эпической широты изображаемого мира, требуется еще одна предпосылка — внутренняя завершенность этого мира, которая, в свою очередь, служит залогом его отрешенного, эстетически незаинтересованного изображения. Как же выглядит мир «Мифологий» (точнее, мир их первой части) с этой точки зрения?

Заметим прежде всего, что тема завершенности и особенно полноты часто возникает в тексте «Мифологий» — пожалуй, чаще, чем в каком-либо еще произведении Барта. Установка на описание целого, завершенного в себе универсума прямо заявлена в названиях некоторых практических мифологий — «*Мир* , где состязаются в кетче», «„Тур де Франс“ как *эпопея»,* в других случаях о ней подробно говорится в самом тексте Вот, например, характеристика научно-фантастических романов Жюля Верна:

Верн маниакально стремится к заполненности мира: он постоянно огораживает и обставляет его, делая полным, словно яйцо, он поступает точно так же, как энциклопедист XVIII века или живописец голландской школы, — мир у него замкнут и заполнен исчислимыми, плотно прилегающими друг к другу материалами. Задача художника лишь в том, чтобы составлять каталоги и описи, выискивать в этом мире еще не заполненные уголки и набивать их рукотворными вещами и инструментами[6].

Здесь, конечно, сразу можно возразить, что приведенные слова сказаны Бартом не о себе, а о *буржуазном* мировосприятии Верна; сам он усматривает свою творческую задачу не в том, «чтобы составлять каталоги и описи», а прежде всего в том, чтобы подвергать их идеологической критике. На уровне сознательных интенций Барт описывает, вообще говоря, не *мир,* но *миф,* то есть ложный, социально отчужденный, *деформированный* образ действительности; однако на практике отношение Барта к такому «мифологическому» миру сложнее, амбивалентнее. Оно не исчерпывается чувством «невыносимости» и раздражения, о котором Барт писал в предисловии к «Мифологиям». Тринадцать лет спустя, в одном из интервью, он вспоминал:

Меня раздражал в то время специфический тон большой прессы, рекламы, вообще всех так называемых средств массовой коммуникации. Раздражал и одновременно интересовал[7].

Эти слова сразу обретают ироническое «двойное дно», если учесть, что интервью предназначалось для иллюстрированного журнала «Экспресс» — одного из тех самых изданий «большой прессы», которые «раздражали» Барта в пору «Мифологий» (характер вопросов, на которые ему приходилось отвечать, должен был и теперь вызывать подобное же чувство…); оговорка «раздражал и одновременно интересовал» тоже наводит на сомнения и

---

5 Philippe Roger Roland Barthes, roman. Paris, 1990 (Uvre de poche), p 94

6 Ср. буквально сходные выражения в бартовской книге о Ж. Мишле. — Roland Barthes. Œuvres complètes, 11. Paris, 1993, p. 259

7 R. Barthes. Le grain de la voix. Paris, 1981, p. 92–93

раздумья. Заинтересованность Барта «ненастоящим», замифологизированным миром явно не исчерпывается отстраненно-познавательным любопытством натуралиста к экзотической флоре и фауне; в этом любопытстве слишком много личного, страстного интереса[8].

С этой точки зрения надо рассматривать и завершенность, имманентность мира. С одной стороны, для Барта это раздражающая черта враждебного, мелкобуржуазного мышления, предмет сарказмов: «Мелкая буржуазия больше всего на свете уважает имманентность; ей нравится все, что в самом себе содержит свой предел» (127). С другой стороны, она может быть окрашена и сентиментальной ностальгией; ср. пассаж о деревянных игрушках, где автор явно вспоминает собственные детские переживания: «Из дерева получаются сущностно полные вещи, вещи на все времена» (104), — здесь понятие «полноты» расценивается явно позитивно. Да и вообще, возьмем, например, такой «антибуржуазный», пассаж:

> Даже отвлекаясь от прямого содержания фразы, сама ее синтаксическая сбалансированность утверждает закон, согласно которому ничто не совершается без равных ему последствий, каждому человеческому поступку обязательно соответствует возвратный, противонаправленный импульс; вся эта математика уравнений ободрительна для мелкого буржуа, она делает мир соразмерным его коммерции.

Если исключить слова «для мелкого буржуа», «его коммерции», то окажется, что «закон», от которого Барт брезгливо отстраняется, на самом деле является общим законом эстетики и художественного творчества: «все это замыкает мир в себе и вселяет в нас чувство блаженства». Осуждая эстетику завершенности на уровне идеологических оценок, Барт тем не менее не отрекается от нее на уровне интуитивных переживаний. Именно поэтому в теоретическом послесловии «Миф сегодня» он неявно «вступается» за изначальную полноту первичного мира-«смысла», которую убивает, опустошает паразитирующая на ней вторичная идеологическая «форма»:

> …Смысл мифа обладает собственной ценностью, он составляет часть некоторой истории — истории льва или же негра; в смысле уже заложено некоторое значение, и оно вполне могло бы довлеть себе, если бы им не завладел миф и не превратил внезапно в пустую паразитарную форму. Смысл *уже* завершен, им постулируется некое знание, некое прошлое, некая память — целый ряд сопоставимых между собой фактов, идей, решений.

> Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетучивающейся реальностью, он ощущается как ее отсутствие.

В завершение всех этих образов «обескровливания» Барт дает образ особенно сильный — образ вампира, питающегося чужой жизнью, чужой кровью, чужой *полнотой:*

> …Миф — язык, не желающий умирать, питаясь чужими смыслами, он благодаря им незаметно продлевает свою ущербную жизнь, искусственно отсрочивает их смерть и сам удобно вселяется в эту отсрочку, он превращает их в

---

[8] В другом интервью, годом позже публикации в «Экспрессе», разговаривая с куда более компетентным собеседником Стивеном Хитом, Барт высказался определеннее — «По-моему, в „Мифологиях“ ясно чувствуется, что вы сами очарованы теми кодами, которые стремились разоблачить — Совершенно верно Вплоть до того, что я бываю очарован даже агрессивными формами кода, такими как глупость» (R. Barthes. Le grain de la voix, p 138)

говорящие трупы.

Завораживающая эстетическая полнота мифологического мира вернее всего влечет за собой его художественность, ибо искусство — это не только богатое, непосредственно реальное содержание, но и объемлющая, завершающая его форма. Характерная ситуация реалистического творчества: разоблачаемый и критикуемый мир предстает своему критику и разоблачителю как мир художественно оформленный, так и напрашивающийся на литературно-художественные аналогии, — кетч подобен античной трагедии, велогонка эпической поэме, а модная модель автомобиля оказывается образцом «гуманизированного искусства» (193).

> Мне очень хочется написать роман, — признавался Барт, — и каждый раз, когда я читаю роман, который мне нравится, мне хочется самому написать так же; но, по-моему, я до сих пор чувствую внутреннее сопротивление некоторым операциям, которые в романе предполагаются. Например, сплошная ткань повествования. Разве можно написать роман в афоризмах, роман во фрагментах? При каких условиях! Разве самой сутью романа не является некоторая непрерывность? Тут у меня, кажется, есть некоторое сопротивление. Второй источник сопротивления касается имен, имен собственных; я не смог бы придумать имена персонажей, а мне представляется, что весь роман заключается в их именах…[9]

Затруднения Барта, о которых он не раз упоминал в 70-е годы, соответствуют двум главным «предрассудкам» классического романного творчества, развенчанию которых посвятил себя в 50-е годы французский «новый роман» речь шла об отказе от рассказывания (хронологически связной «истории» и от воссоздания «персонажа» — что в логическом пределе, а подчас и в реальной практике, вело к писанию «романов без имен»[10]. Барт, один из ведущих пропагандистов «нового», а затем и «новейшего романа» (А. Роб-Грийе, Ф. Соллерс), сам сохранял ностальгическую привязанность к «старомодным» повествовательным принципам, подтверждая свою двусмысленную характеристику как человека, находящегося «в арьергарде авангарда»[11].

Если применить два его критерия к «Мифологиям», то обнаружится, во-первых, что эта книга как никакая другая в творчестве Барта насыщена именами собственными[12], причем подавляющее большинство их — имена «романические», или «мифические», то есть концентрирующие в себе все содержание объекта. Таковы в первую очередь рекламно-коммерческие названия («Астра», «Омо», «Аркур», «Синий гид», «DS-19» — она же «богиня», и т. д.), имена и/или псевдонимы борцов кетча, велогонщиков «Тур де Франс», подсудимых на сенсационных процессах, поэтессы-вундеркинда Мину Друэ. Таковы имена кинозвезд, неприметно сливающиеся с именами их персонажей («Чарли… точно в

---

9 Pretexte: Roland Barthes, p. 251–252

10 «Не романическое начало, а персонаж — вот что утратило силу в современном романе, появление в нем Имени Собственного более невозможно», — писал Барт в несколько более широком смысле (Ролан Барт S/Z. М., 1994, с. 113).

11 Roland Barthes. Le grain de la voix, p. 142.

12 См: Ph. Roger. Roland Barthes, roman, p. 112. Трепетно-магическое отношение Барта к имени собственному восходит к культуре реалистической прозы второй половины XIX века (Флобер), но в более дальней перспективе смыкается и с сознанием архаических мифологических культур, в основе которых — Номинация (см.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Миф — имя — культура — В кн. Б. А. Успенский. Избранные труды, т. 1. М., 1994, с. 298–319)

соответствии с идеей Брехта, демонстрирует публике свою слепоту…» — 86; «в последнем кадре мы видим, как Брандо, переборов себя, возвращается к хозяину честным, добросовестным рабочим» — 112). Именами собственными становятся названия мифологизируемых социальных институтов — Литература, Армия, Правительство и т. д. И наконец, даже серьезные, вполне «подлинные» имена реальных деятелей — писателей, политиков — приобретают какой-то характерно анекдотический, то есть эстетический оттенок Андре Жид, спускаясь вниз по Конго, читает Боссюэ, премьер-министр Мендес-Франс пьет на трибуне магический напиток — молоко, классик Расин под язвительным пером другого писателя превращается в «лангусту», и даже агрессивный демагог-популист Пьер Пужад, серьезно беспокоящий Барта как вождь поднимающего голову фашизма, показан фигурой во многом живописной. Все это, конечно, не внешние приемы «оживления» текста Мир «Мифологий» — мир *полных,* суггестивных, внутренне насыщенных имен; кажется, будто какая-то бессознательная сила заставила Барта в послесловии, для иллюстрации своей теории мифа, выбрать латинскую фразу из Федра о «самоименовании льва» («quia ego nominor leo») — имена мифологических «героев», словно вздыбленная львиная грива, вырываются из-под сдерживающего их идеологического смысла, заявляют о себе как о непосредственной реальности, и тем самым в текст вторгается «романическое», то есть «род дискурса, не структурированный как история, когда просто отмечают, вникают, интересуются повседневной реальностью, людьми, всем, что случается в жизни»[13] Таким образом, в «Мифологиях» Барт ровно наполовину выполняет те условия, которые сам он считал необходимыми для романа эта книга насыщена «романическими» именами собственными, но ее хроникально-фрагментарный дискурс «не структурирован как история», не обладает временной непрерывностью

Наконец, говоря об эстетическом подходе к миру, осуществляемом в «Мифологиях», следует выяснить, каково специфическое содержание главного понятия этой книги — понятия *мифа.*

Ф. Роже справедливо заметил, что своим обращением к понятию «миф», попыткой его концептуализации Барт вступал в неявную полемику с глубоко авторитетным для него в те годы Ж.-П. Сартром (именно с Сартром связана идеологическая задача «демистификации» жизни)[14]. Рецензируя книгу Дени де Ружмона «Любовь в западной цивилизации» («L'amour et 1'Oc-cident», 1939), Сартр писал, что в современной культуре возник «миф о мифе», когда само это понятие мистифицируется: аналитик мифа

> …работает как историк, то есть отнюдь не заботится о сравнении первобытных мифов и об установлении их общих законов; он выбирает один частный миф одной конкретной эпохи и прослеживает его индивидуальное становление[15].

Что касается Барта, то он в своих «Мифологиях» лишь отчасти ускользает от этой сартровской критики — главным образом за счет *количественного богатства* своего материала. Для анализа он берет не один, а десятки «частных мифов», складывающихся в

---

[13] Roland Barthes. Le grain de la voix, p 210 «Романическое без романа» было одной из характеристик того полуутопического «текста для чтения», или просто «Текста», который постулировался Бартом в 70-х годах. См Ролан Барт S/Z, с. 14

[14] См. Ph. Roger. Roland Barthes, roman, p. 86.

[15] J-P. Sartre Critiques litteraires (Situations I). Pans, 1976 (Collection Idees), p 76–77. Подобное узко «историческое» понимание мифов, оторванное от общей теории архаических культур, чревато, между прочим, и политически тенденциозным извращением понятия: в подтексте статьи Сартра явно угадывается намек на лозунг «мифа XX века», провозглашавшийся в то время идеологами германского нацизма.

довольно связную картину массового сознания современной цивилизации. Однако упрек в отрыве современной «мифологии» от мифологии первобытной остается безусловно в силе. В 1955 году была уже опубликована статья Клода Леви-Стросса «Структура мифов», ознаменовавшая собой начало новейшей структуралистской теории первобытных мифов, в распоряжении Барта имелась и богатая многообразная традиция научного исследования мифологии в XX столетии — Фрэзер и Юнг, Кассирер и Элиаде… Однако в его книге она осталась совершенно невостребованной: Барту *не нужна* академическая теория мифа, он предпочитает строить как бы на пустом месте свою «самодельную» концепцию, демонстративно уклоняясь от «истории вопроса»

> …Миф — это слово. — Мне могут возразить, что у слова «миф» есть и тысяча других значений Но я стремился определить не слово, а вещь.

Итак, «миф — это слово». Но приходится признать, что это *изолированное,* разрозненное слово. Современные мифы, рассматриваемые Бартом, порождаются, конечно, единым типом мышления, в них проявляется единый структурный принцип, но на поверхностном уровне они не складываются в единую «фабульную» систему, подобную греческой или какой угодно другой развитой мифологии. Данное обстоятельство, при всей своей очевидности и важности, странным образом не учитывается, даже не оговаривается в «Мифологиях»; Барт отметил его лишь много позднее, в статье 1971 года «Мифология сегодня» (ее название явно перекликается с названием заключительной части книги 1957 года — «Миф сегодня»):

> Современный миф дискретен: он высказывается не в больших повествовательных формах, а лишь в виде «дискурсов»; это не более чем *фразеология,* набор фраз, стереотипов; миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное *мифическое* [16].

В приведенных словах содержится и еще одна, не столь ясно выраженная мысль, также важная для понимания «современного мифа»: он оформляется как *дискурс (discours),* но не как *повествование (recit).* Не будучи «дискурсом, структурированным как история», он не попадает в компетенцию структуралистской нарратологии, которую сам Барт и его коллеги активно разрабатывали в 60-70-х годах[17], зато оказывается сродни тому «романическому», которое поздний Барт противопоставляет «роману». Действительно, среди более чем полусотни «мифов», разбираемых в книге «Мифологии», нет ни одного повествовательного, «сюжетного»; даже если миф вычленяется из сюжетных художественных текстов (фильм Чарли Чаплина, драма Дюма-сына), сам по себе он все равно не имеет синтагматической развертки, представляет собой чистую парадигматику мотивов. Бартовские мифы по самой своей природе таковы, что их невозможно *рассказывать,* — их можно только *анализировать.*

Этим и определяется различие в *художественных функциях* первобытного и современного мифа. Традиционные мифы, как показал Леви-Стросс, представляют собой синтагматическую разработку фундаментальных оппозиций культуры, цель которой — «дать логическую модель для разрешения некоего противоречия»[18]; поэтому они допускают и даже требуют связного и художественно организованного сюжетного построения

---

[16] Roland Barthes. Le bruissement de la langue Paris, 1984, p 79

[17] Ср. классическую работу Барта «Введение в структурный анализ повествовательного текста» (1966) или трактат Ж. Женетта «Рассуждение о повествовании» (Discours du recit, 1972)

[18] Клод Леви-Стросс. Структурная антропология. М., 1983, с. 206.

(эпического, драматического). Мифы современные служат не разрешению, не изживанию противоречий, а их «натурализации», «заклинанию» и оправданию; оставаясь дискурсом по преимуществу именным, а не глагольным — это остроумно продемонстрировано Бартом в очерке «Африканская грамматика», — они тем самым сохраняют связь с мифологической культурой как культурой Имени; однако их множественность, бессистемность и бессюжетность делают невозможным их собственно художественное воплощение. Для традиционных мифов естественным способом обращаться с ними, *говорить о них* являлось сочинение эпических песен и трагедий; для мифов современных таким способом оказывается написание критических эссе, подобных бартовским «мифологиям».

Заметим, что само слово «мифология», стоящее в заглавии книги, глубоко двусмысленно. Как в русском, так и во французском языке оно имеет два значения, объектное и метаязыковое, — «система мифов» и «наука о мифах»; правда, по-русски оно может получать множественное число только в первом значении, по-французски же в обоих. Более того, учитывая грамматическое оформление французского заголовка (отсутствие артикля — «Mythologies», а не «Les mythologies»), а также название рубрики, под которой бартовские статьи печатались в журнале «Леттр нувель», — «Краткие мифологии месяца», — можно сделать вывод, что название книги следует понимать именно в метаязыковом смысле, как «Статьи о мифах». Но содержание книги этого не подтверждает. Если проследить в ней употребление слова «мифология», то окажется, что на полсотни «объектных» применений («мифология вина», «мифология скорости», «мелкобуржуазная мифология» и т. д.) приходится всего 15 применений «метаязыковых» («мифология… составляет лишь фрагмент более обширной науки о знаках» — 235, «здесь, в моих мифологиях…» — 286); причем, что особенно важно, *все эти случаи* встречаются на границах текста, либо в теоретическом предисловии, либо в теоретическом же послесловии Делению книги на «теоретическую» и «практическую» части соответствует, таким образом, распределение двух разных значений заглавного слова[19].

Барт, конечно же, ощущал — скорее всего, и сознавал — такую фундаментальную двойственность одного из ключевых своих слов[20]. Если он не счел необходимым устранить или хотя бы оговорить ее, то за этим стояла глубокая творческая интуиция для современной культурной ситуации критика мифов сущностно сближается с мифотворчеством (в частности, с созданием «искусственных мифологий», о которых речь еще впереди). И та и другая деятельность — метаязыковая и языковая, теоретическая и практическая — вытекают из одной и той же культурной потребности, относятся к современному мифу так же, как относилось к классическому мифу классическое искусство Миф, таким образом, является для Барта не только критическим, но и эстетическим объектом, его анализ функционально аналогичен художественному синтезу.

Отсюда и возникает трудно определимая, но прекрасно ощутимая *художественная* форма бартовских «практических мифологий» Эти фрагменты, внутренне уравновешенные словно классическая фраза, в конечном счете нетранзитивны, предназначены для отрешенного созерцания, чем принципиально отличаются от заключительного текста — «Миф сегодня», последний рассчитан на продолжение и развитие, на дальнейшую (возможно, коллективную) разработку намеченной в нем научной и идеологической

---

19 Точно такая же двойственность употребления присуща другому важному термину книги — слову «идеология». Преобладает безусловно значение, восходящее к «Немецкой идеологии» Маркса и Энгельса, — «отчужденное, социально обусловленное и классово заинтересованное сознание», и лишь кое-где в теоретическом послесловии термин обретает методологическую «невинность» и как бы возвращается к изначальному значению, которое он имел у Деспота де Траси, — респектабельной и беспристрастной науки («у идеологии одни методы, а у семиологии другие»)

20 Об общем его пристрастии к «амфибологиям» — двойственному словоупотреблению — см Roland Barthes par Roland Barthes Pans, 1975, p 76-77

программы, тогда как «практические мифологии», строго говоря, никуда не ведут. Показательно, что их не смог продолжить даже сам Барт Об этом он прямо писал в начале 70-х годов, в частности в предисловии ко второму изданию «Мифологий», а практически это обнаружилось еще раньше. В 1959 году, через два года после выхода книги, он попытался возобновить в том же журнале «Леттр нувель» свою прежнюю рубрику «Мифологии» и напечатал под ней около десятка новых очерков По тематике они как будто вполне соответствовали книге 1957 года (вагон-ресторан, новый фильм, судебный процесс, политическая кампания, салон автомобилей и хозяйственной техники и т. д.), но в них явно не ощущалось той энергической завершенности, какая характерна для практических мифологий 1953–1956 годов, ни один из этих текстов Барт не стал включать дополнительно в новое издание «Мифологий», и ни один из них вообще не вошел впоследствии ни в одну из его прижизненных книг Выступая в 1977 году на коллоквиуме, посвященном его творчеству, Барт признавался, что никогда не может повторно воспользоваться однажды выработанной критической методикой[21], его инструментарий как бы одноразового применения, в один метод нельзя войти дважды. Жанр романических «мифологий» тоже оказался жанром одноразового применения — как, впрочем, и все жанры, в которых работал *писатель* Ролан Барт.

Диалектика знака

В «серьезной» научной семиотике, верной позитивистской традиции Ч. Пирса, Ф. де Соссюра, Э. Бюиссанса, заслуги Барта обычно связываются с работами типа «Основ семиологии» или «Системы моды» Книга «Мифологии», где он впервые сформулировал свою теорию знаковых процессов, не пользуется большим научным авторитетом и имеет репутацию смешанного научно-публицистического текста, первого несовершенного опыта Барта-ученого. У наиболее ортодоксальных семиологов-позитивистов (таких, как Ж. Мунен) эта книга даже встречала прямую и резкую критику.

Действительно, в «семиологии „Мифологий“» имеются явные несообразности, и некоторые из них были исправлены самим автором в последующих сочинениях. Наиболее известная из них — смешение понятий коннотации и метаязыка Как известно, в теоретической лингвистике Л. Ельмслева эти понятия рассматриваются в качестве взаимодополнительных, язык состоит из двух планов — выражения и содержания, метаязык представляет. собой вторичную знаковую систему, для которой обычный язык служит планом содержания (на метаязыке — например, научном, лингвистическом — *говорят о языке-объекте),* коннотация же — вторичная знаковая система, для которой первичный язык служит планом выражения коннотация создает новые смыслы, *присоединяя их к* первичным. «Миф» в понимании Барта несомненно представляет собой коннотативную систему (достаточно взглянуть на схему на с. 239, где первичный, языковой знак служит именно «формой», то есть средством выражения для нового, «мифического» смысла-понятия) Тем не менее Барт причисляет его — и притом последовательно, проводя эту мысль через все дальнейшее изложение, — к «метаязыку». Только позднее, начиная с «Основ семиологии», он стал пользоваться термином «коннотация», приведя свою теорию в соответствие с ельмслевовской[22]. Однако У. Эко и И. Пеццини в уже цитировавшейся выше статье показали, что именно у Барта оппозиция коннотации и метаязыка плохо вяжется с его же постулатом о всеохватывающем характере вербальных знаковых систем по отношению ко

---

[21] См. Prttexte: Roland Barthes, p 83

[22] См. Структурализм «за» и «против», с 157–160. В середине 50-х годов Барт, очевидно, еще был просто не знаком с работами Л. Ельмслева и знал датскую школу глоссематики лишь через посредство другого ее представителя — Виго Брендаля.

всем прочим. Действительно, в условиях, когда язык (вербальный) безусловно доминирует над любыми невербальными кодами (например, такими, как вестиментарный — код одежды), последние лишаются самостоятельных смыслов, смыслы фактически «внедряются» в них вербальным языком. А потому и его коннотативные и метаязыковые функции фактически совпадают, слипаются:

> …Так называемый метаязык описывает не законы (код) языка-объекта, а лишь его коннотации, то есть тот добавочный смысл, которым нагружается вестиментарный не-язык, будучи освещен рефлектором вербального метаязыка […] коннотации невербального языка (моды, бытового поведения или спектакля) рождаются не из внутренних законов этого языка, а из разоблачающей деятельности, осуществляемой над ним вербальным языком[23].

Получается несколько гротескный порочный круг, особенно если применить такую схему к «Мифологиям» с их критическим, разоблачительным пафосом: чтобы демистифицировать вещи, «мифолог» вынужден сам же «вчитывать» в них те мифы, которые ищет; это напоминает замечание Барта о литературных «структурах», сделанное уже много позже, после завершения структуралистского периода в его деятельности:

> …Структура — это вроде истерии: если заниматься ею, она присутствует с несомненностью, но стоит притвориться, что игнорируешь ее, как она исчезает[24].

Все дело, однако, в том, что в «Мифологиях» Барт как раз не разграничивает коннотацию и метаязык. Более того, что любопытнее всего, на практике он и позднее, осознав теоретически их различие, продолжал *оценивать* их примерно одинаково. Метаязык/коннотация, то есть язык, «говорящий *по поводу вещей* », осуждается как неистинное, отчужденное — хотя и исторически неизбежное! — слово. Сопоставим два бартовских текста, где оба термина уже различаются и употребляются корректно.

Один из них — маленькая статья 1959 года «Литература и метаязык». Здесь «метаязык» — уже не коннотация, а бесспорный метаязык, сознательная саморефлексия литературы; в его разработке проявляется способность литературы отстраниться от себя, «видеть в себе одновременно предмет и взгляд на предмет, речь и речь об этой речи, литературу-объект и металитературу»[25]. Но каков же итог размышлений об этой саморефлексии (одним из представителей которой выступает, между прочим, главный герой бартовской критики тех лет — Ален Роб-Грийе)? Итог довольно двойственный, далеко не восторженный:

> …Литература наша […] ведет опасную игру со смертью, как бы переживает свою смерть […] Этим, собственно, и определяется ее трагизм: наше общество, стоящее ныне как бы в историческом тупике, оставляет литературе лишь характерно эдиповский вопрос: *кто я?* запрещая ей при этом подлинно диалектическую постановку вопроса: *что делать* ?[26]

Таким образом, пользование метаязыком, даже вполне осознанное, свидетельствует лишь о недоступности языка неотчужденного, «диалектического», недоступности не

---

[23] U. Eco, I. Pezzini. Art. cit., p. 33.

[24] Roland Barthes. Sollers écrivain. Paris, 1979, p. 74.

[25] Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 131.

[26] Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика, с. 132.

метафизической, а исторически обусловленной[27].

Примерно тот же ход мысли встречается нам и в книге Барта «S/Z» (1970), где речь идет уже о коннотации, толкуемой точно «по Ельмслеву» — как добавочные смыслы, налагаемые самой литературой на ее первичное сообщение. Использование этой категории, признает Барт, критикуется как «справа» (традиционными филологами, не признающими какой-либо множественности смыслов в литературном тексте)[28], так и «слева» — «семиологами», не желающими признавать иерархической структуры знаковой деятельности, выделять в ней естественный язык как привилегированную область, над которой надстраиваются дополнительные, сверхлингвистические коннотативные смыслы[29]. И все же, заключает автор, понятие коннотации не должно отбрасываться, по крайней мере для «классических текстов», «текстов для чтения»: коль скоро такой текст «существует, если он включен в некую замкнутую систему, созданную Западом, изготовлен по рецептам этой системы, покорен закону Означаемого, то, стало быть, для него характерен особый смысловой режим, и в основе этого режима лежит коннотация»[30].

Оценочный жест точно тот же самый: коннотация признается лишь как историческая необходимость, как неизбежная уступка «принципу реальности» («закону Означаемого»); это меньшее из зол, которое хотя бы выручает литературное сознание от твердолобого монизма «филологов», хотя, конечно, не может дать настоящей свободы открытого семиозиса.

Чтобы уяснить такое амбивалентное отношение Барта к тому, что он называет метаязыком, следует иметь в виду два обстоятельства. Во-первых, в «Мифологиях» понятие метаязыка, введенное первоначально как обозначение ряда отдельных и в принципе множественных объектов («вторичный язык, *на котором* говорят о первичном»), в дальнейшем изложении начинает обозначать иное — некую сплошную нерасчлененную массу, заполняющую весь мир социального сознания: миф «всегда принадлежит к метаязыку»[31], к «общему метаязыку, привыкшему не *воздействовать* на вещи, а *воспевать* их»; политическая реальность «вычищена, отделена от нас вековыми напластованиями метаязыка»; метаязык находится в «исключительном владении»

---

[27] Рефлексивный метаязык, в понимании Барта 60-х годов, ведет к отчуждению не только литературы, но и критики, которой, казалось бы, сам бог велел изъясняться на нем: «Мне все больше и больше представляется, что глубинный жест критика состоит в разрушении метаязыка, повинующемся императиву истины», — говорит Барт в интервью 1967 года (Roland Barthes. Le grain de la voix, p. 53). Дальнейшее развитие этой мысли — идея перехода структурализма «от науки к литературе», выдвинутая в одноименной статье того же 1967 года.

[28] Имеются в виду ученые типа Раймона Пикара, с которым Барт имел нашумевший печатный диспут в середине 60-х годов по поводу интерпретации Расина; возражая Пикару в книге «Критика и истина», Барт апеллировал именно к принципу многозначности художественного текста.

[29] Под «семиологами» подразумеваются, вероятно, в первую очередь Юлия Кристева и Умберто Эко, выступившие в 60-х годах с концепциями «открытого произведения», вовлеченного в бесконечную и в принципе неиерархичную интертекстуальную игру. Барт и здесь сохраняет несколько сдержанную позицию «в арьергарде авангарда». Ср. его любопытную надпись на книге «S/Z», подаренной У. Эко: «…текст „почти“ открытый (исследование об этом „почти“)». — U. Eco, I. Pezzini. Art. cit., p. 30.

[30] Ролан Барт. S/Z, с. 17.

[31] В оригинале «le mythe est toujours du méta-langage», и партитивный артикль du здесь весьма красноречив: «метаязык» рассматривается как обозначение неисчислимой субстанции. Как очередной пример бартовской амбивалентности интересно, что точно такой же неисчислимостью обладает и высшая ценность, утверждаемая поздним Бартом, — Текст (о нем можно сказать только то, что в некотором произведении есть «нечто от Текста», так же как человек не бывает «мелким буржуа», а в нем лишь может быть «нечто мелкобуржуазное»). — См.: Ролан Барт о Ролане Барте, с. 162.

угнетателя, и обслуживающая его «неангажированная» литература «по праву занимает свое место в метаязыке».

> Метаязык, — объясняет Барт, — фактически составляет для мифа некий резерв […] бывают предметы, чья мифичность до поры как бы дремлет, они являют собой лишь смутный контур мифа, и их политическая нагрузка кажется почти безразличной. Но их отличие — не в структуре, а только в отсутствии случая для ее реализации.

Потому-то в «Мифологиях» он и повторяет так часто, что миф (или буржуазная идеология, связанная с ним) пропитывает собой всю социальную действительность, не оставляя буквально ни одной щелки, которая давала бы доступ к «настоящей» действительности. Эта анонимная и аморфная масса расхожих слов и представлений, позднее (в книге «Удовольствие от текста», 1973) обозначенная Бартом греческим словом «докса», представляет собой первичный и неистощимый источник мифов. В своей универсальности она встает непреодолимой преградой между человеком и миром, между сознанием и реальностью.

Во-вторых, бартовский «метаязык» определяется негативно не по отношению к *вещи,* а по отношению к *действию.* Он возникает в силу социального разделения труда, когда на «операторный, транзитивно связанный со своим объектом» «язык дровосека» накладывается отвлеченный от практики «общий метаязык, привыкший не *воздействовать* на вещи, а *воспевать* их». Этот ложный язык, ложное отношение к миру навязывается человеку уже с раннего детства благодаря игрушкам, которые оставляют ребенку «лишь роль владельца и пользователя, но не творца», вместо поля конструктивной деятельности дают ему лишь каталог «доксы» — «всего того, чему взрослые не удивляются, будь то война, бюрократия, уродство, марсиане…».

На протяжении всей своей литературной деятельности Барт упорно искал пути для прорыва сквозь «доксу» к реальности — начиная с «нулевой степени письма» в своей одноименной первой книге (1953) и кончая противопоставлением «студиума» и «пунктума» в последней книге «Камера люцида» (1980), где «пунктум», разительно «несистемный» элемент реальности на фотографии, как бы «прокалывает» собой гладкую поверхность знаково освоенного, включенного в «доксу» «студиума». В пору, когда писались «Мифологии», он иногда даже готов был брать на себя роль простодушного зрителя в духе Вольтера или Толстого, не умеющего, а вернее не желающего понимать условно-«фигуральных» (то есть коннотативных) смыслов культуры. В 1955 году, полемизируя с Альбером Камю по поводу его романа «Чума», Барт неодобрительно высказывался о притчевой структуре этой книги, где сопротивление фашизму изображается в «фигуральной» форме борьбы с эпидемией чумы. Камю в открытом письме Барту писал о своем неприятии реализма в искусстве —

> …я же, — отвечает критик, — верю в него; или по крайней мере (ибо само слово «реализм» имеет тяжкую наследственность) я верю в искусство буквальное, где чума — всего лишь чума, а Сопротивление — это Сопротивление *во всей своей полноте* [32].

«Объективная литература», «Буквальная литература» — таковы заголовки программных статей, которые Барт в те же годы (1954–1955) писал о первых романах Алена Роб-Грийе; реалистического освоения «поверхности» мира, а не только его глубинных «типов и сущностей», он требовал в статье «Новые проблемы реализма» (1956)[33]. В этом

---

[32] Roland Barthes. Œuvres complètes, t. 1, p. 479.

[33] Roland Barthes. Œuvres complètes, 1.1, p. 550. Подобная идея может толковаться не только в

смысле надо понимать и похвалы «буквальности», рассеянные в тексте «Мифологий»:

> …буквальность позволяет избавить поэтическую метафору от искусственности, показать ее как разительную истину, отвоеванную у тошнотворной непрерывности языка.

> высшей формой художественной выразительности оказывается стремление к буквальности, то есть в конечном счете к своего рода алгебре.

Этим же объясняется и интерес Барта (сравнительно мало отразившийся в его непосредственной деятельности литературного критика) к «регрессивной семиологической системе» современной французской поэзии, которая «пытается вернуться к дознаковому, пресемиологическому состоянию языка […] дойти не до смысла слов, но до смысла самих вещей». За всеми этими формулами стоит одно стремление — хотя бы в узкой экспериментальной сфере художественного творчества, поступков, совершаемых не в реальном, а лишь в знаковом пространстве, преодолеть удушливую сплошную толщу метаязыка. Одним из таких способов может оказаться и описание мифов — как отдельных, эстетически оформленных объектов, *выделенных* из «тошнотворной непрерывности».

И все же при всей своей враждебности к метаязыку Барт не может не признать за ним одну объективную заслугу: в нем вещи *социализируются,* обретают общественную значимость.

> Значит, мифом может быть все? Да, я считаю так, ибо наш мир бесконечно суггестивен. Любой предмет этого мира может из замкнуто-немого существования перейти в речевое состояние, открыться для усвоения обществом…

Именно потому, что метаязык *универсален,* он, отнимая у вещи ее первозданную интимность, включает ее зато в бесконечную цепь искусственных отношений и трансформаций, делает ее многоликой и подвижной.

На уровне субстанциальных мотивов в «Мифологиях» можно найти любопытный вещественный аналог такого универсального метаязыка — это *пластмасса.* Она дважды анализируется в практических мифологиях и получает существенно разную оценку. В «Игрушках» Барт характеризует ее с видимым отвращением как «материал грубый на вид и одновременно стерильно-гигиеничный, в котором угасает приятная мягкость прикосновения к человеческой руке», — ему противопоставляется ностальгическое воспоминание о деревянных игрушках былых времен; но совсем иным оказывается образ того же вещества в очерке «Пластмасса» — это

> …не столько вещество, сколько сама идея его бесконечных трансформаций […] [пластмасса] насквозь пропитана нашей удивленностью чудом […] причем это изумление — радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество, и, следя за превращениями пластмассы, он тем самым как бы ликующе скользит по поверхности Природы.

Итак, подвижность и трансформация вещей покупаются ценой утраты их первозданной «невинности», подведения всех предметов под общий знаменатель искусственного, как бы условного материала-эквивалента.

Как известно, в социальной жизни имеется другой, гораздо более древний условный и

реалистическом духе. Как писала о Барте Сьюзен Зонтаг, таков «один из главных тезисов эстета: поверхность столь же показательна, как и глубина». — Susan Sontag. L'écriture même. A propos de Barthes. Paris, 1982, p. 47.

универсальный эквивалент всех вещей — это *деньги.* В «Мифологиях» Барт непосредственно обращается к теме денег лишь в связи с критикой мелкобуржуазного сознания, сводящего все проблемы к грубо количественному подсчету:

> …Мелкая буржуазия тщеславится тем, что избегает качественных ценностей, противопоставляя процессам преобразования статику уравнений (око за око, причина — следствие, товар — деньги, копейка есть копейка и т. д.).

Между тем бартовская семиология, и прежде всего теория вторичных знаковых систем («мифов»), глубоко связана с политэкономической проблематикой.

Сама по себе идея сопоставить семиотику и лингвистику с политической экономией принадлежит еще основателю европейской семиотики Фердинанду де Соссюру:

> …В лингвистике, как и в политической экономии, мы сталкиваемся с понятием *значимости.* В политической экономии ее именуют *ценностью.* В обеих науках речь идет о *системе эквивалентностей между вещами различной природы:* в политической экономии — между трудом и заработной платой, в лингвистике — между означаемым и означающим[34].

Соссюр никак не разработал свое замечание; это сделал Барт в «Мифологиях», в двух центральных главках их заключительной части — «Форма и понятие» и «Значение». Собственно говоря, именно его анализ как раз и объясняет, почему соссюровская догадка о родстве лингвистики и политэкономии так и

осталась неразвитой. Уже высказывалась мысль о том, что «формулировка знаменитых дихотомий, по существу антиномий, противоречий языковой деятельности (язык — речь, синхрония — диахрония и т. д.), осуществленная Соссюром на склоне его жизни, не обошлась без воздействия Гегеля»[35]. Однако, как ни странно, диалектика, несомненно заложенная в языковой теории Соссюра, менее всего проявилась в центральном ее понятии — понятии знака. Два компонента классического лингвистического знака — означающее и означаемое, единица звукового представления и единица смысла — остаются у Соссюра хоть и тесно связанными, но взаимно непроницаемыми. Это объекты принципиально разнородные (Соссюр прямо говорит о *«системе эквивалентностей между вещами различной природы»),* они не могут проникать, переходить друг в друга. При всей конститутивной двойственности своего устройства соссюровский знак остается внутренне неподвижным.

Иное дело— вторичный, «метаязыковой» знак-миф, конструируемый Бартом. В нем имеет место не жесткая смычка означающего и означаемого, но непрестанный взаимопереход *двух ипостасей* одного и того же объекта— «смысла» и «формы». (Кажется, одна лишь «тяжкая наследственность» слова помешала Барту открыто воспользоваться здесь классической дихотомией *содержания* и формы.)

---

[34] Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 112–113. Процитированный пассаж позволяет, между прочим, понять трудность перевода слова valeur, довольно часто используемого Бартом. Оставаясь в узких рамках семиотики, его естественно выразить (как до сих пор обычно и делали) лингвистическим термином «значимость»; однако если учесть его политэкономический аспект, отмеченный еще Соссюром, то уместным может оказаться и перевод «стоимость» или «ценность». В настоящем издании принят, как правило, последний вариант, позволяющий передать также еще и третий семантический слой понятия — «ницшеанскую смысловую нагрузку, которой все больше и больше наделяет его Барт» (Philippe Roger. Roland Barthes, roman, p. 84–85).

[35] А. А. Холодович. Фердинанд де Соссюр. Жизнь и труды // В кн.: Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию, с. 652.

> Означающее в мифе предстает в двойственном виде, будучи одновременно смыслом и формой, с одной стороны, полным, с другой — пустым.

Барт особенно настаивает на полноте, самодостаточности первого члена этой формулы— «смысла», то есть содержания, заключенного в исходном знаке мифологической системы:

> …в смысле уже заложено некоторое значение, и оно вполне могло бы довлеть себе., если бы им не завладел миф и не превратил внезапно в пустую паразитарную форму. Смысл *уже* завершен, им постулируется некое знание, некое прошлое, некая память…

И вот это конкретно-«жизненное», сюжетное содержание «мифа» («некое знание, некое прошлое, некая память») «захватывается» вторичной семиологической системой, обращается в пустую форму, наполняемую уже новым, внесюжетным, идеологическим содержанием:

> Смысл заключал в себе целую систему ценностей […] В форме все это богатство устраняется; форма обеднела и должна быть наполнена новым значением…

Таким «новым значением» является *понятие,* означаемое мифа, одна из тех абстрактных и смутных идеологических «сущностей», которые обычно даже не имеют внятных имен, и семиолог зачастую вынужден называть их импровизированными, несколько уродливыми неологизмами («китайскость», «французская имперскость» и т. д.).

Все это поразительно напоминает хорошо изученный экономический феномен — только не соотношение «труда и заработной платы», о котором упоминал Соссюр (ибо это опять-таки вещи разноприродные, несовместимые в одном предмете), а соотношение *потребительной и товарной стоимости,* с рассмотрения которого начинается «Капитал» Маркса. Действительно, обе стоимости совмещаются в одном и том же предмете — товаре, первая из них воплощает в себе конкретный труд, обладающий, вообще говоря, самодостаточной содержательной полнотой (произведенная вещь может и не стать товаром, остаться вполне полезным предметом личного или семейного обихода, сохранить ценность интимной до-социальности); вторая же, захватывая первую и резко обедняя ее (конкретный труд сводится к труду абстрактному, усредненному и численно измеримому), зато социализирует вещь, делает ее товаром, дает ей универсальный — денежный — эквивалент, вводит ее в общественный экономический оборот и тем самым приобщает ее к сложной системе социальных отношений, в которую включены, помимо прочего, и отношения идеологические[36].

Таким образом, политэкономическая интуиция Соссюра блестяще развита в «Мифологиях» Барта с двумя важными уточнениями: во-первых, настоящее сближение семиотики с политэкономией происходит на уровне не простого, а вторичного знака («мифа»), а во-вторых, здесь имеется в виду не позитивистская, а *диалектическая* политэкономия. И действительно, диалектика составляет важнейшее качество бартовской теории вторичного знака, и она очевидным образом восходит не только к Марксу, но и к Гегелю[37]. Рассмотрим еще одно замечание из главки «Форма и понятие»:

---

[36] «Всеобщая форма стоимости, которая представляет продукты труда в виде сгустков лишенного различий человеческого труда, самим своим построением показывает, что она есть общественное выражение товарного мира. Она раскрывает, таким образом, что в пределах этого мира всеобще человеческий характер труда образует его специфический общественный характер». — Карл Маркс, Фридрих Энгельс. Избранные сочинения в 9-ти томах, т. 7. М., 1987, с. 66.

[37] Гегельянские реминисценции заметны кое-где даже во фразеологии — в таких выражениях, как «субъективный мрак истории».

> Но самое главное здесь то, что форма не уничтожает смысл, а лишь обедняет, дистанцирует, держит в своей власти. Смысл вот-вот умрет, но его смерть отсрочена: обесцениваясь, смысл сохраняет жизнь, которой отныне и будет питаться форма мифа.

Нетрудно распознать в этих словах отголосок знаменитой гегелевской диалектики Раба и Господина из «Феноменологии духа»[38]: смысл подчиняется власти понятия, сохраняет жизнь, утрачивая зато свою ценностную сущность, становится лишь носителем чужой сущности — «под воздействием понятия смысл не отменяется, а именно деформируется, — или, чтобы выразить это противоречие одним словом, отчуждается».

Возникает естественный вопрос: почему же Барт, воспользовавшись в своей теории вторичного знака диалектикой Гегеля и Маркса, не сослался прямо ни на того, ни на другого (при том что вообще цитат из Маркса в книге не так уж мало)? В поисках аналогий он здесь охотнее обращается к работам Фрейда, диалектический характер которых далеко не столь очевиден; а между тем в «Мифологиях» он постоянно апеллирует к диалектике, и именно в ее неприятии уличает мелкобуржуазное сознание. Собственно, все приемы мелкобуржуазной риторики, перечисленные в главке «Миф у правых», суть не что иное, как способы избегнуть диалектики: упразднить вообще принцип противоречия («тождество», «тавтология»), свести творческие противоречия к механическому равновесию («прививка», «нинизм»), исключить предмет из процесса развития («изъятие из Истории», «констатация»), обратить вспять закон перехода количества в качество («квантификация качества»)… В этой языковой борьбе противники знают друг друга:

> Г-н Пужад вполне сознает, что главным врагом такой тавтологической системы является диалектика, хотя обычно и путает ее с софистикой…

Можно даже высказать предположение, что у Барта, как и у многих интеллектуалов-марксистов (если не у самого Маркса), обращение к социалистической идеологии было мотивировано не столько эмоциональным народолюбием, сколько интеллектуальной честностью, сознанием ущербности, недобросовестности того строя *мышления,* который господствовал в буржуазной среде.

Так почему же Барт воздержался эксплицировать свой диалектический подход к «мифу», оставил его в подтексте и не возвращался к нему в дальнейшем? Думается, дело здесь именно в том, что миф рассматривается им в рамках социально-критического задания, как факт буржуазного сознания; соответственно и диалектика вторичного знака оказывается изначально «недиалектической», псевдодиалектикой. Уничтожающую критику буржуазной идеологической *риторики* (вышеупомянутый перечень ее приемов покрывает собой большую часть практических мифологий) Барт переносит на самый вторичный знак как таковой, фактически игнорируя им же продемонстрированную двойственную, диалектическую природу такого знака.

Действительно, бартовская концепция вторичного знака лишь *имплицитно* диалектична. На уровне же открытых, осознанных оценочных жестов критика-семиолога она предстает самое большее пародией на диалектику. В гегелевской диалектике отчуждение духа рассматривается как шаг к самопознанию, обретение необходимого для этого «бытия-для-иного»; у Барта же «отчуждение»-присвоение первичного знака вторичным осуществляется не в гегелевской и даже не в марксистской, а скорее в «прудоновской»

---

[38] В другой, более «личностной», трактовке данная схема использована и в одной из практических мифологий — «Дама с камелиями», по времени написания весьма близкой к теоретическому очерку «Миф сегодня».

форме *кражи:* «миф всегда представляет собой похищение языка». Это не «инобытие», о котором писал Гегель, — это *алиби,* слово по внутренней форме почти идентичное (al-ibi, «не-там», «иноместность»), но радикально противоположное по оценочной окраске: возникнув из уголовно-правового термина, оно уже в конце XIX века получило во французском языке двусмысленное значение «предлога», «уловки», «ложного обличья», которым и пользуется Барт. Наконец, *поступательное* развитие диалектического процесса превращений подменяется в этой квазидиалектике *круговым* вращательным движением:

> …можно сказать, что значение мифа — это такая вертушка, где означающее все время оборачивается то смыслом, то формой, то языком-объектом, то метаязыком.

В знаке-«мифе», как толкует его Барт-теоретик, диалектика обрывается на полпути, не получает полного размаха, сдерживается поставленными ей границами и функциями. Она застывает в максимах буржуазного «здравого смысла» — «такой истины, которую можно остановить в своем развитии по произвольному приказу говорящего».

В творческой практике Барт далеко не вполне следовал такой теоретической посылке; в собственно теоретических же заявлениях он, напротив, все более непримиримо ополчался против знака. В 70-х годах он даже предложил перенести цель семиологических усилий в сферу «семиокластии», знакоборчества, о чем кратко упомянуто в предисловии ко второму изданию «Мифологий» и сказано несколько подробнее в научной автобиографии Барта-семиолога (1974):

> …ныне семиология должна иметь дело не только с мелкобуржуазной «спокойной совестью», как во времена «Мифологий», но и со всей символико-семантической системой нашей цивилизации; надо стремиться не просто изменить содержание знаков, но прежде всего *расщепить* самую систему смысла…[39]

Или, как говорится в статье «Мифология сегодня» (1971):

> …теперь нужно уже не разоблачать мифы […] а раскачивать сам знак как таковой[40].

Впечатление такое, что для Барта зараженность языка «доксой» как бы возросла: от критики вторичных знаков семиология вынуждена обратиться к разрушению *любых* знаков — Барт 70-х годов больше не питает утопических надежд на возвращение к «здоровым» денотативным знакам «языка дровосека»… Поздний Барт, не доверяя диалектическим потенциям вторичных знаковых систем (им же самим нащупанным в «Мифологиях»), пытается теперь искусственно, извне вносить в семиотическую деятельность недостающий ей элемент движения, развития, противоречия. Этот характерно авангардистский, «террористический» подход к культуре, от которого сам же Барт отошел еще позднее, в «постмодернистские» 70-е годы, помогает понять двойственное положение его семиологии 50-х годов в общекультурных координатах. Эта семиология находилась опять-таки «в арьергарде авангарда», в концепции вторичного знака противоречиво уживались две традиции: с одной стороны, органицистско-диалектическая теория языковой и художественной формы XIX века (Гегель, Гумбольдт, в России — Потебня), а с другой стороны, конструктивистская идеология международного авангарда XX века («материальная

---

[39] Ролан Барт о Ролане Барте, с. 230.

[40] Ролан Барт. Система Моды: Статьи по семиотике культуры, с. 475.

эстетика», как это характеризовал Бахтин); в рамках первой форма естественно, пусть и противоречиво, *вырастает* из содержания, в рамках второй — искусственно *надстраивается* субъективным творческим усилием художника или (в социально-критической теории Барта) класса-идеолога [41] . В «Мифологиях» Барт практически развивает обе традиции: с одной стороны, намечает объективную диалектику вторичного знака, с другой стороны, называет такой знак уничижительным словом «миф» и связывает исключительно с корыстно-мистифицирующей идеологической работой буржуазной культуры. Такая двойственность неизбежно должна была привести к новым внутренним конфликтам в дальнейшем; помимо всего прочего, она предопределила и сдержанную реакцию, которую вызвала семиотика «Мифологий» в среде семиотиков-структуралистов. Клод Леви-Стросс, по словам самого Барта, посоветовал ему «сделать более однородным свой материал»[42] — то есть фактически ограничиться анализом одного лишь «метаязыка» в широком значении слова, не вникая в собственные значения неязыковых объектов, способные порождать вторичные смыслы путем диалектического саморазвития; из этого совета выросли более строгие — и менее любимые автором — научные труды, которые и были в дальнейшем признаны «классикой» Барта-семиолога. Диалектическая семиотика «Мифологий» осталась неусвоенной в неопозитивистской традиции структурализма, как осталась она невостребованной и в марксистской ортодоксии, еще со времен Сталина-языковеда чуравшейся всяких попыток вскрывать политическую ангажированность языка.

Феноменология тела

Пафосом «Мифологий» является, как известно, борьба с «естественностью», с натурализацией культуры, за признание ее независимости от природы. Продолжая «великую антинатуралистическую традицию», которая, по словам Сартра («Бодлер», 1946), проходит через все XIX столетие, включая Сен-Симона, Маркса, Огюста Конта, Бодлера, Малларме и других, — Барт берет на вооружение и новейшие достижения этнографии и антропологии XX века, на новой научной основе продолживших выявление культурных, человеческих детерминант в «природных» феноменах[43]. В период работы над «Мифологиями» для Барта особенное значение имела большая программная статья Клода Леви-Стросса «Введение в научное творчество Мосса», напечатанная как предисловие к сборнику трудов М. Мосса «Социология и антропология» (1950). В частности, Барту, несомненно, было близко принципиальное положение о социализации человеческого тела через посредство различных культурных навыков обращения с ним. В связи с работой Мосса «Техники тела» Леви-Стросс писал:

> …наперекор расистским концепциям, которые стремятся рассматривать

---

41 В качестве примеров культурного перелома, приведшего в первые десятилетия XX столетия к доминированию второй тенденции над первой, можно назвать троцкистскую трактовку марксизма в социально-художественной программе французских сюрреалистов или же полемику с А. А. Потебней и его теорией внутренней формы слова в самых первых теоретических работах Виктора Шкловского.

42 Roland Barthes. Réponses // Tel quel, № 47, 1971, p. 99.

43 В этом, кстати, состояло важное различие научной и общекультурной ситуации в Западной Европе и в СССР, где марксистская догматика насильственно утверждала примат истории над природой; в таких условиях живые интеллектуальные импульсы неизбежно связывались с обратной тенденцией — с утверждением независимости и творческой силы природы; даже советский структурализм, оппозиционный господствующей идеологии, на первых порах опирался на авторитет не столько гуманитарных, сколько точных наук, наук о природе.

> человека как продукт его тела, следовало бы показать, что, напротив, именно человек всегда и всюду умел превращать свое тело в продукт своих технических приемов и представлений[44].

Такая программа, несомненно, определила многое в дальнейших занятиях Барта. Целый ряд его научных и эссеистических работ посвящен именно проблемам социализации тела, культурным знаковым системам, регулирующим «естественные», непосредственно телесные функции человека — прежде всего такие, как одежда («Система Моды», 1967) или еда («Империя знаков», 1970, и ряд статей). Эти же две функции безусловно преобладают в анализах телесности, проходящих через весь текст «Мифологий».

Сам по себе выбор именно этих, а не иных аспектов тела заслуживает внимания. В создаваемой Бартом энциклопедии тела отсутствует такой важнейший элемент, как тело недужное — болезни и способы их «окультуривания» (классификации, лечения, сакрализации, оккультации и т. д.), которыми много занимался, например, Мишель Фуко («История безумия», «Рождение клиники»). Что же касается тела эротического, желающего и желанного, чья интеграция в культуру также составила позднее предмет большого труда Фуко «История сексуальности», то в «Мифологиях» оно анализируется почти исключительно по негативному, апофатическому принципу: рассматриваются *квазиэротические* аспекты тела, которые на самом деле эротическими не являются. Например, очерк «Стриптиз» открывается парадоксальным тезисом: «Стриптиз […] основан на противоречии: обнажаясь, женщина одновременно десексуализируется», — и все дальнейшее изложение посвящено блестящему доказательству того, что исполнительница стриптиза «одета» подчеркнутой искусственностью своего наряда, ритмом своего танца. общей установкой зрелища на обнажение чего-то *естественного* и потому целомудренного. Другой пример — лицо кинозвезды Греты Гарбо, эротическим символ 30-х годов:

> …Оно под гримом кажется снежной маской […] среди этой хрупкой, но плотной белоснежной массы странно чернеют лишь чуть вздрагивающие пятнышки глаз, абсолютно невыразительные, словно мякоть какого-то плода… Живая плоть, объект желаний целого поколения, предстает какой-то растительной, едва ли не съедобной массой[45].

Итак, среди бартовских «мифологий» отсутствуют мифологии болезни (каковые, безусловно, существуют) и почти отсутствуют мифологии секса. Это, несомненно, свободный творческий выбор автора, потому что в других его книгах такая тематика присутствует. Тело немощное и тело желающее/желанное в «Мифологиях» последовательно заменяются, сублимируются телом облаченным и поглощающим. У этих двух последних его ипостасей есть общее качество: они характеризуют тело *самотождественное,* отгороженное от внешнего мира оболочкой, вбирающее этот мир в себя в акте поедания, но не нуждающееся в эротическом выходе за собственные пределы и не страшащееся утраты физической идентичности под действием процессов распада. Нарушения такого телесного гомеостаза лишь иногда отмечаются в «Мифологиях» как элементы некоторых специфических зрелищ — кетча, где физическое уродство борца напоминает «тускло расползающееся мертвое мясо (публика называет Товена „тухлятина“)», или же в буржуазном театре, где актеры, демонстрируя публике бурную страсть, «так и истекали

---

[44] Claude Lévi-Strauss. Introduction à l'œuvre de Mauss// In: Marce: Mauss. Sociologie et anthropologie. Paris, 1983, p. XIV.

[45] Много позже, в 1978 году, Барт написал вступительную статью к альбому репродукций итальянского живописца XVI века Джузеппе Арчимбольдо, составлявшего человеческие лица из фантастических сочетаний овощей и фруктов. — См.: Roland Barthes. L'obvie et l'obtus. Paris, 1992 (Points), p. 122–138.

всевозможными жидкостями: слезами, потом и слюной»…

Исходя из разоблачительного, антибуржуазного пафоса «Мифологий», нетрудно дать социологическую интерпретацию таким тематическим предпочтениям. Например, мотив еды легко связывается с тематикой присвоения («усвоения» в пищеварительном смысле) окружающего мира:

> …На глубинном уровне жест Жюля Верна — это, бесспорно, жест присвоения [который и развертывается в его романах на] планете, триумфально поглощаемой верновским героем.

Буржуазный либерал и прогрессист Верн составляет прямую параллель своему тезке и современнику Жюлю Мишле — герою предыдущей книги Барта, первая глава которой называется «Мишле — пожиратель истории», а дальнейшее изложение в значительной части посвящено именно «алиментарной» мифологии мира, «триумфально поглощаемого» знаменитым историком[46]. Так же и участники велогонки «Тур де Франс» — эти культурные герои новейшей мифологии — повторяют телесно-присваивающий жест своих классических предшественников:

> В лице Природы гонщик сталкивается с одушевленной средой, которую он пожирает и покоряет.

И все-таки не будем торопиться навязывать алиментарным мифологиям грубо социологический смысл; сам Барт уклоняется от подобных упрощенных выводов, сознавая, что пища — феномен сугубо двойственный и «мифолог» фатально обречен ухватывать в ней лишь один вторичный аспект:

> Вино объективно вкусно, и *в то же время* вкусность вина есть миф — такова неразрешимая апория. Мифолог выходит из положения по мере своих сил: изучает не само вино, а только его вкусность…

В примечании к этой фразе он еще более откровенен:

> Здесь, в моих мифологиях, мне даже иногда приходилось хитрить: было тягостно все время работать с испаряющейся реальностью, и я начинал нарочито сгущать ее, делать неожиданно плотной, наслаждаясь ее вкусом, и в ряде случаев давал субстанциальный анализ мифических объектов.

Анализируя и изобличая социально-мифическую отчужденность, заключенную во «вкусности» вина, автор «Мифологий» не может совсем отвлечься от его подлинного, неотчужденного «вкуса», и потому, скажем, очерк «Вино и молоко» читается не просто как анализ мифа, но и как «субстанциальный анализ» самого его предмета, то есть как род поэтического творчества во славу вина — традиционного предмета европейской поэзии. И действительно, прежде чем стать «напитком-тотемом» Франции, предметом множества социальных обычаев, представлений и экономических интересов, вино *действительно* есть «субстанция […] конверсивная, способная оборачивать ситуации и состояния людей, из всех вещей извлекать их противоположность»; это объективный генератор бытовых и культурных ситуаций, который вовсе не обязательно толковать как символ; и в этом оно оказывается

---

[46] Интересно, что бартовский Мишле именно в «поглощении истории» находит компромисс со своим физическим недугом (мигренью, на которую жаловался и сам Ролан Барт): «Свою телесную немощь Мишле обживает как паразит — располагается в самой гуще исторической субстанции, питается ею, верит в нее и, существуя лишь благодаря ей, триумфально ее захватывает». — Roland Barthes. Œuvres complètes, 1.1, p. 254.

аналогично генераторам языковых ситуаций из пьесы Артюра Адамова «Пинг-понг», которую Барт (в очерке «Адамов и язык») защищает от критики, пытающейся навесить на нее успокоительный ярлык какого-нибудь символического смысла.

Сложно обстоит дело и с вестиментарной мифологией, а вернее сказать — с мифами о гладко покрытом, безупречно защищенном теле (в «Мифологиях» Барт еще практически не касается проблем модной одежды как таковой, которыми будет заниматься в последующие годы). Замкнутое покрытие являет собой магический образ той безопасной и безответственной «Домашней» огражденности, о которой Барт писал по поводу творчества Жюля Верна; в таком символическом качестве оно переносится и на внешние предметы, которые становятся волшебными «сверхпредметами» именно благодаря гладкой, сплошной оболочке (фантастические летательные аппараты марсиан, новейшая модель автомобиля). Апофеоз такой эстетики гладкого, непроницаемого тела — «орнаментальная кулинария» журнала «Элль»:

> Поверхность кушанья всячески стараются сделать зеркальной и округлой, прикрыв пищевой продукт сплошным слоем соуса, крема, топленого жира или желе.

Гладкость «пелены»-оболочки оказывается здесь характеристикой *кушанья,* то есть мифологии еды и облачения совмещаются: потребителю мифа предлагается своего рода евхаристия — поглощение (разумеется, воображаемое, посредством чтения журнала) божественного тела мира, безупречно замкнутого, каким в идеале является его собственное тело. Такой образ тела закономерно подменяет собой и тело эротическое, проникающее/проницаемое: в финале стриптиза «нагота тоже остается нереальной, гладко-замкнутой, словно какой-то красивый отшлифованный предмет, самой своей необычностью огражденный от всякого человеческого применения». Тело в такой мифологии парадоксальным, противоречивым образом объединяет в себе черты «классического» и «карнавального» тела, различаемых М. М. Бахтиным: подобно первому, оно непроницаемо извне, но. подобно второму, оно прожорливо; это какой-то фантастический Гаргантюа, желающий быть одновременно Аполлоном Бельведерским.

Подобно тому как в эстетике Барта амбивалентны понятия завершенности и полноты, амбивалентным оказывается у него и образ гладкой пелены. На уровне идеологической рефлексии он, разумеется, связывается с тематикой «покрова», ложного обличья — например, в статье 1975 года «Брехт и дискурс»:

> «Разоблачение» состоит не столько в срывании покрова, сколько в его разделении на части; образ покрова обычно толкуется лишь как нечто скрывающее, скрадывающее, но важен и второй смысл этого образа — «обтянутость», «тонкость», «непрерывность»; подвергнуть критике лживый текст — значит разорвать ткань, скомкать покров[47].

В таком смысле и в «Мифологиях» Барт упоминает о «тошнотворной непрерывности языка», которую требуется прорывать, расчленять, чтобы добывать истину. Но обратимся к другой «практической мифологии» — «Буржуазный вокал», где распределение оценок оказывается противоположным: осуждая искусственные артикуляционные эффекты певца, Барт замечает, что «исполнитель неловко пытается внедрить в гладкую пелену своего пения какой-то паразитарный интеллектуальный порядок»; «гладкая пелена» здесь как раз та позитивная ценность, которую следует беречь от чужеродных вторжений. И так обстоит дело не только с музыкой, но и вообще с любой эстетизацией мира; в одном из самых эйфорических очерков «Мифологий» эстетика мюзик-холла описывается как

---

[47] Roland Barthes. Le bruissement de la langue. Paris, 1984, p. 247

«непрерывность, то есть в конечном счете пластичность» природы. Одним словом, гладкость и непрерывность — это *действительно прекрасно,* это объективные условия красоты, существующей независимо от буржуазного сознания, а порой даже от него страдающей.

Все эти противоречия имеют один культурный источник: бартовская концепция тела возникает на скрещении двух разнонаправленных тенденций — с одной стороны, классической эстетики, а с другой стороны, новейшей философской феноменологии, авторитетнейшим представителем которой для Барта выступал Жан Поль Сартр.

В трактате Сартра «Бытие и ничто» (1943) специальная глава посвящена тому, каким образом субъект осознает свое и чужое тело. Свое собственное тело, пишет он, мы можем постигать двумя взаимодополнительными способами — снаружи или изнутри:

> …либо оно предстает как *познанное* и объективно определенное с точки зрения внешнего мира, но при этом *как нечто пустое* […] либо тело *дается конкретно,* как нечто полное […] в этом случае оно незримо наличествует в любом моем поступке […] оно не *познано,* а *пережито* .[48]

Эту двойственность стоит сопоставить с (псевдо)диалектикой полноты/пустоты в бартовском «мифе»:

> …сидя в автомобиле и глядя сквозь стекло на пейзаж, я могу по желанию аккомодировать свое зрение то на пейзаж, то на стекло; то я вижу близость стекла и отдаленность пейзажа, то, напротив, прозрачность стекла и глубину пейзажа. Результат же такого чередования будет постоянным: стекло в моих глазах предстанет как близко-пустое, а пейзаж — как нереально-полный. Так же и в означающем мифа: форма здесь присутствует в своей пустоте, а смысл — отсутствует в своей полноте.

Члены двух логических формул не вполне совпадают, однако их структура существенно сходна. Тело, «переживаемое» изнутри, обладает полнотой, но при этом отсутствует как предмет, остается «незримо»; тело, «познаваемое» извне, как инструмент среди вещественного мира, внутренне пусто, зато с несомненностью присутствует в нашем сознании. Так же и «смысл» бартовского мифа (то есть «жизненное» содержание первичного, денотативного знака) при всем своем внутреннем богатстве отодвинут на второй план, является отсутствующим; тогда как пустая, чисто инструментальная «форма», через которую внедряется понятийное содержание самого мифа (коннотативного знака), присутствует на первом плане. *Функциональная двойственность вторичного знака аналогична феноменальной двойственности человеческого тела* — что, заметим сразу, ставит под вопрос утверждение Барта о чисто социальном характере данного знакового механизма. Здесь обнаруживаются и *природные* предпосылки того отчуждения знака (порабощения смысла формой), о котором говорилось выше. Наконец, отсюда же становится понятно напряженное внимание Барта к моментам *телесного отчуждения* — недаром именно они открывают доступ мифу в наше сознание.

В теоретическом послесловии к «Мифологиям» рассматриваются три конкретных примера воздействия и восприятия мифа, и в каждом из них прочитывается, пусть и очень скупо намеченная, вполне определенная телесная ситуация. В случае с лицеистом, встречающим в учебнике латинский пример quia ego nominor leo, она предопределяется самим возрастным положением подростка[49], неизбежно переживающего свою физическую

---

[48] Jean-Paul Sartre. L'Etre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris, 1992 (Collection Tel), p. 372.

[49] Сам образ *мальчика-лицеиста,* читающего латинский пример, придуман именно Бартом; его нет в заметке Поля Валери, откуда взят анализируемый им пример. — См.: Поль Валери. Об искусстве. М., 1976,

незрелость и мечтающего стать большим и сильным… как лев (не случайно несколько ниже автор предлагает нам вообразить «ребенка, глубоко *захваченного* басней». В случае с негром-солдатом на обложке журнала отчужденность тела уже вполне эксплицирована: «…я сижу в парикмахерской, мне подают номер „Пари-матча“…». Чтобы в мое сознание внедрился миф о «французской имперскости», нужно, чтобы сначала мое тело уже оказалось в чужих заботливых руках, чтобы некая часть его (пусть не самая важная — шевелюра, — но вспомним, как пристально анализируется она в очерке «Римляне в кино»!) была отчуждена от меня, урезана и трансформирована ради соблюдения общественных приличий. Наконец, в примере с овощами, дешевеющими в разгар лета якобы благодаря заботам правительства, происходит «мгновенное похищение» не только языка, но и моего тела, моего внимания:

> Мне на ходу бросился в глаза «Франс-суар» в руках какого-то человека; я успел уловить лишь один частный *смысл,* но в нем я прочитываю целое значение; в сезонном снижении цен я *воспринимаю* во всем ее наглядном присутствии правительственную политику.

Я шел по своим делам, мое тело было подчинено некоторой целесообразной программе, но *по пути,* через постороннее случайное впечатление, им завладело некое инородное желание. Подобный феномен хорошо известен психологам торговли под названием «импульсивная покупка» (человек внезапно, по случайному побуждению, приобретает ненужную ему вещь); французский философ и эссеист Ален еще в 1907 году описал его в маленьком очерке «Искусство торговать», специально выделив именно момент беглости, стремительности того впечатления, которым предопределяется решение покупателя[50]. В этом последнем примере ситуация тела принимает, можно сказать, не пространственную, а чисто временную форму.

Все эти «телесные» подробности совершенно не случайны, они имеют прямое отношение к прагматике мифа, к тому, каким образом он настигает своего потребителя-жертву; в самом деле, Барта ведь ничто не заставляло уточнять в своем примере, что журнал с негром-солдатом попался ему на глаза именно в парикмахерском кресле. Отчуждение здесь закодировано на нескольких внутри- и внезнаковых уровнях: субъект-рассказчик находится во власти парикмахера, реализующего своей деятельностью некие социальные нормы, смысл первичного знака (реальная «история негра») похищен и подменен понятийным значением знака вторичного («французская имперскость»), наконец, в политической действительности вся эта операция призвана скрадывать жестокость исторической логики, когда «отсталые» колониальные народы приобщаются к общемировой социально-политической системе *через порабощение и угнетение* [51].

Как мы уже видели, отчуждение тела имеет не только социальные, но и природные причины, связанные с физической ограниченностью человека в пространстве и времени, со «случайностью» и «фактичностью» его плотского существования, как выражается Сартр в уже цитировавшейся главе «Бытия и ничто»; переживание этой «фактичности» становится источником экзистенциальной «тошноты», которую Сартр теоретически характеризует все в той же главе, а художественно изобразил в своем одноименном романе 1938 года. В «Мифологиях» Барта такие мотивы прямо не наличествуют, но, по сути, отчаянные потуги

---

[50] См.: Ален. Суждения// «Иностранная литература», 1988,№ 11. с. 156–157.

[51] Продолжением этой объективной жестокости становится и аналитическая безжалостность «мифолога»-демистификатора; этим вызвана, в частности, трогательная сноска в конце книги, где Барт извиняется перед героиней другого своего очерка, юной поэтессой Мину Аруэ, чье наивно-вторичное творчество послужило ему источником «мифологического материала» по буржуазной психологии: «А это всегда нехорошо — выступать *против* маленькой девочки».

современного массового сознания сформировать себе идеальный образ совершенного и неуязвимого тела, оккультируя его неизбежную смертность и эротичность, связаны именно с желанием забыть, вытеснить эту дискомфортность человеческого удела[52]. Другое дело, что подобный способ бесперспективен, ибо *образ,* возникающий в итоге, принципиально не эквивалентен *телу.*

Здесь следует вновь обратиться к идеям Сартра, но уже из другой его философской работы — «Воображаемое» (1940), которая не раз сочувственно упоминается в различных текстах Барта. Главный тезис этой монографии таков: в образе предмет, даже сам по себе вполне реальный, всегда представляется нам как нечто нереальное. В образном представлении он утрачивает свою связь с миром, выступает изолированным и безответственным:

> Нет ничего такого, что я был бы должен принимать одновременно с ним и через его посредство; он не имеет среды, он независим и изолирован — из-за бедности, а не из-за богатства; он ни на что не воздействует, ничто не воздействует на него — он *не имеет последствий* в точном смысле слова[53].

Такая же образная изоляция свойственна и бартовским «мифам»; например, модный «баскский домик» призван внушить мне идею определенного «стиля», при виде его «мне даже кажется, будто этот домик только что построен тут *специально для меня* — как некий магический предмет, возникший в моей сегодняшней жизни без всякого следа породившей его истории».

Так же происходит и с мифическими образами тела. Их эстетичность, которой нельзя не сочувствовать — поскольку в ней делается попытка преодолеть природное отчуждение, — фатально оторвана от феноменологической реальности. «Реальное никогда не бывает прекрасно»[54] — поэтому эстетизированное воображаемое тело оказывается безответственным, дереализованным и тем самым вместо природной отчужденности подпадает под власть отчужденности социальной, делается формой мифа. Так в очередной раз обнаруживается внутренняя амбивалентность бартовского «мифа»: социальная идеология в нем паразитирует не просто на «сюжетах» из обычного человеческого быта, но и на столь же «естественных» человеческих попытках преодолеть природное отчуждение. Соответственно и «мифолог» не может удержаться от восхищенного любования *не просто вещами, на которых паразитирует миф, но и культурными механизмами самого мифа.*

По-видимому, именно осознание этой проблематики заставило Барта в 60-70-х годах отойти от прямолинейного идеологического разоблачительства. Координаты его теории тела заметно переменились. Понятие «воображаемого» потеряло свой сартровский и башляровский смысл и приобрело новый, лакановский, соотнесенный с инстанцией языка («символическим»); само понятие «образа» едва ли не заняло место прежнего «мифа» — через зрительный образ в наше сознание проникает «докса», от своего образа отталкивается писатель в поисках обновления. Наконец, надежда на освобождение тела от отчужденности стала связываться с опытом восточных цивилизаций, таких как японская. В книге «Империя знаков» (1970), которую Барт как-то назвал «счастливыми мифологиями», отношение тела с

---

[52] Сам Барт, увлекаясь критикой «природы» с позиций «культуры», порой начинает невольно подыгрывать такому желанию — когда, например, пускается в «прогрессистские» рассуждения о смерти: «…неужели нужно в который раз воспевать ее сущность, рискуя забыть, сколь много мы можем сделать в борьбе с нею? Именно возможности этой борьбы следует нам славить — недавно, еще слишком недавно возникшие, — а вовсе не бесплодную самотождественность „естественной“ смерти».

[53] Jean-Paul Sartre. L'imaginaire. Paris, 1980 (Collection Idées), p. 260–261.

[54] Ibidem, p. 372.

реальными вещами выражается непреложным жестом указания пальцем: таковы стихи хайку, повторяющие простое указание на вещь: «Такое!»; таковы японские палочки для еды, которые тоже как бы постоянно указывают на реальность пищи (здесь нет места для мифологизированной «орнаментальной кулинарии» французских мелких буржуа). А главное— тело в такой «счастливой» культуре лишено центрального положения в мире (в японском доме нет кровати или кресла, то есть постоянного места для тела, от которого ведется отсчет домашнего пространства), оно как бы вольно рассеяно в нем и становится не означаемым, а означающим знаковой деятельности.

Такого рода проблемы уже были намечены в «Мифологиях». Дело в том, что эстетически замкнутое тело, приковывающее к себе взгляды, — это тело *зрелищное.*

Политика театра

В сознании современных читателей Барта он редко предстает как *театральный* критик, хотя в 50-х годах именно этому делу он отдавал основные силы; среди его тогдашней продукции театральные статьи и рецензии занимают преобладающее место. Просто в массе своей эти тексты (всего около 80) остались рассеянными в периодике, особенно в журнале «Театр попюлер» — «Народный театр», где Барт активно сотрудничал с 1954 года, и, за немногими исключениями, не входили в прижизненные авторские сборники[55]; а в начале 60-х годов театральная критика Барта неожиданно и резко прервалась.

«Мифологии» — единственная книга, выпущенная Бартом в «театральный период» своего творчества[56]. Если внимательно прочитать ее, то можно произвести несложный подсчет: из 53 практических мифологий почти половина посвящены разнообразным зрелищам либо так или иначе затрагивают проблему зрелищности. В них анализируются театральные спектакли («Адамов и язык», «Два мифа Молодого театра»), иконография театрального фойе («Актер на портретах Аркура»), кинофильмы и образы кинозвезд («Римляне в кино», «Лицо Греты Гарбо»), выставки (фотографий, пластмасс), всевозможные театрализованные представления — кетч, стриптиз, мюзик-холл, религиозное действо американского проповедника Билли Грэхема и т. д.; театральные аналогии занимают важное место и в анализе других феноменов — судебного процесса, сравниваемого с трагическим представлением, велогонки, уподобляемой комедии дель арте; театр служит моделью буржуазной культуры в целом. и обращение к его традициям помогает демистифицировать даже такие далекие от искусства явления, как классовое взаимное отчуждение людей через дробление их социальных функций:

> В результате пассажир, человек с улицы, налогоплательщик оказываются в буквальном смысле *персонажами,* то есть актерами, которые получают в зависимости от нужды те или иные внешние роли и чья задача — поддерживать сущностную разобщенность социальных ячеек.

Последнее замечание отчасти помогает выяснить суть главной претензии, которую Барт предъявляет буржуазному театру; сам он обозначал ее словом *истерия,* которое часто мелькает в его текстах; в «Мифологиях» оно, правда, не встречается ни разу, однако смысл

---

55 Театральная критика Барта была издана отдельным сборником лишь в 2002 году: Roland Barthes. Ecrits sur le théâtre. Paris, 2002.

56 Предыдущая — «Мишле» — вышла в 1954 году, в самом начале этого периода, и о театре в ней нет ни слова. Следующая, «О Расине». в 1963-м; хотя она и посвящена великому драматургу, но собственно сценическая, зрелищная специфика его пьес в ней почти полностью обходится — Барт как бы выводит Расина за рамки театра.

его прослеживается и здесь[57].

Об истерической театральности Барт определеннее всего высказался в статье «Греческий театр» (1965). Говоря о древних театральных жанрах (дифирамбе, сатировой драме и комедии), восходящих к культу Диониса, он пишет:

> Как мы видим, можно со всей определенностью заключить, что отношение, связующее эти три жанра с дионисийским культом, имеет как бы физический характер: это одержимость или, еще точнее, истерия (как известно, по природе I своей связанная с театральным поведением) […] Видимо, в таком контексте следует толковать и понятие театрального «катарсиса» […] в медицинских терминах, катарсис есть подобие развязки истерического припадка, а в терминах мистических — одновременно и одержимость Богом и избавление от него, одержимость, направленная на избавление…[58]

В современном театре, отдалившемся от сакральных корней, истерическая театральность определяется болезненной зависимостью исполнителя уже не от Бога, а от «сущности» представляемого персонажа, от его частного «характера» или «страсти», которые, в отличие от всемирного божественного начала, как раз и характеризуются «сущностной разобщенностью». Игра актера имеет своим источником нечто внутреннее по отношению к нему, некое его второе, скрытое «я», находящее выход в мимике, жестах, интонации. Новейшие исследования показывают, что такая концепция зрелищности (не только собственно театральной) получила широкое распространение в Европе в XVIII веке, особенно в эпоху Великой французской революции, хотя корни ее обнаруживаются уже в теоретических штудиях художника XVII столетия Шарля Лебрена:

> Все происходит так, как будто некое не имеющее формы внутреннее тело устремляется вовнутрь определенной части телесного чехла, имеющего форму. Выражение страсти оказывается прямым выходом из тела внутри тела или, иными словами, противоречивым взаимодействием двух тел внутри одного. При этом внешнее тело имеет очертания, а внутреннее — нет: оно существует в форме некоего невообразимого монстра, чистого различия, неразличимого фона. Оно поднимается к поверхности и трансцендирует телесный покров[59].

Мысль об одержимости «другим телом» можно найти и у Барта. Мифологический прообраз, навязываемый человеку массовой культурой, «начинает жить вместо него, душит его изнутри подобно огромному паразиту». В буржуазном театре и кино истерическая одержимость актера «сущностью» персонажа проявляется в вырожденных формах, обозначается комическим обилием телесных излияний (потение как знак тяжких дум; истекание слезами как обозначение страсти); художественное сообщение не создается артистом, а физически, якобы «естественно» исторгается им из своего тела — так в «буржуазном вокале» «есть что-то противное в том „счастье“, которое нам пытаются обозначить, эмфатически подчеркивая первую букву слова bonheur, выплевывая ее словно вишневую косточку». Предпочитая истерически разверстому телу тело эстетически

---

[57] Само собой разумеется, здесь не место рассматривать во всей ее полноте проблему «Барт — театральный критик»; ограничимся лишь некоторыми теоретическими соображениями, помогающими правильно понять проблематику «Мифологий». Это, в свою очередь, делает невозможной полную, развернутую аргументацию.

[58] Roland Barthes. Œuvres complètes, 1.1, p. 1546–1547.

[59] Михаил Ямпольский. Жест палача, оратора, актера // В кн.: Ad marginem '93. Ежегодник. М., 1994, с. 51. См. там же, на с. 65 о связи такого рода концепции тела (в театре ее выразителем был Дэвид Гаррик) с истерией.

завершенное, Барт одобрительно оценивает прием живописцев романтической эпохи, который он называет латинским словом numen — это «торжественная застылость позы и притом невозможность поместить ее в реальном времени», остановленность телесного жеста в его высший, пароксический момент[60]. Numen, объяснял Барт двумя десятилетиями позже, «это зафиксированная, увековеченная, пойманная в ловушку истерия…» [61] Он не раз сочувственно цитировал фразу Бодлера о «правдивости патетического жеста в величественные моменты жизни», применяя ее, между прочим, к театрализованному поведению и театральной риторике деятелей Французской революции[62].

В «Мифологиях» эти слова (изначально сказанные при описании одной из картин Делакруа) не без вызова поставлены эпиграфом к первой из практических мифологий — «Мир, где состязаются в кетче». «Низменное», «низкопробное» зрелище для жителей рабочих пригородов Барт поднимает до высоких аналогий с классической живописью и античной трагедией, и основой такой аналогии служит *чрезмерность* кетча, его откровенная знаковость. Кетч — это, конечно, мифологическая знаковая система, но эту свою мифологичность он компенсирует эмфазой, «правдивостью патетического жеста», чем выгодно отличается от стыдливо истерического «добропорядочного» театра, где патетика подчинена задачам «психологической выразительности» и вымерена настолько, что чуть ли не поддается денежному подсчету. В своем интересе к «низким», свободным от «психологии» зрелищам Барт опирается (осознанно или нет) на давнюю традицию французской театральной критики: в XIX веке ее виднейшим представителем был Теофиль Готье, наряду с буржуазным театром охотно освещавший и архаически-«простонародные» представления типа пантомимы, цирка, корриды, даже собачьих боев; в XX столетии следует в первую очередь вспомнить Антонена Арто с его теорией принципиально антипсихологического, чисто телесного «театра жестокости». Что же касается «чрезмерности», спасающей кетч от бартовской критики, то в несколько ином, интеллектуальном значении Барт применяет это понятие и к своей собственной деятельности «мифолога»:

> Видимо, в течение еще какого-то времени наши высказывания о реальности обречены быть *чрезмерными* .

Слово «чрезмерность», таким образом, опоясывает собой всю книгу, фигурируя в ее первых и последних строках.

Иную форму преодоления истерической театральности Барт усматривает в другом «примитивном» зрелище — в цирковых трюках мюзик-холла. Здесь тоже царствует выделенный, эстетизированный жест-numen, но общая атмосфера зрелища другая, чем в кетче; это не строго кодированный (и тем самым обезвреженный) жестокий кошмар, а нереальный мир феерической грезы, вызывающий ассоциацию с описаниями наркотических видений у Бодлера; Барт опять смыкается с романтическими представлениями о зрелищности, в частности, через голову Бодлера, с очерками того же Теофиля Готье,

---

60 Ср.: «Этот жест обладает энергией и смыслом только в кратчайший миг самого выброса. Повисни руки в таком положении на лишнее мгновение, и жест потеряет свой смысл […] Жест этот не может длиться! он весь — настоящее, но это такое настоящее, которое замирает в пароксизме собственного удержания». — М. Ямпольский. Цит. статья, с. 45,46. В качестве одного из примеров такого жеста-«акме» исследователь рассматривает «Клятву Горациев» Давида — крупнейшего из «художников Империи», о которых говорит Барт в процитированном пассаже.

61 Ролан Барт о Ролане Барте, с. 152.

62 «Нулевая степень письма», глава «Политическое письмо»//См.: Roland Barthes. Œuvres complètes, 1.1, p. 151.

посвященными наркотическим галлюцинациям. Правда, бартовское объяснение подобной зрелищности далеко от романтического: в цирковых трюках он усматривает эстетизацию, мифологизацию *труда:*

> Труд, особенно превращенный в миф, наполняет материю счастьем, создавая зрелищное впечатление материи мыслимой; металлически четкие предметы, которыми артисты перебрасываются и манипулируют, которые всецело высвечены и подвижны, находятся в постоянном диалоге с жестами, — утрачивают свою мрачно-бессмысленную неподатливость; оставаясь искусственными и инструментальными, они на какой-то миг перестают вызывать у нас *скуку* .

Свободная, неистерическая театральность подразумевает пластичность мира, «театральность, основанную на подвижных комбинаторных механизмах»[63].

Ее проявлением может оказаться даже такое необычное и, вообще говоря, нерадостное «зрелище», как наводнение:

> …Деревня или городской квартал как бы строятся заново, в них прокладываются новые дороги, они как бы служат театральной сценой […] Парадоксальным образом наводнение сделало мир более покорным, ручным: его можно перестраивать с тем наслаждением, с каким ребенок расставляет, изучает и осваивает свои игрушки.

Пространство такого зрелища-мечты лишено психоаналитической глубины, оно *всецело на поверхности,* в нем не прорываются в истерической форме подавленные импульсы; это пространство «растянуто, разложено перед взором и ни в чем больше не укоренено», в нем знаковость отступает перед чистой зрелищностью.

Итак, в бартовской концепции зрелища в очередной раз подтверждается двойственная, амбивалентная оценка, которую получают у него «мифы»: среди них есть отталкивающие мифы «истерического» театра (строго говоря, это всего лишь деградация классических античных традиций), но есть и мифологические зрелища, связанные с культурой романтической иронии и воспринимаемые как расчисленная игра или даже как эйфорическая феерия. Соответственно двойственно истолковываются у Барта и возможности контрмифологической, демистифицирующей театральности. В 50-х годах он связывал их с театральной теорией Брехта, постоянного «положительного героя» «Мифологий»: брехтовская техника «очуждения» помогает преодолеть истерическую самоидентификацию актера с персонажем, занять критическую дистанцию по отношению к господствующим мифам, заменить «эмоциональное очищение» более продуктивным «критическим катарсисом», нащупать действенную позицию по отношению к демистифицируемой реальности: «одновременно понимание реальности и сообщничество с нею». Здесь, однако, не место подробно разбирать интереснейшую проблему «Барт и Брехт» — во-первых, потому, что основной материал по данному вопросу содержится все-таки не в «Мифологиях», а в других текстах Барта, а во-вторых, потому, что увлечение Брехтом (от которого он никогда не отрекался) не помешало ему в 60-е годы утратить интерес к театру.

Собственно, именно с Брехтом Барт и связывал причины этой утраты. Иногда они явно легковесны — настолько, что за ними угадывается бессознательная неоднозначность каких-то иных, истинных мотивов. Так, в 1965 году, размышляя о своем отходе от театра, он называл причиной… знакомство с брехтовским «Берлинер ансамблем» (как можно понять, во время его парижских гастролей 1961 года)[64]. Он странным образом забывал — едва ли не

---

63 Roland Barthes. Le grain de la voix, p. 158.

64 «Это озарение было словно пожар; в моих глазах не стало больше французского театра; я понял, что „Берлинер“ и прочие театры различаются не просто качеством, но у них разная природа, чуть ли не разная

фрейдистская забывчивость! — что впервые увидел «Берлинер ансамбль» еще в 1954 году, в самом начале своей карьеры театрального критика, и тогда же, в 1955-м, напечатал в журнале «Театр попюлер» восторженную статью о спектакле «Мамаша Кураж»…

Позднее, в одном небольшом тексте 1979 года, Барт пытался объяснить, почему он, при всей своей любви к театру, не мог бы написать для него пьесу. В его объяснениях особенно интересны последние слова:

> В своих эссе, связанных с литературой, а не с театром, я нередко боролся за то, чтобы прочтение текста не ограничивалось тем или иным определенным смыслом. В спектакле же требуется сильный, однозначный смысл, требуется брать на себя моральную или социальную ответственность. Я ведь по-прежнему верен идеям Брехта, к которым был очень привержен, когда занимался театром как критик[65].

Здесь Барт, несомненно, ближе к истине. Действительно, «в своих эссе, связанных с литературой» (таких, как «Критика и истина»), он последовательно отстаивал плюрализм текста, сражаясь с рутиной академической «филологии»; идея принципиальной множественности смыслов привела его в 70-х годах к постулированию особой литературной практики — Текста, противоположного «произведению». И здесь следует заметить, во-первых, что такая тенденция развилась у Барта в 60-е годы, параллельно с отходом от театра, а во-вторых, что она действительно противостоит брехтовской концепции художественного творчества — творчества демистифицирующего, воспроизводящего сам процесс осознания человеком социальных проблем, но в конечном счете предполагающего существование некоего определенного смысла действительности, каковой и должен быть найден вдумчивым зрителем (иное дело, что Брехт тонко воздерживается формулировать его сам — «как только этот смысл начинает „густеть“, затвердевать, становясь позитивным означаемым, Брехт его останавливает, оставляя в форме вопроса»)[66]. При всей своей неизменной любви к Брехту, Барт никогда не называл его имя, говоря о «Тексте», — он понимал, что это явления разные, «у них разная природа, чуть ли не разная история…».

Мы, однако, уже видели, как много многозначности, амбивалентности скрывается в «Мифологиях». В этой книге, написанной буквально под знаком Брехта (цитата из него была напечатана на рекламной бандероли, в которую она обертывалась), имплицитно заложены и основы той не-брехтовской множественности смыслов, которую Барт в дальнейшем сделал своей новой творческой программой. Проблема эта связана с проблемой театральности — пусть и понятой в несколько расширительном смысле.

Как известно, в послесловии к «Мифологиям» намечены два способа борьбы с мифом (что любопытно — никак не соотнесенных друг с другом). С одной стороны, есть собственно критическая, демистификаторская работа «развинчивания» мифов, которой Барт и занимается сознательно в своей книге; перспективы такой работы оцениваются им в заключительной главке, представляющей собой сплошные сетования на ущербность роли ученого-мифоописателя, на его фатальную отверженность от прочих нормальных людей (потребителей мифа), от истории и реальности, которые он пытается защищать от мистификации. Участь «мифолога» горька и безрадостна:

> Либо мы рассматриваем реальность как абсолютно проницаемую для

история […] Брехт отбил у меня вкус к любому несовершенному театру, и с тех-то пор я, кажется, и перестал ходить в театр». — Roland Barthes. Œuvres complètes, 1.1, p. 1530.

65 Roland Barthes. Le grain de la voix, p. 297–298.

66 Ролан Барт. Избранные работы, с. 279.

> истории — то есть идеологизируем ее; либо, наоборот, рассматриваем реальность как *в конечном счете* непроницаемую, нередуцируемую — то есть поэтизируем ее. Словом, я пока не вижу синтеза между идеологией и поэзией (понимая поэзию в весьма обобщенном смысле, как поиски неотчуждаемого смысла вещей).

С другой стороны, несколькими страницами выше Барт наметил и иную программу действий по отношению к мифу, если и не «поэтическую», то, безусловно, *литературную:*

> …возможно, лучшее оружие против мифа — в свою очередь мифологизировать его, создавать *искусственный миф;* такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? […] Это, так сказать, экспериментальный миф, миф во второй степени […] Сила вторичного мифа в том, что первичный миф рассматривается в нем как наблюдаемое извне наивное сознание.

В качестве примеров «искусственных мифов» Барт рассматривает «Бувара и Пекюше» Флобера, а также вскользь упоминает, что «значительные образцы их содержатся, например, в творчестве Сартра». Никаких уточнений, что именно из творчества Сартра имеется в виду, текст не дает, да и вообще Барт уклончиво высказывается во множественном числе — «образцы»… Думается, однако, что по крайней мере один из них может быть определен с достаточной вероятностью, и сопоставление с ним подведет нас еще к одной важнейшей черте бартовской театральности.

Испытывая в 50-х годах сильнейшее влияние Сартра, Барт, как ни странно, посвятил ему лишь одну-единственную специальную статью (для сравнения: о другом своем кумире, Брехте, он написал более десятка статей); это рецензия на комедию «Некрасов» (1955). В рецензии специально отмечается, между прочим, одна сцена пьесы, «где Сибило, наемный профессионал-антикоммунист, и Полицейский *опознают* идентичность своего социального положения»[67]. Она явно запомнилась Барту, потому что много лет спустя, в одной из статей 1975 года, он вновь вспомнил эту «сцену из недооцененной пьесы Сартра „Некрасов“», в которой «мы читаем два человеческих отчуждения, словно два параллельных текста»[68]. Сцена, о которой идет речь, — VII сцена III картины «Некрасова»: инспектор полиции Гобле в поисках преступника посещает квартиру журналиста Сибило, и в коротком разговоре они опознают друг в друге совершенно одинаковых людей — пожилых, посредственных, с незадавшейся карьерой, с неприязнью к богатым, которым оба вынуждены служить; идентична даже мебель в их домах, даже пятна сырости на стенах… Незнакомые прежде, они мгновенно проникаются взаимной симпатией. Сцена явственно напоминает вступительный эпизод флоберовского романа «Бувар и Пекюше» (знакомство двух мелких служащих на уличной скамейке, обнаруживающее в них двойников), а учитывая завороженное внимание Сартра к Флоберу, весьма вероятно, что она этим эпизодом и навеяна. Все эти сцепления наводят на мысль, что и в «Мифологиях», говоря об «искусственных мифах» и о «Буваре и Пекюше», Барт имел в виду также и эту недавнюю пьесу Сартра.

В очередной раз приходится сделать оговорку: здесь не место подробно анализировать комедию «Некрасов» — ныне одну из наименее популярных в творчестве Сартра, хотя и скорее по политическим, чем по собственно художественным причинам. Тесно связанная с атмосферой «холодной войны», она высмеивает западную антикоммунистическую пропаганду. Анекдотический сюжет пьесы как раз и возникает из сгустившихся пропагандистских стереотипов: некая парижская газета печатает серию сенсационных

---

67 Roland Barthes. Œuvres complètes, t. 1, p. 504.

68 Roland Barthes. Le bruissement de la langue, p. 252.

интервью с якобы бежавшим на Запад министром внутренних дел СССР Некрасовым, которого на самом деле изображает скрывающийся от французской полиции мошенник… Очевидное сходство пьесы с «Буваром и Пекюше» состоит в том, что весь ее художественный мир построен из материалов определенной мифологии; отличие же в том, что у Сартра эта мифология — открыто политическая, конфронтационная (правая). Левая, коммунистическая идеология в «Некрасове» никак не высказывается и даже не «вырабатывается» по-брехтовски, она лишь подразумевается как оборотная сторона идеологии правой и тем самым предстает столь же сомнительной [69]. Сартровская контрпропагандистская агитка политически глубоко *двусмысленна,* в этом вся ее художественная ценность, и, вероятно, именно своей амбивалентностью она и запомнилась Барту[70].

Но «Некрасов» обладает и еще одним отличием по сравнению с «Буваром и Пекюше». В противоположность флоберовским друзьям-переписчикам или второму своему возможному прототипу — гоголевскому Хлестакову, — сартровский самозваный министр-перебежчик является умелым и абсолютно сознательным актером. Прекрасно отдавая себе отчет в мифологической природе пропагандистских стереотипов, он мастерски творит из них свою персональную легенду, свой «искусственный миф», то есть берет на себя функцию, которую в «Буваре и Пекюше» выполнял лишь сам автор. В его игровом, ярко театральном поведении реализуется тот «миф во второй степени», который, будучи искусственно реконструирован, «как раз и оказался бы истинной мифологией». «Истинная мифология» — уникальное у Барта совпадение обоих значений слова «мифология» (языкового и метаязыкового): это и «правдивый миф», и «настоящее толкование мифа», — и примечательно, что одним из важных вариантов такой мифологической реконструкции становится лицедейство вольного актера, не преследующего каких-либо собственно политических целей и в роли политического самозванца лишь артистически утверждающего себя как свободного человека.

Толкование слов Барта о создании «искусственных мифов» вызвало в свое время дискуссию среди критиков. Стивен Хит усмотрел здесь «третий путь преодоления языка, нечто среднее между мифологическим анализом и литературной практикой […] Задача состоит здесь не в анализе и не в нулевой степени письма, но в хитроумном *копировании* »[71]. Копирование мифов, подобное переписке, которой заняты Бувар и Пекюше, уже само по себе есть средство демистификации, так как оно помещает миф в непривычный контекст. Однако такое толкование оспаривается Филиппом Роже:

> …письмо, «демистифицирующее мифы», не может характеризоваться просто как их избыточное копирование; и у Флобера, и во всех других случаях оно пропускается через специфическую операцию, которую Барт называет

---

[69] Собственно, и антикоммунистические «мифы» (подобные тем, которые сам Барт разоблачает в очерке «Круиз на „Батории“») представлены в «Некрасове» хоть и комически несуразными, но не совсем лишенными связи с действительностью: например, в министре Некрасове (*настоящем,* а не подменном) угадывается сходство с Берией, уже разоблаченным как преступник, да и в облике его прямо обозначена зловещая угроза («пиратская» повязка на глазу) Теоретически, с точки зрения Барта, здесь нет никакого противоречия «Миф имеет *ценностную* природу, он не подчиняется критерию истины» — то есть, вообще говоря, он может быть и «правдивым».

[70] Сказанному не противоречит то, что в своей рецензии 1955 года, защищая пьесу Сартра от политических нападок правой критики, Барт подчеркивал в ней как раз политическую тенденциозность (см Roland Barthes. Œuvres complètes, t. 1, p. 502–506). Ситуация полемики не позволяла ему выразить двусмысленность этой тенденции, проявившуюся лишь позднее, в сопоставлении с флоберовским «Буваром и Пекюше».

[71] Stephen Heath. Vertige du déplacement. Paris, 1974, p. 42.

сослагательностью [72].

Соответственно такое письмо совпадает не с фанатически абсурдным усердием двух флоберовских переписчиков, а с творческой деятельностью самого Флобера «и, шире, с романным письмом вообще, *поскольку оно антиреалистично* »[73].

Ф. Роже, конечно, прав: конструирование «мифов второго порядка» есть операция более сложная (чрезвычайно «хитроумная», пользуясь выражением его оппонента), чем просто реалистическое копирование мифов существующих, это собственно творческая, художественная деятельность. Другой вопрос, обязательно ли такое творчество является *романным.* На этот вопрос приходится ответить отрицательно: в той мере, в какой мифы, с которыми работает мифолог-«реконструктор», носят *открыто политический* характер, его творчество неизбежно оказывается театрально-игровым[74]. Политические мифы отличаются от прочих тем, что имеют хождение в не просто различных, но четко противопоставленных социальных группах — либо «у левых», либо «у правых», — и Барт в своем послесловии не случайно посвятил две отдельные главки этим двум модусам политического функционирования мифа[75]. А тем самым в мифологическом пространстве появляется резко прочерченная граница (не между мифом и «реальностью», а между *разными* мифами), и всякая мифовоссоздающая деятельность будет связана с ее актуализацией, драматизацией — в таком обыгрывании невидимых, но всем понятных границ и заключается один из принципов театрального зрелища.

Сам же Филипп Роже неявно признает драматический, театральный характер того «образа автора», который Барт создает в заключительной главке «Мифологий», —

> этого странного «мифолога», наивного и опутанного по рукам и ногам, которого автор выталкивает на сцену своего текста как свою последнюю пешку, как dramatis persona, недостававшую в повествовании. Действительно, этим финальным театральным эффектом Барт как раз и отстраняется от себя самого…[76]

Нагромождение театральных метафор говорит само за себя: в самом деле, финальный образ «мифолога» — это *маска* Барта, «очужденный», дистанцированный образ автора («Автор делается меньше ростом, словно фигурка в самой глубине литературной

---

72 Philippe Roger. Roland Barthes, roman, p. 106.

73 Ibidem.

74 В «Мифологиях» можно найти и еще одно, кроме намека на сартровскую комедию, упоминание *театральной демистификации.* Это пьеса Артюра Адамова «Пинг-понг» (см. очерк «Адамов и язык»). где сценические эффекты построены на «замороженном», мифологизированном языке персонажей: «Поскольку язык „Пинг-понга“ — всецело заемный, взятый из театра жизни, то есть из жизни, которая уже сама по себе представлена как театр, то „Пинг-понг“ оказывается театром в квадрате». Но здесь, как и в «Буваре и Пекюше», мифологизация языка не носит непосредственно политического характера и, соответственно, демистифицирующая функция осуществляется всецело на уровне автора, а не персонажей.

75 Позднее, в текстах конца 60-70-х годов, он не раз подчеркивал нарастание во французском обществе «левой» политической мифологии. «Собственно, если 49% страны голосовали за левых, то и в социальной мифологии не могло не произойти какого-то незаметного сдвига, переоблачения миф следует за большинством» (Roland Barthes Le grain de la voix, p. 255). Ср также замечание Барта в предисловии ко второму изданию «Мифологий» (1970) о том, что в новых общественных условиях прежние приемы демистификации более не работают.

76 Philippe Roger. Roland Barthes, roman, p. 108.

„сцены“») [77] ; политизация «Мифологий» с необходимостью придает этой маске театрально-драматический характер.

Этим и обусловлен уникальный *политический тон* бартовских «Мифологий». Автор книги, безусловно, держится левых убеждений, недвусмысленно «ангажирован» в ряды левой интеллигенции, которая играла огромную роль в культурной жизни Западной Европы 50-х годов. Он проницательно разоблачает идеологию колониализма [78] , утверждает освобождающую, очистительную силу Революции [79] , цитирует не только классические труды Маркса и Энгельса, но и политическую публицистику Горького, и даже установочный доклад Жданова… Впрочем, именно в последнем случае лучше всего видна игровая функция левой идеологии в его дискурсе. Выбрав из далекой от научности ждановской речи в принципе верное, но сугубо банальное замечание, Барт использует эту цитату как *знак* — знак, во-первых, «академической корректности», заставляющей объективно признавать правоту даже авторов, не вызывающих никакой симпатии (на этот счет другие высказывания в «Мифологиях» о «ждановской критике» не оставляют никаких сомнений), а во-вторых, знак «левизны», благожелательный кивок в адрес Советского Союза. В результате же такая двойная кодировка цитаты делает равно сомнительными оба «сообщения», как «научное», так и «политическое», заставляя воспринимать цитату как театральный, подчеркнуто условный жест — своего рода танец на границе партийной «завербованности». Даже высказывая самые искренние свои политические убеждения (например, свой антифашизм в памфлетах против Пужада), Барт *разыгрывает* их как театральную сцену.

Впоследствии, отойдя от прямой политической ангажированности, Барт отошел и от театра — но не от театральности. Театральность ушла в невербальную сферу, в сферу жизненного поведения, которое он все чаще стал рассматривать как смену масок, разыгрывание условных ролей. В этом смысле в 70-е годы Барт отзывался, например, об изменчивости взглядов Филиппа Соллерса, который «с очевидностью практикует „письмо жизни“ и, пользуясь термином Бахтина, вводит в это письмо карнавальное начало…»[80] Он не раз говорил об «атопичности», незафиксированности своего положения в культуре, но драматизм этого положения невозможно понять, если не учитывать политический аспект такого положения. При этом Барт, как всегда, оставался «в арьергарде авангарда»: постмодернистский «дендизм» был ему не совсем впору, «карнавальное начало» жизни-письма, которое он возводил еще к жизнетворчеству сюрреалистов[81], восхищало его вчуже, самому же ему приносило дискомфортное чувство «самозванства» в каждой из своих ролей[82]. Самоощущение характерно театральное (самозванцем был, между прочим, и герой сартровского «Некрасова»), связанное с ощущением не просто неадекватности содержания и

---

77 Ролан Барт. Избранные работы, с. 387.

78 При всей разнице в историческом опыте и политической ситуации, некоторые образцы этой идеологической критики (из таких, например, очерков, как «Африканская грамматика») актуально звучат и в постсоветской России, в эпоху распада империи и арьергардных колониальных войн.

79 «Революция — это своего рода катартический акт, в котором делается явной наполненность мира политикой»: политическое осмысление мира и здесь не обходится у Барта без поддержки театральной теории катарсиса.

80 Roland Barthes. Sollers écrivain, p. 86.

81 Roland Barthes. Le grain de la voix, p. 231.

82 «Ролана Барта… в последний период его жизни явно беспокоила мысль о том, что он всего лишь самозванец…» — писал хорошо знавший его Ален Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet. Le miroir qui revient. Paris, 1984, p. 61–62).

выражения, чем определяется в конечном счете каждый «миф», но и вообще недостатка твердой почвы, на которую можно было бы опереться, — ситуация «искусственного мифа», паразитирующего не на реальном, а на заведомо фиктивном материале.

Как известно, Цветан Тодоров восхищался фотографией Барта, где он с улыбкой объясняет у доски некую структуралистскую схему: «…улыбка исполняет здесь функцию кавычек»[83]. Фотография эта, и сама по себе ярко театральная (резкий разворот тела, размашистый жест, широкая, почти преувеличенная улыбка), должна была привлечь Тодорова по ассоциации (возможно, неосознанной) с книгой «Мифологии», где аналогичный визуальный сюжет — профессор у доски с формулами — рассматривается в статье «Мозг Эйнштейна». Своей улыбкой-«кавычками» Барт ускользает от пассивной роли мифологического объекта, навязанной некогда Эйнштейну: он превращает в зрелище и ставит под сомнение самый процесс формирования «мифа о семиологе», происходящий в репортаже из популярного еженедельника.

Но та же самая фотография и еще глубже укоренена в системе идей и образов Барта. Она является весьма точным аналогом его излюбленной метафоры — образа *маски, на которую указывают пальцем.* В японской культуре, как мы помним, жест указующего пальца направлен на безусловную, внезнаковую реальность, в культуре же Запада — напротив, на знаковую условность. Сама условность может быть разной: в «Мифологиях» данный образ применяется к «мифам у левых» («они сами же демонстрируют свою мифичность, сами указывают пальцем на свою маску»), в статье «Литература и метаязык» — к трагическому уделу современной литературы, не способной на социальную действенность и лишь обозначающей собственную условность и бессилие, в «Нулевой степени письма» — к европейскому искусству вообще, где мифы всегда сами себя разоблачают (не потому ли они так хорошо, так увлекательно поддаются демистификации, что сами с ней тайно сотрудничают?). Следует, однако, помнить и о буквальном смысле этой метафоры: в ней идет речь о *лицедее,* который держит в руках свою маску и указывает на нее пальцем, — еще один театральный мотив в бартовской галерее образов…

Таким образом, театральность «Мифологий» составляет политическую ипостась сущностной амбивалентности Ролана Барта, в которой проявилось важнейшее и, возможно, ценнейшее качество всего его литературного творчества — последовательно выстраивавшаяся им в культуре роль *свободного человека.*

С. Зенкин

Мифологии

Предисловие ко второму изданию*

Тексты «Мифологий» писались с 1954 по 1956 год; сама книга вышла в свет в 1957-м.

В ней можно найти два определяющих фактора: с одной стороны, это идеологическая критика языка так называемой массовой культуры, с другой стороны, первая попытка семиологического разбора данной системы: я тогда только что прочел Соссюра и вынес из него убеждение, что, рассматривая «коллективные представления»[1] как знаковые системы, есть надежда выйти за рамки благонамеренного разоблачительства и *детально* осмыслить ту мистификацию, при которое мелкобуржуазная культура превращается в общечеловеческую природу.

Очевидно, что сегодня оба жеста, из которых вы росла моя книга, уже не могут быть точно повторены (поэтому я отказываюсь делать поправки в тексте). Ее материал отнюдь не

---

83 «Poétique», 1981, № 47, p. 325. См. эту фотографию (из журнала «Экспресс», 1973) в книге: Louis-Jean Calvet. Roland Barthes. Paris. 1990.

исчез; но идеологическая критика, потребность в которой резко проявилась вновь (в мае 1968 года), стала или, во всяком случае, должна стать более тонкой, семиологический же анализ, начатый — по крайней мере для меня — заключительным текстом «Мифологий», сделался более развитым, точным, сложным, многосторонним, он образует ныне, в наш век и в нашей западной цивилизации, ту область теоретического мышления, где может в какой-то мере состояться освобождение означающего. Оттого я уже не мог бы теперь писать новых мифологий, в их прежней (представленной здесь) форме.

Неизменной, однако, остается (помимо главного противника — буржуазной Нормы) непременная сопряженность этих двух жестов: не бывает изобличения без тонкого аналитического инструментария, как не бывает и семиологии, которая в конечном счете не осознала бы себя как *семиокластию.*

Р. Б.

Февраль 1970 г

Предисловие к первому изданию*

Нижеследующие тексты писались из месяца в месяц в течение примерно двух лет, с 1954 по 1956 год, откликаясь на темы текущего дня. Для меня они представляли собой попытку систематического размышления о некоторых мифах повседневной жизни французов. Материал размышлений мог быть самым разнообразным (газетная статья, фотография в иллюстрированном еженедельнике, фильм, спектакль, выставка), выбор сюжета — сугубо произвольным: то были, разумеется, *мои* темы дня.

Отправной точкой размышлений чаще всего служило ощущение, что я не могу вынести той «естественности», в которую пресса, искусство и здравый смысл постоянно облачают реальность, — меж тем как реальность эта, хоть и образует нашу жизненную среду, тем не менее сугубо исторична; одним словом, мне нестерпимо было глядеть, как в изложении наших текущих событий дня сплошь и рядом смешиваются Природа и История, и за этой пышной выставкой *само-собой-разумеющегося* мне хотелось вскрыть тот идеологический обман[1], который, по моему мнению, в ней таился.

Мне с самого начала представлялось, что такого рода ложные очевидности характеризуются понятием мифа; само слово я понимал в традиционном смысле. Но уже тогда я был убежден — ив дальнейшем постарался извлечь отсюда все возможные выводы, — что миф есть особый язык. Поэтому я считал, что, занимаясь фактами, на первый взгляд крайне далекими от всякой литературности (схватка кетчистов, кулинарное блюдо, выставка пластмасс), остаюсь в пределах той общей семиологии нашего буржуазного мира, литературный аспект которой затрагивался в некоторых моих прежних опытах[2]. Обследовав же некоторое количество фактов из текущей хроники, я предпринял попытку методического определения современного мифа; естественно, я поместил этот текст в конце книги, поскольку в нем лишь систематизируются материалы, обработанные выше.

Мои очерки, писавшиеся из месяца в месяц, не претендуют на органическое развитие: их взаимная связь — в настойчивом повторении одного и того же. Не знаю, верна ли пословица, что от повторения все делается приятнее, но по крайней мере от этого все делается значимым. А целью моих поисков были здесь именно значения. Являются ли они *моими* значениями? Иначе говоря, можно ли написать мифологию самого мифолога? Вероятно, да, и читатель сам увидит, чем я здесь рискую. Но, по правде говоря, мне думается, что вопрос должен стоять иначе. «Демистификация» (еще одно слово, которое уже начинает приедаться)[3] — дело не олимпийских богов. То есть я не могу поддаваться традиционным представлениям, постулирующим неизбежный разрыв между объективностью ученого и субъективностью писателя, когда первый из них наделяется «свободой», второй же — «призванием»; и в том и в другом случае скрадывается или сублимируется реальная ограниченность их ситуации. Я заявляю, что в полной мере переживаю противоречие своего времени, когда предпосылкой истины может оказаться

сарказм.

Р. Б.

Мифологии

Мир, где состязаются в кетче[*]

...Правдивость патетического жеста в величественные моменты жизни.

Бодлер[1]

Особенность кетча — в том, что это зрелище чрезмерности. В нем мы, очевидно, находим ту эмфазу, которой отличался античный театр. Вообще, кетч — это спектакль под солнечным светом, ибо в цирке или на арене важнее всего не небо как таковое (романтическая ценность, годная лишь для светских праздников), а резкость и вертикальность светового потока. Даже когда кетч устраивается в самых грязных парижских залах, он по природе все же имеет нечто общее с такими грандиозными солнечными зрелищами, как греческий театр и бой быков[2]. И здесь и там — свет без теней и ничем не осложненные переживания.

Есть люди, полагающие, что кетч — низменный вид спорта. Но кетч — это вообще не спорт, это зрелище, и лицезреть представляемую в нем Боль ничуть не более низменно, чем присутствовать при страданиях Арнольфа или Андромахи[3]. Бывает, конечно, и ложный кетч — дорогостоящее и никчемное подобие правильного спорта; он совершенно не интересен. Настоящий кетч, неточно именуемый любительским, разыгрывается в залах ближних пригородов, где публика сама собой встраивается на зрелищность этого поединка, как и публика в пригородных кинотеатрах. Упомянутые выше люди еще и возмущаются, что в кетче-де все подстроено (вообще-то в результате он должен был бы стать не столь низменным). Публике же нет никакого дела до того, подстроен поединок или нет, и она права: она вверяется главному свойству всякого зрелища — его способности отменить понятия мотивов и последствий; ей важно не то, что она думает, а то, что она видит.

Такая публика прекрасно отличает кетч от бокса; она знает, что бокс — это янсенистский вид спорта[4], в основе которого — доказательство превосходства; об исходе боксерского поединка можно заключать пари, в кетче это не имело бы никакого смысла. Матч по боксу — целая история, которая творится на глазах у зрителя; в кетче, напротив, осознается каждый отдельный момент, а не длительность[5]. Зрителя не интересует возвышение удачливого бойца, он ждет от поединка мгновенных картин, в которых запечатлевались бы те или иные страсти. Таким образом, кетч требуется читать непосредственно, как примыкающие друг к другу и не нуждающиеся во взаимосвязи смыслы. Любителя кетча не волнует рациональный исход поединка, тогда как в матче по боксу, напротив, обязательно присутствует некое предугадывание будущего. Иными словами, кетч — это сумма отдельных зрелищ, ни одно из которых не является функцией чего-то иного; в каждом своем моменте он дает нам целостное знание той или иной страсти, которая вздымается прямо и одиноко, никогда не простираясь вдаль, к венчающему ее исходу.

Соответственно задача борца здесь не в том, чтобы победить, а в том, чтобы аккуратно исполнить ожидаемые от него жесты. Говорят, что в дзюдо есть своя тайная символика: при всей своей действенности, движения там короткие, сдержанно-точные, прорисованные четкой тонкой линией. Напротив, в кетче нам предлагаются жесты чрезмерные, их значение эксплуатируется до пароксизма. В дзюдо поверженный борец едва касается земли, он катается по ней, увертывается, пытается избежать поражения, а если уж оно очевидно, то немедленно выходит из игры. В кетче поверженный борец подчеркнуто повержен, до предела насыщая взор зрителей нестерпимым зрелищем своего бессилия.

Точно такая же эмфатическая функция свойственна и античному театру, где сюжет, язык и аксессуары (маски, котурны) все вместе способствуют сверхнаглядному выражению Неизбежности. Жест, которым побежденный кетчист дает всем знак о своем поражении, не только не скрывая его, но подчеркивая и *держа,* словно финальный аккорд, — соответствует античной маске, обозначающей трагический тон спектакля. В кетче, как и в античном театре, люди не стесняются своей боли, они умеют рыдать, любят проливать слезы.

Оттого каждый знак в кетче обладает полной ясностью, так как здесь всегда требуется все понимать сразу. Не успели противники подняться на ринг, как публика уже прониклась очевидностью их ролей. Как и в театре, в каждом физическом типе с чрезмерной четкостью выражается амплуа данного борца. Товен, тучный и рыхлый пятидесятилетний мужчина, из-за своей уродливой бесполости вечно получающий женские клички, самым своим телом демонстрирует все характерные черты низменности, ибо роль его — воплощать то органическое отвращение, что содержится в классическом понятии «мерзавца» (ключевом понятии всякого поединка по кетчу). То есть намеренно внушаемое им тошнотворное чувство очень глубоко коренится в сфере знаков: уродство не просто служит для обозначения низости, но еще и сосредоточено в самом отталкивающем состоянии материи, похожей на тускло расползающееся мертвое мясо (публика называет Товена «тухлятина»); и толпа, непроизвольно осуждая его, исходит не из рассудка, но из самых своих глубинных, гуморальных переживаний. Потому-то столь неистово проникается она тем образом, который Товен создает в дальнейшем: ведь образ тут вполне соответствует его исходному физическому типу, в своих поступках он точно воспроизводит свой сущностно вязкий облик.

Так, ключ ко всей схватке содержится уже в теле кетчиста. Я знаю с самого начала, что ни один поступок, изобличающий его предательство, жестокость и подлость, не будет идти вразрез с изначальной гнусностью его образа; я могу положиться на него — он толково и до конца исполнит все жесты, выражающие бесформенную низость, и всецело выполнит роль самого отталкивающего из мерзавцев, мерзавца-спрута. Итак, внешность кетчистов — столь же непреложный фактор, как и у персонажей итальянской комедии, своим костюмом и повадками заранее демонстрирующих все будущее содержание своей роли: подобно тому как Панталоне непременно будет смешным рогоносцем, Арлекин — хитрым слугой, а Доктор — глупым педантом, точно так же Товен обязательно будет являть гнусный образ подлеца, Реньер (высокий лохматый блондин с вялыми мышцами) — беспокоящий образ пассивности, Мазо (надменный петушок) — гротескный образ чванства, а Орсано (женоподобный пижон, выходящий на ринг в розово-голубом халате) — вдвойне пикантный образ мстительной «дряни» (ибо публика в зале «Элизе-Монмартр» вряд ли следует словарю Литтре, считая, будто слово «дрянь» мужского рода)[6].

Итак, внешность кетчистов образует базовый знак, в котором как в зачатке содержится вся схватка. Но этот зачаток еще и бурно разрастается, так как в каждый момент поединка, в каждой новой ситуации тело борца дает публике увлекательное зрелище того, как гуморальный склад сам собой переходит в жест. Разные знаковые ряды взаимно освещают друг друга и образуют в высшей степени удобное для понимания зрелище. Кетч подобен диакритическому письму: поверх основного значения своего тела борец эпизодически, но всегда к месту расставляет пояснения, постоянно помогает зрителю читать ход поединка, жестами, позами и мимикой доводя его замысел до максимальной наглядности. Вот он торжествующе-гнусно ухмыляется, придавливая положительного спортсмена коленями к полу; вот обращает к публике самодовольную улыбку, предвещающую скорую расправу; вот, сам прижатый к полу, со всего размаху колотит об него руками, показывая всему свету, сколь нестерпимо его положение; в общем, выстраивает сложную систему знаков, дающих понять, что он по праву воплощает в себе вечно увлекательный образ скандалиста, неистощимого в выдумках на тему своей сварливости.

Перед нами, таким образом, настоящая Человеческая Комедия, где каждый социально конкретный оттенок страсти (надменность, уверенность в своем праве, утонченная

жестокость, чувство «возмездия») счастливо снабжен в высшей степени ясным знаком, способным вобрать его в себя и выразить, триумфально донести до последних рядов зрительного зала. Понятно, что на этой ступени уже не важно, подлинна страсть или нет. Публика требует образа страстей, а не самих страстей как таковых. Проблема правды для кетча не более важна, чем для театра. От того и другого зрелища ожидают понятного изображения моральных ситуаций, обыкновенно скрытых от глаз. Все внутреннее удаляется ради внешней знаковости, содержание всецело исчерпывается формой — торжествует принцип классического искусства. Кетч — это особая, непосредственная пантомима, неизмеримо более действенная, чем в театре, ибо жест борца, чтобы казаться правдивым, не нуждается ни в каком сюжете, ни в какой декорации, одним словом, ни в каком психическом переносе[7].

Каждый момент кетча — это словно алгебраическая формула, мгновенно раскрывающая отношение между причиной и ее образно воплощенным следствием. Любители кетча, несомненно, испытывают своего Рода интеллектуальное удовольствие, *видя* столь безупречное действие нравственной механики; некоторые кетчисты, истые актеры, комикуют не хуже персонажей Мольера, заставляя непосредственно читать свои внутренние переживания; так, Арман Мазо, чей характер — смешная самоуверенность (в том смысле, в каком говорят, что Гарпагон[8] — это характер), неизменно приводит в восторг зал математически строгим рисунком своей роли, прочерчивая каждый свой жест до предельной ясности значения, делая свой поединок захватывающе строгим, словно торжественный схоластический диспут, где гордое стремление к победе сочетается с заботой о строгой формальной истинности заключений.

Глазам публики является здесь величественное зрелище Боли, Поражения и Справедливости. Человеческая боль представляется в кетче со всей преувеличенностью трагической маски: страдая от «жестокого» приема (выкручивания руки, зажима ноги), кетчист являет образ непомерного Страдания; как на средневековых «пьета», он показывает нам свое лицо, искаженное невыносимым горем. Понятно, что в кетче была бы неуместна какая-либо застенчивость, она противоречила бы намеренной демонстративности зрелища, тому Представлению Боли, которая и составляет конечную цель схватки. Соответственно все жесты, причиняющие боль, наделены здесь особой зрелищностью, — так фокусник в высоко поднятой руке демонстрирует залу свои карты; боль, возникающая без понятной причины, и сама была бы непонятна; прием реально жестокий, но осуществленный скрытно, был бы нарушением неписаных законов кетча и не обладал бы никакой социологической эффективностью, как бессмысленный или паразитарный жест. Наоборот, страдание здесь причиняется размашисто-убедительно, ибо все должны не только констатировать, что человеку больно, но, главное, понять, отчего ему больно. То, что кетчисты называют захватом, то есть особый прием, позволяющий неопределенно долго фиксировать противника и держать его в своей власти, служит именно для того, чтобы условным, а значит, удобным для понимания способом подготовить зрелище боли, методично осуществить ее предпосылки; неподвижность побежденного позволяет тому, кто (в данный момент) победитель, утвердиться в своей жестокости, передавая публике устрашающий образ неторопливого мучителя, уверенного в последовательности своих действий, — он, например, грубо треплет по лицу беспомощного противника или же сильно и глубоко скребет ему кулаком по позвоночнику; во всяком случае, он создает внешнюю видимость этих жестов, ибо кетч. — единственный вид спорта, где дается настолько овнешненный образ пытки. Но здесь опять-таки в игре участвует только образ, и зритель вовсе не желает, чтобы борцу на самом деле было больно, он лишь наслаждается совершенством иконографии. Неправда, будто кетч — садистское зрелище; это всего лишь зрелище умопостижимое.

Еще зрелищнее другой прием — «манжета», звонкий, с размаху, удар предплечьем, скрытый толчок кулаком в грудь противнику, чье поверженное тело преувеличенно тяжко оседает с каким-то шлепающим звуком. При «манжете» до максимальной наглядности

доводится катастрофа — до того предела, когда жест предстает уже голым символом; это уже слишком, это выходит за рамки моральных правил кетча, где каждый знак должен быть непомерно ясным, но само стремление к ясности не должно в нем проступать; и тогда из зала кричат «притворяется!» — не потому, что жалеют об отсутствии действительной боли, а потому, что осуждают искусственные уловки; как и в театре, сценическую иллюзию способна здесь нарушить не только чрезмерная искренность, но и чрезмерная деланность.

Выше уже говорилось, сколь широко борцами кетча используется особый тип внешности, специально составленный и разрабатываемый для того, чтобы развернуть перед глазами публики целостный образ Поражения. Вялостью своих крупных белесых тел, которые грузно рушатся на пол или, махая руками, валятся на канаты, неуклюжестью своих туш, жалко отскакивающих от эластичных покрытий ринга, кет-чисты исключительно ясно и страстно обозначают образцовую униженность побежденного. Плоть борца, лишившись всякого упора, превращается в отвратительную массу, распластанную на полу и притягивающую к себе ярость и ликование зрителей. Здесь знаковость доходит до своего античного пароксизма, напоминающего затейливую роскошь римских триумфов. В иные же моменты сцепившиеся кетчисты вызывают в памяти другой античный образ — образ молящего, покоряющегося чужой власти, который стоит на коленях, согнувшись и подняв руки над головой, а победитель медленно давит на него сверху и прижимает к полу. В отличие от дзюдо, в кетче Поражение не является условным знаком, который снимается, будучи едва намечен; это не исход поединка, но длящаяся сцена, восходящая к древним мифам о публичном Страдании и Унижении, к символам креста и позорного столба. В кетче борца как бы распинают среди белого дня на глазах у всех. Я сам слышал, как один борец, прижатый к полу, произнес: «Всё, умер Иисусик на кресте», — ив этих иронических словах приоткрывались глубинные корни зрелища, воспроизводящего жесты древнейших очистительных обрядов.

И все же главное, что изображается в кетче, — это такое чисто моральное понятие, как справедливость. Кетч сущностно неотделим от идеи расплаты, и крик толпы «пускай помучается!» означает прежде всего «пускай расплатится!». То есть подразумевается, конечно же, принцип неотвратимости наказания. Чем более гнусно ведет себя «мерзавец», тем более радует публику справедливо обрушивающийся на него ответный удар; если он подло — а значит, и трусливо — убегает за канаты, нахальной мимикой утверждая, что это, мол, его право, то его безжалостно настигают и там, публика же ликует при виде такого нарушения правил во имя заслуженной кары. Борцы кетча прекрасно умеют польстить этому праведному гневу публики, представляя ей тот крайний предел Справедливости, тот экстремальный момент схватки, когда стоит еще хоть чуть-чуть выйти за рамки правил, чтобы распахнуть ворота в мир полного неистовства. Для любителя кетча нет ничего краше мстительной ярости борца, который стал жертвой предательского приема и теперь со всем пылом страсти набрасывается даже не просто на ликующего противника, а на воплощенный в нем оскорбительный образ бесчестия. Разумеется, здесь гораздо важнее сам жест Справедливости, чем его содержание; кетч, по сути, представляет собой череду количественных возмездий (око за око, зуб за зуб). Этим объясняется то, что в глазах болельщиков резкие перемены ситуации на ринге обладают своеобразной моральной красотой: публика наслаждается ими, как умело введенными сюжетными перипетиями, и чем больше контраст между удачным приемом и сменяющей его новой неудачей, чем плотнее соприкасаются успех и крах, тем большее удовлетворение доставляет вся мимодрама. Таким образом, Справедливость есть основа потенциальной трансгрессии: именно потому, что существует Закон, столь высоко ценится и зрелище выходящих за его рамки страстей.

Нетрудно понять, почему в кетче из пяти схваток лишь одна проходит по правилам. Опять-таки следует иметь в виду, что здесь соблюдение правил — это особое амплуа или жанр, как в театре; правило — это отнюдь не реальное ограничение, а лишь условная

видимость правильности. Таким образом, бой по правилам фактически просто преувеличенно учтив: борцы дерутся усердно, но не яростно, умея властвовать над своими страстями, они не лютуют над побежденным, прекращают борьбу по первому же приказу судьи, а после какой-нибудь особенно тяжелой, но неизменно честной схватки обмениваются приветствиями. Разумеется, следует понимать, что все эти учтивые поступки обозначаются для публики сугубо условными жестами честности — рукопожатием, поднятием рук, демонстративным неиспользованием какого-нибудь ненужного захвата, который повредил бы безупречности поединка.

С другой стороны, бесчестность существует здесь лишь посредством сверхъясных знаков, таких как яростное пинание побежденного, выскакивание за канаты с демонстративными ссылками на чисто формальное правило, отказ от рукопожатия с партнером до или после схватки, использование объявленного судьями перерыва, чтобы предательски напасть на противника с тыла, запрещенный удар, невидимый арбитру (такой удар, разумеется, эффективен лишь постольку, поскольку ползала может его увидеть и вознегодовать). Кетч естественно происходит в климате Зла, где поединок по правилам значим лишь как исключение из правила; у публики он вызывает удивление, и она походя отдает должное этому анахроничному и несколько сентиментальному возврату к спортивным традициям («что-то уж больно по правилам они дерутся»); умиляясь на миг такой взаимной доброте людей, она, должно быть, умерла бы от тоски и безразличия, если бы борцы очень быстро не возвращались назад в разнузданность дурных чувств, на которых единственно и зиждется настоящий кетч.

В пределе кетч по правилам неизбежно превратился бы в бокс или дзюдо, тогда как оригинальность подлинного кетча — в тех самых бесчинствах, что делают его не спортом, а зрелищем. Финал матча боксеров или схватки дзюдоистов сух и бесстрастен, словно заключительный вывод логического доказательства. Кетч развивается в совсем ином ритме, ибо его естественный смысл состоит в риторической амплификации; эмфатичность страстей, их новые и новые пароксизмы, исступленность реплик естественно и неизбежно приводят к крайнему сумбуру. Некоторые поединки, и притом наиболее удачные, завершаются совершенной разнузданностью, неистовым разгулом, где любые правила, законы жанра, судейство и границы ринга отменяются и сметаются торжествующим хаосом, который выплескивается в зал, захватывая всех подряд — борцов, секундантов, судью и зрителей.

Уже отмечалось, что в Америке кетч изображает собой своего рода мифологический поединок Добра и Зла (по природе своей близкий к политике, так как отрицательный борец всегда считается «красным»). Во французском кетче заложен совсем иной тип героизации — не политический, а этический. Публика ищет в нем последовательно создаваемый образ, по природе своей в высшей степени моральный, — образ законченного мерзавца. Люди приходят на кетч посмотреть на новые и новые похождения прославленного героя, чей образ уникален, постоянен и многолик, как образ Гиньоля или Скапена, которые откалывают все новые неожиданные коленца и в то же время всегда верны своему амплуа. Этот мерзавец разоблачает себя, подобно характеру у Мольера или Лабрюйера, то есть как классическая целостность, некая сущность, чьи поступки суть лишь расположенные во времени знаки-эпифеномены. Такой стилизованный характер не связан ни с какой нацией и ни с какой партией, и независимо от того, зовут ли борца Кущенко (по кличке Усатый — из-за Сталина), Ерпазян, Гаспарди, Джо Виньола или Нольер, зритель приписывает ему только одну национальную принадлежность — «правильность».

Что же представляет собой мерзавец для этой публики, которая отчасти явно состоит из людей «неправильных»? Это персонаж в высшей степени непостоянный, признающий правила лишь тогда, когда они ему выгодны, и в поступках своих не соблюдающий формальной непрерывности. Это человек непредсказуемый, то есть асоциальный. Он укрывается под сенью Закона, когда считает, что это ему на руку, и нарушает его, когда ему это нужно; то он отрицает формальные границы ринга и продолжает избивать противника,

находящегося в законном убежище за канатами, то восстанавливает эту границу заново и требует себе той самой защиты, с которой за миг до того не считался. Такая непоследовательность выводит из себя публику еще больше, чем подлость и жестокость; задетые уже не в моральных, а в логических своих понятиях, зрители расценивают противоречие в аргументах как гнуснейшее из прегрешений. Запрещенный удар становится нарушением правил лишь постольку, поскольку нарушает количественное равновесие и сбивает строгий счет взаимных расплат; публика осуждает не то, что нарушаются бледные официальные правила поединка, а то, что не соблюдается принцип возмездия, неотвратимости кары. И потому ничто так не возбуждает толпу, как презрительно-размашистый пинок, который дает победитель поверженному мерзавцу; радость от наказания достигает вершины, опираясь на математическое обоснование, и тогда зрительскому презрению уже нет границ; перед нами уже не «мерзавец», а «дрянь», и в этом словесном жесте выражается предельная деградация.

Столь точная целенаправленность кетча требует от него безупречно совпадать с ожиданиями публики. Кетчисты, люди опытные, прекрасно умеют подчинять любые случайные эпизоды поединка тому образу, который творит себе публика из волшебных мотивов мифологии. Борец может возбуждать раздражение или же отвращение, но ни в коем случае не разочарование, ибо он всякий раз до конца выполняет запросы публики, делая все более плотными создаваемые им знаки. В кетче все существует лишь тотально, здесь нет никаких символов и намеков, все дается в исчерпывающей полноте; жест борца ничего не оставляет в тени, отсекает все побочные смыслы и торжественно представляет взору публики чистое значение, округло-полное подобно самой Природе. Такая эмфаза — не что иное, как популярный и вместе с тем древний образ идеальной умопостижимости бытия. Итак, в кетче изображается абсолютная постижимость вещей, эйфорическая радость людей, на какое-то время вознесшихся над сущностной неоднозначностью житейских ситуаций и созерцающих панораму однозначной Природы, где знаки наконец обрели соответствие причинам, без всяких помех, недомолвок и противоречий.

Когда герой или же антигерой драмы, который всего за несколько минут до того был у нас на глазах обуян моральным неистовством, вырастая до масштабов метафизического знака, — когда он бесстрастно и анонимно уходит из зала, в одной руке неся чемоданчик, а другую подав жене, то несомненным делается, что кетч способен к претворению реальности, как это вообще свойственно Зрелищу и Культу. На ринге, даже преднамеренно облекаясь гнусностью, кетчисты остаются богами, являя нам, пусть на несколько мгновений, чудесный ключ, которым отворяется Природа, чистый жест, который отделяет Добро от Зла и раскрывает образ Справедливости, наконец-то сделавшейся постижимой для ума.

Актер на портретах Аркура[*]

Во Франции актер — не актер, пока его не сфотографировали в студии Аркура. У Аркура актер — это божество; он никогда ничего не делает, он запечатлен *в покое.*

Существует эвфемизм, заимствованный из светского быта и обозначающий подобную позу: актер представлен как бы «в городе». Разумеется, это идеальный город, город лицедеев, где они только празднуют и любят, тогда как на сцене они трудятся, реализуя свой щедрый и требовательный «дар». И такая перемена должна быть как можно более внезапной: мы должны ощутить смятение, видя на театральной лестнице, подобный сфинксу при входе в святилище, олимпийский лик актера, который сбросил шкуру буйного, слишком человеческого чудовища и наконец обрел свою вневременную сущность. Здесь актер отыгрывается за все: его жреческий долг порой требует изображать старость и безобразие и вообще, в любом случае, терять себя в персонаже — здесь же ему дано вновь обрести идеальный образ, отмытый, словно в химчистке, от всего того, чем пятнает его профессия. Сойдя со «сцены» в «город», актер на портретах Аркура отнюдь не оставляет «мечту» ради «реальности». Как раз наоборот: на сцене он выглядит крепко сбитым, костисто-плотским,

на его кожу наслаивается грим; в городе же лицо у него плоское и гладкое, отшлифованное внутренним достоинством и овеянное, словно свежим воздухом, мягким светом студии Аркура. На сцене он порой бывает стариком или, во всяком случае, демонстрирует некоторый возраст; в городе же он вечно молод, навеки застыл на вершине красоты. На сцене его выдает голос — слишком материальный, подобный слишком мускулистым ногам балерины; в городе же он хранит идеально-загадочное безмолвие, исполненное глубоких тайн, которые чудятся нам в любой молчаливой красоте. Наконец, на сцене ему неизбежно приходится совершать жесты — заурядные или героические, но в любом случае действенные; в городе же от него остается одно лишь лицо, очищенное от всякого движения.

Его чистый лик предстает как нечто бесполезное — как предмет роскоши — еще и благодаря искажающему ракурсу; фотокамера Аркура, обладая особой привилегией улавливать такую неземную красоту, как бы должна для этого сама помещаться где-то в абсолютно недоступном безвоздушном пространстве, а лик актера, плывущий между грубой почвой сцены и сияющим небом «города», можно лишь как бы на краткий миг уловить, исхитить из его природной вневременности, благоговейно возвратив затем на его царственно-одинокую орбиту. Кажется, будто лицо актера, то материнski склоненное к уходящей вдаль земле, то экстатически устремленное ввысь, не спеша и без усилий возносится в свое небесное жилище, меж тем как человечество в лице зрителей, принадлежа к иному зоологическому классу и передвигаясь лишь посредством ног (а не лица), пешком плетется к себе домой. (Стоило бы однажды предпринять исторический психоанализ усеченных телесных фигур. Ходьба мифологически составляет, по-видимому, самый заурядный, то есть самый человеческий из жестов. Во всех своих грезах и идеальных образах, при любом своем социальном возвышении человек прежде всего отрекается от ног — будь то на портрете или же в автомобиле.)

Актрисы, являя на фотографиях только лицо, плечи и волосы, тем самым свидетельствуют о добродетельной ирреальности женского пола; то есть в городе они у нас на глазах превращаются в ангелов, до этого побывав на сцене в обличий любовниц, матерей, потаскух и субреток. Что же касается мужчин, то за исключением первых любовников — причисляемых к роду ангелов, поскольку их лица, подобно женским, как бы сами собой рассеиваются в пространстве, — у них знаком мужественности обычно служит какой-нибудь атрибут городского быта: трубка, собака, очки, каминная доска за спиной. Все эти низкие предметы необходимы, чтобы выразить мужской склад характера, подобная дерзость как бы дозволена только самцам, и с ее помощью актер «в городе», словно подвыпивший бог или царь, показывает, что порой он не боится бывать обычным человеком, имеющим свои удовольствия (трубка), свои привязанности (собака), свои телесные недостатки (очки) и даже свое земное обиталище (камин).

В иконографии Аркура материальность актера сублимируется, а «сцена» — неизбежно пошлая, так как на ней происходит действие, — получает себе продолжение в неподвижном, а следовательно, идеальном «городе». Парадокс в том, что реальна-то здесь именно сцена, тогда как город — это миф, волшебная греза. Избавившись от слишком плотской оболочки своего ремесла, актер обретает ритуальную сущность героя, человеческого образца, знаменующего предел физических возможностей прочих людей. Его лицо здесь — как бы принадлежность некоего романа; в его божественно-бесстрастном складе отменяются повседневные истины, и нам дано пережить сладкое смятение, а в конечном счете чувство надежности — от познания истины высшей. Для класса, которому не хватает сил ни для чистого разума, ни для мощного мифа, весьма характерна тяга к иллюзионизму; и вот толпа в театральном антракте, скучая и фланируя, заявляет, что такие нереальные лики — это и есть лица актеров в городе; с добросовестным рационализмом она усматривает за актером — человека. На самом Деле, снимая с лицедея личину, студия Аркура тут же заставляет возникнуть на его месте божество, а буржуазная публика, пресыщенная и привыкшая лгать сама себе, всецело удовлетворена.

Из всего этого следует, что для молодого актера сфотографироваться у Аркура — это

как бы обряд посвящения; такая фотография — его свидетельство о завершении ученичества, его настоящий профессиональный диплом. Словно царь, он не может по-настоящему взойти на престол, пока его не коснется Святая Мироносица Аркура. Когда его идеальный лик, изображающий ум, чувствительность или лукавство — в зависимости от избранного им на всю жизнь амплуа, — впервые появляется в прямоугольной рамке, то это торжественный акт, посредством которого все общество в целом разрешает его от оков тела и наделяет пожизненной рентой лика; в день этого крещения его лицо получает в дар все те способности, которых обычно не дается (по крайней мере всех сразу) обычному человеческому телу: ничем не нарушаемое сияние, очищенную от всякого зла обаятельность; это особая интеллектуальная сила, которая не обязательно сопутствует игре или красоте актера.

Вот почему такие фотографы, как Тереза Ле Пра[1] или Аньес Варда[2], — авангардисты: на их портретах лицо актера всегда сохраняет свой сценический образ и остается откровенно, с образцовой скромностью, ограниченным своей социальной функцией — функцией «изображения», а не лжи. По отношению к столь отчужденному мифу, как миф об актерском лице, подобное решение в высшей степени революционно; не вывешивать на лестнице классические фотографии Аркура, с их приукрашенными, томными, ангельскими или мужественными (в зависимости от пола) лицами, — это дерзость, которую позволяют себе лишь немногие театры.

Римляне в кино*

В «Юлии Цезаре» Манкевича[1] все персонажи носят челку. У кого-то она кудрявая, у кого-то гладкая. у кого-то хохолком, у кого-то прилизанная, но у всех — аккуратно причесанная; лысых здесь в принципе нет, хотя в римской истории их встречалось немало. Те, у кого волос мало, тоже никуда не делись, и каждому из них парикмахер — главный мастер этого фильма — искусно уложил хотя бы прядку волос так чтобы она достигала лба, знаменитого римского лба, который своей узостью знаменует специфическую смесь права, добродетели и завоевательного духа.

Что же связывается с этими непременными челками? Просто-напросто они обозначают «римскость». Здесь с полной очевидностью действует главный механизм фильма — механизм *знаков.* Начесанная на лоб прядь волос подавляет своей очевидностью — не остается никакого сомнения, что мы в Древнем Риме. Причем уверенность эта проходит через весь фильм: актеры разговаривают, совершают поступки, терзаются, обсуждают «общечеловеческие» вопросы, но благодаря сигнальному флажку на лбу ничуть не теряют в историческом правдоподобии. Их обобщенному типу не помехой ни океан, ни столетия, и он может включать в себя даже чисто американские физиономии из голливудской массовки — это никого не волнует, ибо мы знаем со спокойной достоверностью: в этом мире нет никакой двойственности, и римляне в нем — настоящие римляне в силу столь четкого знака, как волосы на лбу.

Французу, в глазах которого американские лица еще сохраняют некую экзотичность, кажется комичным, когда римская челка накладывается на характерные черты гангстеров и шерифов; для него это скорее эффектный трюк из мюзик-холла. Просто для нас такой знак функционирует с чрезмерной ясностью, сам себя дискредитирует, выдавая свое назначение. Зато та же самая челка у Марлона Брандо[2], единственного в этом фильме актера с естественно латинским складом лица, производит на нас отнюдь не смешное впечатление, и не исключено, что успех этого актера в Европе отчасти обусловлен безупречным соответствием римской шевелюры общему типу его лица. И напротив того, совершенно не веришь в Юлия Цезаря, толстомордого англосаксонского адвоката, чья физиономия уже многократно обкатана ролями второго плана в детективах и комедиях, и парикмахер лишь еле-еле начесал жидкую прядку волос на его простецкий лысый череп.

Особым знаком в этой системе значащих шевелюр служат волосы женщин,

разбуженных среди ночи.

У Порции и Кальпурнии они демонстративно спутаны — у первой, более молодой, свободно распущены, это как бы непричесанность первой степени; у второй же, более зрелой, незащищенность выражена сложнее — волосы заплетены в косу, которая обвивается вокруг шеи и свешивается на грудь с правого плеча, читаясь как традиционный знак беспорядка — асимметричность. Но подобные знаки одновременно и чрезмерны и нелепы: в них утверждается некая «естественность», но им недостает смелости соблюдать ее до конца, недостает «открытости».

Еще один знак, действующий в «Юлии Цезаре»: все лица здесь беспрерывно потеют. Суровые натянутые черты простолюдинов, солдат, заговорщиков обильно омываются струением вазелина. А крупные планы в фильме столь часты, что потение явно составляет здесь намеренный атрибут. Подобно римской челке или заплетенной на ночь косе, пот также служит знаком чего-то. Чего же именно? — нравственности. В этом фильме все потеют, поскольку все решают некие внутренние проблемы. Предполагается, что мы присутствуем здесь при страшных терзаниях добродетели, то есть при трагедии, что и призвано передавать собой потение. Римский народ, потрясенный гибелью Цезаря, а затем красноречием Марка Антония, потеет, экономно выражая одним-единственным знаком силу своих переживаний и свою сословную неотесанность. Но постоянно обливаются потом и добродетельные мужи — Брут, Кассий, Каск, свидетельствуя тем самым о страшных физиологических муках, в которых их добродетель вот-вот разродится преступлением. Потеть — значит думать (это, конечно, основано на убеждении, весьма характерном для нации дельцов, что мышление — род бурного катаклизма, минимальным знаком которого выступает потение). Во всем фильме один лишь Цезарь не потеет, его лицо остается гладким, расслабленно-непроницаемым. И вполне понятно, что Цезарь, *объект* преступления, сохраняет сухое лицо, — ведь он не знает, *не думает,* и его кожа должна сохранять зернистую четкость, гладкую обособленность вещественного доказательства.

Знак и в данном случае отличается двойственностью: оставаясь на поверхности, он тем не менее не отказывается и от претензий на глубину. Он желает дать нечто понять (что похвально), но одновременно выдает себя за нечто спонтанное (что уже нечестно); он объявляет себя одновременно преднамеренным и необоримым, искусственным и естественным, рукотворным и обретенным. Все это подводит нас к тому, что у знака есть своя мораль. В принципе знак должен был бы выступать лишь в двух своих крайних формах — либо в форме открыто интеллектуальной, доходящей до алгебраической отвлеченности, как в китайском театре, где вынесенным на сцену знаменем обозначается целый полк солдат; либо в форме глубоко укорененной в вещах, как бы всякий раз открываемой заново и выявляющей их внутренний тайный лик, знаменующей не понятие, а моментальное переживание (тогда примером может служить театр Станиславского). В межеумочном же знаке (таком, как римская челка или потение мысли) изобличается неполноценное зрелище, которое страшится как наивной правдивости, так и абсолютной искусственности. Ибо очень хорошо, если спектакль создается для прояснения мира, но смешивать знак с означаемым — непозволительная двусмысленность. Именно такая двусмысленность и свойственна буржуазному зрелищному искусству: колеблясь между знаком интеллектуальным и знаком нутряным, оно лицемерно пользуется половинчатым знаком, эллиптичным и одновременно претенциозным, присваивая ему пышное имя *«естественного».*

Писатель на отдыхе*

Плывя вниз по Конго, Жид читал Боссюэ[1]. В такой картинной позе хорошо резюмируется тот идеал, к которому тяготеют фотографии наших писателей «на отдыхе», помещенные в «Фигаро»: они стремятся сочинить заурядность досуга с престижем творческого призвания, которое ничто не в силах ни сдержать, ни принизить. В результате — качественный, социологически действенный репортаж, без всякой утайки показывающий,

каким образом наша буржуазия мыслит себе своих писателей.

По-видимому, более всего ее удивляет и восхищает ее собственная широта взглядов — ведь она признает, что писателям, как и прочим людям, тоже иногда случается отдыхать. Летний отдых как социальный факт появился недавно[2], и было бы вообще интересно проследить развитие связанной с ним мифологии. С появлением оплачиваемых отпусков он из школярского быта перешел в быт пролетариев, или во всяком случае трудящихся. Утверждая же, что отныне это может касаться и писателей, что специалисты по человеческим душам тоже подчиняются общим условиям современного труда, газета косвенно убеждает своего буржуазного читателя, что он идет в ногу со временем; ему льстит, что от житейской прозы не застрахован никто, его примиряют с «современными» реальностями уроки Зигфрида[3] и Фурастье[4].

Разумеется, такая пролетаризация писателя признается лишь сдержанно, а в дальнейшем и вовсе опровергается. Едва получив некий социальный атрибут (а отпуск — это и есть социальный атрибут, притом весьма приятный), литератор очень быстро возвращается в свои эмпиреи, деля их с прочими профессионалами по высшему призванию. И то «естественное» состояние, в котором остаются увековеченными наши романисты, фактически дает возможность выразить высокое противоречие между их прозаичным социальным положением, которое обусловлено нашей, увы, слишком материалистической эпохой, и их престижным статусом, который буржуазное общество щедро предоставляет своим лучшим умам (лишь бы они были для него неопасны).

Волшебная обособленность писателя доказывается тем, что во время своего пресловутого отдыха, по-братски разделяемого им с рабочими и приказчиками, сам он не перестает если и не трудиться, то во всяком случае нечто производить. Он не настоящий труженик, но и не настоящий отпускник: один пишет мемуары, другой правит корректуры, третий готовит свою будущую книгу. А если кто не занят ничем, то он сам признается, что такое поведение парадоксально — какая-то авангардистская выходка, которой не постесняется только очень независимый ум. Столь вызывающая поза дает нам знать, что по «природе»-то своей писатель пишет всегда, в любых обстоятельствах. Тем самым литературный труд изначально уподобляется некоей непроизвольной секреции, а значит, табуируется, исключается из детерминизма человеческих поступков; говоря высоким стилем, писатель одержим живущим в нем тираническим божеством, которое не перестает глаголать его устами, не считаясь с тем, что у медиума — отпуск. Писатели уезжают отдыхать, но Муза их не дремлет и без передышки разражается новыми творениями.

Такое словоистечение обладает еще и тем достоинством, что в силу своей императивности оно очень естественно предстает как сущность писателя. Последний, конечно, признает, что наделен обычной человеческой судьбой, имеет старинный дом в деревне, семью, шорты, внучку и т. д.; но в отличие от других трудящихся, которые на отдыхе меняют свою сущность и, попав на пляж, становятся просто курортниками, писатель всегда и всюду сохраняет свою писательскую природу; уезжая отдыхать, он тем самым обозначает свою человечность; но божество его не покидает, и он остается писателем, подобно тому как Людовик XIV оставался королем даже на стульчаке[5]. Таким образом, литературный труд относится к другим видам человеческого труда как амброзия к хлебу; это чудесная, вековечная субстанция, которая снисходит до социальных форм лишь затем, чтобы тем яснее показать свою величественную отличность от них. Все это опять-таки подводит к представлению о писателе как сверхчеловеке, существе несходном с другими, — общество выставляет его напоказ, обыгрывая ту бутафорскую особость, которую оно в нем терпит.

Итак, благодушный образ «писателя на отдыхе» есть не что иное, как одна из тех хитроумных мистификаций, посредством которых добропорядочное общество порабощает своих писателей; чтобы продемонстрировать их особое «призвание», нет лучшего средства, чем оспаривать его — но не опровергать, отнюдь нет, — его прозаическим воплощением; в этом состоит старинная уловка любой агиографии. Можно, кстати, заметить, что миф о «литературных каникулах» простирается далеко за пределы летних вакаций; современная

журналистика разнообразными приемами все чаще старается представить писателя в прозаическом виде. Но было бы ошибкой принять это за стремление к демистификации. Дело обстоит прямо наоборот. Конечно, для меня, простого читателя, может быть умилительно и даже лестно, когда передо мной доверительно приоткрывают повседневный быт особой породы людей, отмеченных гением; конечно, узнавая из газет, что такой-то великий писатель носит синие пижамы, а такой-то молодой романист питает слабость «к хорошеньким девушкам, сыру реблошону и лавандовому меду»[6], я наслаждался бы чувством человеческого братства с ними. Однако конечный итог всего этого в том, что писатель еще больше закрепляется в положении «звезды» и еще больше удаляется от грешной земли в свою небесную обитель, где ни пижамы, ни сыр ничуть не мешают ему изрекать свое высокое слово демиурга.

Когда писателя во всеуслышание наделяют телесной плотью, открывая нам, что он, оказывается, любит сухое белое вино или бифштекс с кровью, то тем самым создаваемые им художественные произведения становятся для меня еще волшебнее, еще божественнее по своей сути. Подробности его повседневного быта отнюдь не делают для меня ближе и яснее природу его вдохновения, и своей доверительностью со мной писатель лишь подчеркивает мифическую обособленность своего удела. Ибо одной лишь сверхчеловечностью может для меня объясняться существование людей настолько всеобъемлющих, что они могут носить синюю пижаму — и в то же время олицетворять

собой совесть человечества, или признаваться в любви к реблошону теми же устами, которыми объявляют о грядущем появлении своей «Феноменологии Эго». Бросающееся в глаза соединение такого величия с такими пустяками означает, что люди по-прежнему верят в противоречие: оно чудесно все в целом, как чудесны оба его члена, и оно, разумеется, утратило бы всякий интерес в таком мире, где труд писателя был бы десакрализован и казался бы чем-то столь же естественным, как его привычки в одежде и еде.

Круиз голубой крови*

Со времен Коронации[1] французы изнывали в ожидании новых событий монархической жизни, до которых они чрезвычайно охочи; и их изрядно развлекло, когда целая сотня королей и принцев разом погрузилась на греческую яхту «Агамемнон». Коронация Елизаветы составляла патетико-сентиментальный сюжет, Круиз голубой крови — пикантный эпизод: словно в комедии Флера и Кайаве, короли стали играть в людей[2]; отсюда множество ситуаций, забавных своей противоречивостью, типа «Марии-Антуанетты-играющей-в-молочницу»[3]. В такого рода развлечении скрывается тяжкая патология: если противоречие способно нас веселить, значит, его члены считаются очень далекими друг от друга; иными словами, короли по сути своей сверхчеловечны, а если иногда они все же принимают на время формы демократической жизни, то это лишь означает, что они вопреки собственной природе снисходят до воплощения в земном образе. Показывать, что и короли бывают прозаичны, — значит тем самым признать, что такое состояние для них не более естественно, нежели ангельское состояние Для простых смертных, это значит констатировать, что Царский сан — по-прежнему от Бога.

В результате самые нейтральные бытовые жесты на борту «Агамемнона» обретают вид исключительной Дерзости, словно причуды творящей Природы, нарушающей границы своих царств. Короли бреются сами! — сей факт сообщался в нашей большой прессе как нечто фантастически необычное, как будто этим самым бритьем короли ставят под угрозу все свое королевское величие, хотя фактически они утверждают этим свою веру в его нерушимость. Король Павел[4] носил рубашку-безрукавку, а королева Фредерика — платье из *набивного* ситца, то есть не единственное в своем роде, а такое, чей узор может украшать и тела простых смертных. В былые времена короли переодевались пастухами; сегодня же знаком маскарада служит, на две недели, одежда из магазина «Юнипри». Или еще один демократический обычай — подъем в шесть утра. Все это антифрастически говорит нам о

некоем ином, идеальном быте, где рубашки носят с манжетами, встают поздно, а для бритья вызывают лакея. Отказываясь от подобных привилегий, короли зато отчеканивают их образ в небе наших грез; временно отрекаясь от своего блаженного быта, они закрепляют его знаки в вечности.

Еще любопытнее, как такой миф о короле получает ныне наукообразную форму, служащую для его обмирщения, но отнюдь не обезвреживания. Короли, словно щенки, ценятся за чистоту своей породы (голубую кровь), и корабль, как место идеально замкнутое, предстает чем-то вроде современного ковчега, где сохраняются основные разновидности рода монархов. Дело доходит до того, что открыто вычисляют возможности составления тех или иных пар; запертые в своем плавучем конном заводе и огражденные от всяких случек на стороне, эти чистокровные кобылы и жеребцы всесторонне подготовлены к тому, чтобы (каждый год?) давать потомство, сочетаясь между собой. На земле их так же мало, как «pug dogs»[84], и корабль, где они собраны вместе, является как бы временным заповедником, в котором сохраняют, а при случае и пытаются разводить эту этнографическую диковину и который оберегают так же тщательно, как резервацию индейцев сиу.

Смешиваются два вековых мотива — Царя-Божества и Царя-Вещи. При всем том небеса сей мифологии не совсем безобидны и для земного мира. Сколь бы ни были далеки от грешной земли мистификации и «забавные детали» Круиза голубой крови, все эти анекдоты, которыми пресса столь болтливо потчует своих читателей, рассказываются неспроста. Утвердившись в своей божественности, короли и принцы демократически вмешиваются в политику: граф Парижский[5], покинув борт «Агамемнона», спешит в Париж «наблюдать» за судьбой СЕД[6], а юного Хуана Испанского отряжают на помощь испанскому фашизму[7].

Слепонемая критика*

У критиков (будь то литературных или театральных) весьма в ходу два своеобразных приема. Первый заключается в том, что предмет критики безапелляционно объявляется чем-то невыразимым, а тем самым и критика оказывается ненужной. Другой периодически встречающийся прием состоит в том, что критик признает себя невежественным профаном, неспособным понять «слишком умное» сочинение; так, пьеса Анри Лефевра о Кьеркегоре[1] вызвала у наших лучших критиков (не говоря уж о тех, что откровенно демонстрируют свою глупость) деланный испуг за свое слабоумие; цель его, понятно, в том, чтобы дискредитировать Лефевра, отведя ему место в ряду нелепых отвлеченных умствований.

Почему же критик периодически заявляет о своем бессилии или непонятливости? Конечно, не из скромности; как нельзя удобнее чувствует себя тот, кто сознается, что ничего не смыслит в экзистенциализме; как нельзя ироничнее, а следовательно увереннее в себе тот, кто смущенно кается, что не довелось ему вникнуть в философию Необыкновенного; и как нельзя воинственнее настроен тот, кто отстаивает невыразимость поэтического чувства.

Фактически все это означает, что критик вполне Уверен в своем разумении и, признаваясь в непонятливости, ставит под вопрос ясность скорее критикуемого автора, чем своего мышления; строя из себя простака, он рассчитывает, что публика его опровергнет, и таким образом свое равенство с нею в бессилии понять удобно будет переосмыслить как равенство в понимании. Подобный ход давно известен в салонах всяческих Вердюренов[2]: «Мое ремесло — быть умным, однако же я здесь ничего не пойму; и вы тоже ничего не понимаете — значит, вы такой же умный, как я».

Истинная суть таких сезонных признаний в необразованности — старинный обскурантистский миф, согласно которому идея всегда вредна, если не контролируется «здравым смыслом» и «чувством»; Знание есть Зло, недаром они росли на одном и том же дереве; культура допустима лишь при том условии, что периодически заявляет от тщете

---

84 Мопсов (*англ.). — Прим. перев.*

своих задач и ограниченности своих возможностей (на этот счет смотри также мысли г-на Грэма Грина о психологах и психиатрах)[3]; в таком смысле идеальная культура представляет собой лишь сладкие риторические излияния, искусство свидетельствовать словом о своей минутной душевной растроганности. Однако старинная романтическая пара «сердце и голова» обретает реальность лишь в рамках более или менее гностической образности, в тех дурманящих философских представлениях, которые в конечном счете всегда служили опорой режимам сильной власти — там от интеллектуалов отделываются, отправляя их заниматься эмоциями да невыразимостями. На деле любое ограничение культуры — подход террористический. Если ты, занимаясь критикой, объявляешь, что ничего не смыслишь в экзистенциализме или марксизме (а чаще всего, как нарочно, сознаются в непонимании именно этих двух философий), значит, свою слепоту или немоту ты возводишь в общее правило восприятия, изгоняя марксизм или экзистенциализм прочь из нашего мира: «Я не понимаю — значит, вы идиоты».

Но ежели вам так страшны или так презренны философские основания литературного произведения, ежели вы так твердо отстаиваете свое право не понимать его и не говорить о нем — тогда зачем же быть критиком? Ведь понимать и объяснять — это и есть ваше ремесло. Конечно, вы можете судить о философии от имени здравого смысла; но беда в том, что ни «здравый смысл», ни «чувство» ничего не понимают в философии, а вот философия-то понимает их очень даже хорошо. Вам не объяснить философов, а вот они вас объясняют. Вы не желаете понимать пьесу марксиста Лефевра, но будьте уверены, что марксист Лефевр превосходно понимает вашу непонятливость и, в частности, ваше восхитительно «безобидное» признание в ней — ибо, на мой взгляд, в вас больше хитрости, чем необразованности.

Пеномоющие средства*

После Первого всемирного конгресса по моющим средствам (Париж, сентябрь 1954 года) мы все вправе восхищаться порошком «Омо»: оказывается, моющие средства не только не оказывают вредного воздействия на кожу, но еще и способны избавить шахтеров от силикоза. Вообще благодаря массированной рекламе последних лет эти препараты ныне составляют особую сферу французского быта, к которой давно бы пора приглядеться психоаналитикам, если бы они работали как следует. При таком психоаналитическом исследовании моющие жидкости типа «Жавель» следовало бы противопоставить мыльным («Люкс», «Персиль») или же моющим порошкам («Рэ», «Паик», «Крио», «Омо»). В том и другом случае резко различаются взаимоотношения между лекарством и недугом — между препаратом и грязью.

Так, моющий раствор «Жавель» всегда воспринимался наподобие жидкого огня, который следует применять сугубо умеренно, а не то можно повредить, «сжечь» и самое вещь; в основе легендарных представлений, связанных с такого рода препаратами, — идея грубого перемалывания, абразивного истирания вещества, что ассоциируется с химическим разъеданием или механическим рассеканием: моющее средство «убивает» грязь. Напротив, стиральные порошки обладают действием разделительным: в идеале их роль — очищать вещь от всего случайного и несовершенного; грязь здесь не «убивают», а изгоняют. На картинках порошка «Омо» грязь изображается в виде тщедушного черненького человечка, который при одной лишь угрозе сурового суда «Омо» со всех ног удирает от белоснежно-чистого белья. Хлористые и аммиачные моющие средства являются воплощением всепожирающего огня, спасительного, но слепого; стиральные же порошки действуют избирательно, они выталкивают, выводят грязь из тканой основы отмываемой вещи; их функция — не военная, а полицейская. Такое различие имеет и свои этнографические соответствия: химические растворители как бы продолжают собой жест прачки, которая колотит белье, а стиральные порошки соответствуют скорее движениям хозяйки, которая отжимает и выкручивает его на наклонной доске.

Далее, уже в том, что касается стиральных порошков, следует отличать психологическую рекламу от психоаналитической (употребляя это слово, я не связываю его значение с определенной школой). Например, привлекательность отбеливающего средства «Персиль» зиждется на наглядности результата: нам предлагают сравнить две вещи, одна из которых *белее* другой, то есть апеллируют к нашему тщеславию, желанию лучше выглядеть в обществе. В рекламе порошка «Омо» тоже фигурирует сверхрезультативность средства, но главное, раскрывается еще и процесс его действия; потребителю предлагается как бы самому жить жизнью материи, соучаствовать в ее избавлении, а не просто пожинать его плоды; материя здесь обретает ценностные качества.

В рекламе «Омо» используются два таких качества, довольно непривычных по отношению к моющим средствам, — глубина и пенистость. Когда в рекламном скетче из «Синема-люблисите» говорится, что «Омо» чистит белье на всю глубину, то тем самым предполагается, что белье обладает глубиной. Нам такое никогда не приходило в голову, а вещам это придает особое достоинство, делает их нежными, отзывающимися на заключенную в теле каждого человека смутную тягу к объятиям и ласкам. Что же касается пены, то, как хорошо известно, она является знаком роскоши: во-первых, она внешне бесполезна; во-вторых, она распространяется столь изобильно, легко, почти беспредельно, что в выделяющем ее веществе нам чудится некий мощный зачаток, могучая и здоровая основа, когда в крохотном первоначальном объеме заключается огромное богатство скрытых кипучих сил; наконец, в-третьих, в душе потребителя она вызывает приятный образ «воздушной» материи, касающейся его как бы слегка и свысока, — к этому удовольствию мы стремимся как в области кулинарной (печеночный паштет, сладости, вина), в одежде (муслин, тюль), так и в отношении мыла (кинозвезда, принимающая ванну). Пена даже может быть знаком некоей духовности, ведь дух, как считается, способен извлечь все из ничего, развернуть бескрайнюю поверхность следствий из ничтожного объема причин (совсем иной, успокоительной психоаналитикой отличаются кремы: они снимают морщины, боль, ожог и т. д.). Главное — суметь скрыть абразивную функцию моющего средства под сладостным образом глубокого и одновременно воздушного вещества, способного выправлять молекулярную структуру ткани, не вторгаясь в нее. А впрочем, в своей эйфории мы не должны забывать, что на известном уровне и «Персиль» и «Омо» суть одно и то же, — оба выпускаются англо-голландским трестом «Юниливер».

Бедняк и пролетарий*

Последний комический трюк Чаплина — передача им половины своей советской премии в кассу аббата Пьера[1]. Тем самым пролетарий по своей природе оказался приравнен к бедняку. У Чарли пролетарий всегда показывается в виде бедняка — отсюда гуманная сила его образов, но отсюда же и их политическая двойственность. Это хорошо видно в таком замечательном фильме, как «Новые времена». Чаплин здесь постоянно затрагивает тему пролетария, но никогда не берет ее в политическом плане. Он показывает нам только все еще слепого и замороченного пролетария, который всецело определен своими непосредственно природными потребностями и своей полной отчужденностью под властью господ — хозяев и полицейских. У Чарли пролетарий — это все еще человек, который голоден; образы голода у него всегда эпичны; сэндвичи здесь непомерной толщины, молоко течет рекой, фрукты небрежно выбрасываются едва надкушенными; зато автомат для раздачи пищи (выразитель хозяйской сути) выдает лишь крохотные и явно безвкусные порции. Пойманный в ловушку своего голода, герой Чарли всякий раз чуть-чуть недотягивает до уровня политической сознательности; забастовка для него — катастрофа, поскольку ему, человеку буквально ослепленному голодом, она грозит опасностью; в одном положении с рабочими такой человек оказывается лишь тогда, когда бедняк и пролетарий совпадают под взглядом и дубинками полиции. Исторически Чарли примерно соответствует пролетарию времен Реставрации — чернорабочему, который бунтует против машины, приходит в растерянность

из-за забастовки, загипнотизирован проблемой хлеба насущного (в буквальном смысле слова), но еще не способен подняться до осознания политических причин происходящего и до понимания необходимости действовать сообща.

Но именно потому, что Чарли — это как бы пролетарий-сырец, еще не обработанный Революцией, именно потому действенная сила его образа столь огромна. Еще ни в одном произведении социалистического искусства не удавалось с такой мощью и великодушием выразить униженное положение труженика. Кажется, один только Брехт предугадал, что в социалистическом искусстве человек всегда должен изображаться накануне Революции, как пока еще слепой одиночка, который вот-вот откроется свету революционного сознания в силу «природной» непомерности своих бед. В остальных же произведениях рабочий показывается уже вступившим в сознательную борьбу, подведенным под понятие пролетарского Дела и пролетарской Партии; подобные произведения показывают закономерность определенной политической реальности, но лишены эстетической силы.

Чарли же, точно в соответствии с идеей Брехта, демонстрирует свою слепоту публике, так что публика одновременно видит и самого слепца, и круг его зрения. Видеть, как некто чего-то не видит, — лучший способ разглядеть это незримое для него; так в кукольном театре дети подсказывают Гиньолю то, чего он якобы не замечает. Например, Чарли сидит в тюремной камере, под охраной заботливых надзирателей, и ведет идеальную жизнь американского мелкого буржуа: заложив ногу на ногу, читает газету под портретом Линкольна, — но сама эта восхитительно самодовольная поза совершенно дискредитирует подобную жизнь, делает невозможным укрыться в этом комфорте, не замечая заключенного в нем нового отчуждения. В итоге все, даже самые неприметные ловушки становятся тщетными, и бедняк вновь и вновь оказывается отрезан от своих соблазнов. Собственно, именно поэтому Чарли и одолевает все беды: он отовсюду ускользает, ни с кем не бывает повязан, и кредитом у него пользуется только человек-одиночка. Его политически спорный анархизм представляет собой, быть может, самую действенную форму революционности в искусстве.

Марсиане*

Тайна «летающих тарелок»[1] была изначально вполне земной: как полагали, тарелки прилетают из неведомой советской сферы, чьи намерения столь же темны, как и намерения инопланетян. Однако уже в такой форме мифа содержалась возможность его космической разработки; летающая тарелка потому столь легко превратилась из советского летательного аппарата в марсианский, что в западной мифологии мир коммунизма фактически считается столь же чуждым, как мир инопланетный; СССР — это нечто среднее между Землей и Марсом.

Между тем в процессе своего превращения чудо было еще и переосмыслено: миф о борьбе сменился мифом о суде. Действительно, Марс ведь пока что не стоит ни на чьей стороне: марсиане прилетают на Землю, чтобы ее судить, но, прежде чем вынести свой приговор, хотят посмотреть и послушать. Соответственно, великая конфронтация СССР-США переживается теперь как состояние греха, так как опасность ее несоизмеримо велика по сравнению с законным правом; поэтому мифу становятся нужны небожители, своим властным взором способные устрашить и тех и других. В будущем аналитики объяснят нам образные составляющие этого могущества, онейрические мотивы, из которых оно слагается: тут и круглая форма аппарата, и гладкость его металла (сверхсовершенство мира, где части соединяются без стыков); нам же, напротив, лучше понятно все то, что в поле наших восприятий связано с тематикой Зла, — угловатость, неровность, грохот, прерывистость поверхностей. Все это уже было детально разработано в научно-фантастических романах, и нынешний марсианский психоз лишь буквально воспроизводит описанное там.

Более показательно другое: то, что при этом Марсу неявно приписывается

исторический детерминизм, скопированный по земной модели. Если летающие тарелки — это космические корабли марсианских исследователей, изучающих географию Земли (как публично заявил некий американский ученый и как, должно быть, думают про себя многие), значит, история Марса развивается в том же ритме, что и история нашего мира, значит, географы появились там ровно в ту же эпоху, когда мы и сами открыли географию и аэрофотосъемку. Марс опережает нас лишь в создании самого летательного аппарата, то есть это как бы Земля наших грез, наделенная идеальными крыльями, как и в любой идеализирующей грезе. Вполне вероятно, что если бы мы сами прилетели на этот придуманный нами Марс, то обнаружили бы там не что иное, как Землю, и не могли бы определить, какой из этих двух продуктов одной и той же Истории является нашим. Действительно, ведь раз марсиане дошли до географических знаний, то у них обязательно должны были быть свой Страбон, свой Мишле, свой Видаль де ла Блаш[2], а если пойти дальше, то и те же народы, те же войны, те же ученые и те же люди, как и мы.

По всей логике выходит, что они и верования должны иметь те же самые — и прежде всего, разумеется, нашу, французскую религию. Как писали в газете «Прогрэ де Лион», у марсиан обязательно должен был быть Христос; следовательно, должен у них быть и папа (вот вам, кстати, и новый церковный раскол): ведь иначе они не смогли бы достичь такой цивилизованности, чтобы изобрести тарелку-звездолет. Для этой газеты религия и технический прогресс представляют собой равно ценные блага цивилизации, и одно без другого невозможно. «Немыслимо, — пишет она, — чтобы существа, достигшие уровня цивилизации, позволяющего им самостоятельно долететь до нас, были „язычниками“. Они должны быть деистами, признавать существование единого божества и иметь свою особую религию».

Итак, в основе всего этого психоза — миф о Тождестве, то есть Двойничестве. Но двойник, как и всегда в подобных случаях, сильнее нас, Двойник — наш Судья. Отныне конфронтация Востока и Запада — это уже не чистая борьба Добра и Зла, а своего рода манихейская схватка, разворачивающаяся перед Взором кого-то третьего; в ней подразумевается существование небесной Сверх-Природы, ибо именно в небесах — источник Страха; ныне небеса буквально стали тем местом, откуда низвергается атомная смерть. Судья возникает там же, откуда грозит и палач.

При всем том, как мы только что видели, этот Судья — точнее, Надзиратель — получает тщательно Разработанное вторичное осмысление в рамках расхожих верований и в конечном итоге очень мало отличается от простой проекции земных реальностей. Действительно, одной из постоянных черт всякой мелкобуржуазной мифологии является неспособность представить себе Иное. Инаковость — самое неприемлемое понятие для «здравого смысла». Любой миф фатально тяготеет к куцему антропоморфизму или, хуже того, к своеобразному классовому антропоморфизму. Марс — это не просто Земля, а Земля мелкобуржуазная; это тот крохотный участок человеческого сознания, который освещается (или же выражается) массовой иллюстрированной прессой. Едва появившись на небе, Марс, таким образом, уже *поставлен на свое место* с помощью самого сильного присваивающего жеста — жеста отождествления.

Операция «Астра»*

Угодливо ввернуть в изображение Порядка картину порождаемых им бед — таков ныне парадоксальный, но и неотразимый способ его восславить. Схема этого новоявленного доказательства следующая: взять некую ценность, связанную с порядком и требующую укрепления или развития; сперва долго показывать, как много в ней убожества и несправедливости, сколько утеснений от нее возникает, сколь несовершенна она по самой своей природе; а затем в последний момент прийти к ней на выручку, *несмотря* на все ее тяжкие изъяны или, вернее, *при* всех этих неизбежных изъянах. Нужны примеры? в них нет недостатка.

Возьмем армию. Покажем без прикрас фельдфебельскую ограниченность ее начальников, узость и несправедливость ее дисциплины и поместим в эту атмосферу тупой тирании среднего человека, небезупречного, но симпатичного, — идеальный образ нашего зрителя. А потом, в последний момент, словно из шляпы фокусника, достанем кадр, где армия победно шествует с развернутыми знаменами, всеми обожаемая, и ей приходится быть верным, хоть и битым, словно жена Сганареля[1] («From here to eternity», «Пока на свете есть мужчины»)[2].

Возьмем другую армию. Допустим, служат в ней инженеры, слепые фанатики науки; покажем, как своей бесчеловечной суровостью они уничтожают всех и вся — людей, любовь между ними. А потом развертываем знамя, и пусть на выручку армии придет прогресс, спасая ее величие своим торжеством («Циклоны» Жюля Руа)[3]. Или же возьмем Церковь. Пламенно изобличим ее фарисейство, узколобое святошество, покажем, что все это может довести человека до смерти, не оставим в стороне ни одну из бед религиозной веры. А затем, *in extremis* [85], дадим понять, что буква церковной догмы, при всей своей неприглядности, дает своим же собственным жертвам путь к спасению, а оправданием морального ригоризма сделаем святость тех самых людей, на кого он обрушивается («Гостиная» Грэма Грина)[4].

Это своего рода гомеопатия: чтобы исцелить от сомнений по поводу Церкви или Армии, используются те самые недуги, которыми Церковь и Армия страдают. Несущественное зло служит профилактической или же лечебной прививкой от зла существенного. Имеется в виду, что возмущаться бесчеловечностью порядка и связанных с ним ценностей — болезнь заурядная, естественная, извинительная; ни к чему атаковать ее в лоб, лучше обезвредить ее так, как изгоняют бесов из одержимого, — перед больным разыгрывают представление его недуга, помогают ему увидеть, как выглядит его бунт со стороны, и бунт исчезает тем вернее, что порядок, будучи увиден издали, оказывается лишь манихейской, то есть фатальной, смесью разных начал; он играет сразу на две руки, а значит, всегда выигрывает и всегда на благо. Имманентное зло порабощения искупается трансцендентным благом религии, отечества, церкви и т. п. «Сознаваясь» в малом зле, мы избавляемся от осознания большого скрытого зла.

Сюжетная схема такой новейшей вакцины четко прослеживается и в рекламе — например, в рекламе «Астры». Скетч всякий раз начинается возмущенным возгласом по поводу маргарина: «Мусс на маргарине? Да об этом и думать нечего!» «Что это, маргарин? Да твой дядюшка просто взбесится!» А затем у людей открываются глаза и смягчаются суждения, и оказывается, что маргарин — восхитительный продукт, вкусный, легко усваиваемый, экономичный, подходящий для всего на свете. В итоге, как известно, изрекается мораль: «Вот вы и избавились от дорого стоившего вам предубеждения!» Точно таким же способом и Порядок избавляет вас от всяческих прогрессистских предубеждений. Армия — идеальная ценность? — Да об этом и думать нечего! посмотрите, как подавляется в ней личность, сколько в ней фельдфебельской узости, как начальники ее того и гляди натворят что-нибудь безрассудное. Церковь непогрешима? — Увы, сие весьма сомнительно: взгляните на этих святош, на безвластие священников, на смертоносную силу конформизма. А затем здравый смысл подбивает итог: много ли стоят ничтожные вредные примеси по сравнению с достоинствами порядка? Их значение — лишь профилактическая прививка. Какая разница *в конечном счете,* что маргарин — это всего лишь жир, коль скоро его эффективность выше, чем у масла? Какая важность *в конечном счете,* что порядок порой бывает грубоват и слеповат, коль скоро благодаря ему жизнь обходится нам дешевле? Вот и мы тоже избавились от дорого стоившего нам предубеждения — действительно, оно стоило нам слишком дорого, слишком многих сомнений и возмущений, слишком мучительной борьбы и одиночества.

---

85 В последний момент, у смертного предела *(лат.). — Прим. перев.*

Брачная хроника*

В нашей почтеннейшей иллюстрированной прессе люди часто женятся: тут и великосветские свадьбы (сын маршала Жюэна[1] сочетается с дочерью сотрудника Инспекции финансов[2], дочь герцога де Кастри[3] — с бароном де Витролем), и браки по любви («мисс Евро-па-53» выходит замуж за своего друга детства), и (будущие) браки кинозвезд (Марлон Брандо и Жозиана Марьяни, Раф Валлоне и Мишель Морган). Естественно, все эти браки показываются нам в разные свои моменты, ибо различна их мифологическая значимость.

Великосветская — аристократическая или буржуазная — свадьба выполняет древнюю, экзотичную для нас функцию пира на весь мир: это одновременно и потлач[4], осуществляемый двумя семействами, и тот же самый потлач, явленный взору толпы, которая обступает это расточение богатств. Присутствие толпы необходимо; поэтому великосветскую свадьбу всегда фотографируют на площади, у церковных врат; именно здесь на глазах пораженной публики происходит сожжение денег— в огонь летят парадные мундиры и фраки, шпаги и орденские ленты, Армия и Правительство; используются все основные амплуа буржуазного театра — умиленные военные атташе, слепой капитан Иностранного легиона, толпа взволнованных парижан. Сила и закон, ум и сердце — все эти ценности порядка разом сжигаются на костре свадебного потлача, но тем самым и утверждаются с небывалой прочностью, щедро подпитывая собой естественное богатство всякой свадьбы. Не следует забывать, что «великосветский брак» — это всегда прибыльная операция, состоящая в том, что тяжкий дебет Порядка переписывается в кредит природы, что «печальная и дикая история людей»[5] растворяется в общественном ликовании вокруг супружеской Четы. Порядок паразитирует на Любви, все зло буржуазного общества — ложь, эксплуатация, нажива — получает поддержку от подлинности новобрачной пары.

Свадьба Сильвианы Карпантье, «мисс Европы-53», со своим другом детства электриком Мишелем Варам-буром позволяет разработать иной образ — образ рая в шалаше. Со своим титулом Сильвиана могла бы избрать блестящую карьеру звезды — ездить по свету, сниматься в кино, зарабатывать много денег; но она, скромная простая девушка, отказалась от «эфемерной славы» и, верная своему прошлому, вышла замуж за электрика из Палезо. Эти молодожены показываются нам уже в послесвадебной фазе: они осваиваются в своем семейном счастье и обживаются в анонимности скромного комфорта — обустраивают двухкомнатную квартирку, завтракают, ходят в кино или на рынок.

Здесь прием заключается, конечно, в том, чтобы счастье, которым естественно лучится юная пара, поставить на службу мелкобуржуазному стандарту: оказывается, такое счастье, по природе своей непритязательное, тем не менее может быть *добровольно избрано,* и это изрядная поддержка для миллионов французов, разделяющих ту же судьбу поневоле. Мелкая буржуазия может гордиться тем, что Сильвиана Карпантье вернулась в ее лоно, — так церковь некогда обретала силу и престиж от пострига какой-нибудь титулованной особы. Скромное замужество «мисс Европы», трогательно водворившейся, после столь громкой славы, в двухкомнатную квартирку в Палезо, — это все равно что уход господина де Ранее в монастырь траппистов или Луизы де Лавальер в обитель кармелиток[6]: да прославятся сим ордена траппистов и кармелиток и городок Палезо.

Такой «любовью-которая-сильнее-славы» здесь вновь утверждается мораль социального статус-кво: отвергать свой удел нескромно, а вернуться в него — славно. Соответственно и сам этот удел получает возможность обнаружить свои достоинства, по природе своей связанные с бегством от действительности. В этом мирке быть счастливым значит играть в замкнутость домашнего быта; всевозможные «психологические» опросы, маленькие хитрости, любительские поделки, хозяйственные агрегаты, распорядок дня — весь этот рай домашнего хозяйства в журналах «Элль» или «Экспресс» служит прославлению замкнутого быта, сосредоточенного на себе домоседства, всего того, что занимает человека, сообщая ему инфантильную невинность и отрезая от сколько-нибудь широкой социальной ответственности. «С милым рай и в шалаше». Однако ведь существует

и мир. Но шалаш одухотворяется любовью, маскирующей его убожество: чтобы изгнать призрак нищеты, используется ее идеальный образ — бедность.

Что же касается браков кинозвезд, то они всегда показываются нам как нечто будущее. Здесь миф о Влюбленной паре разрабатывается почти в чистом виде (по крайней мере в случае с Валлоне — Морган; в отношении Брандо, как мы сейчас увидим, социальные мотивы еще доминируют). В результате брачные узы становятся чем-то едва ли не лишним, и их ничтоже сумняшеся относят в проблематичную будущность: Марлон Брандо *скоро* женится на Жозиане Марьяни (но только после того как снимется еще в двадцати фильмах); Мишель Морган и Раф Валлоне, *быть может,* соединятся гражданским браком (но сперва нужно, чтобы Мишель развелась с прежним мужем). фактически нам сообщают об этом столь уверенно лишь постольку, поскольку это случайное, второстепенное по важности обстоятельство, восходящее лишь к самым общим представлениям, что в публичной жизни «естественной» конечной целью всякой связи является брак. Важно здесь другое: под предлогом гипотетической свадьбы выставить напоказ телесную реальность любовной пары.

Свадьба же (будущая) Марлона Брандо отягощена еще и социальными комплексами: это свадьба барина и пастушки. Дочь «скромного» рыбака из Бандоля, хотя уже немалого добившаяся (сдала первую часть экзаменов на бакалавра и свободно говорит по-английски— характерные «совершенства» девицы на выданье), Жозиана сумела тронуть сердце самого нелюдимого человека в кино, являющего собой нечто среднее между Ипполитом[7] и неприступно-диким султаном. Но это похищение скромной француженки голливудским чудовищем обретает свою полноту лишь при обратном ходе: оковы любви как бы заставляют героя осенить своим обаянием французский городок Бандоль, с его пляжем, рынком, кафе и бакалейными лавками. Фактически именно Марлон оказывается оплодотворен тем мелкобуржуазным архетипом, что несут в себе читательницы иллюстрированных еженедельников. Как сказано в «Семэн дю монд», «Марлон, словно французский мелкий буржуа, совершает предобеденную прогулку в компании своей (будущей) тещи и (будущей) супруги». Реальность диктует мифу свои декорации и свой социальный статус, ибо французская мелкая буржуазия ныне явно находится в стадии мифического империализма. На первичном уровне обаяние Марлона носит мускульно-эротический характер, на вторичном же уровне — социальный: Марлон не столько освящает собой Бандоль, сколько сам им освящен.

Доминичи, или торжество литературы*

Процесс по делу Доминичи разыгрывался на основе определенного понятия о психологии, которое как бы случайно совпало с понятиями благомыслящей Литературы. Поскольку вещественные доказательства неясны и противоречивы, то пришлось прибегнуть к уликам психического характера; но откуда же их взять, если не из психики самих обвинителей? И вот без тени сомнения принялись реконструировать воображаемые причины и сцепления поступков — так археологи собирают по всей площади раскопок старинные камни, а потом с помощью вполне современного цемента сооружают из них какой-нибудь изящный алтарь Сезостриса, а то и вовсе воссоздают какую-нибудь погибшую две тысячи лет назад религию на основе вечного наследия общечеловеческой мудрости — фактически же своей собственной мудрости, выработанной в школах Третьей республики[1].

Так обстоит дело и с «психологией» старика Доминичи. Действительно ли такова его психология? — неизвестно. Зато можно не сомневаться, что такова психология председателя суда присяжных и помощника генерального прокурора. Только сходны ли по своим механизмам эти два психических строя — альпийского старика-крестьянина и судейских чиновников? Сие в высшей степени сомнительно. И однако же старика Доминичи осудили от имени этой самой «общечеловеческой» психологии; сама Литература, оставив чудные эмпиреи буржуазных романов и эссенциалистской психологии[2], отправляет человека на эшафот. Послушаем помощника генерального прокурора: «Как я уже сказал, сэру Джеку

Драммонду было страшно. Но он знал, что лучший способ защиты — нападение. И вот он бросился на этого свирепого старика и схватил его за горло. Не было сказано ни слова. Однако Гастон Доминичи и помыслить не мог, чтобы его могли положить на лопатки, для него было физически невыносимо, что ему вдруг воспротивились с такой силой». Все это столь же правдоподобно, как и храм Сезостриса или Литература г. Женевуа[3]. Вся разница в том, что когда археологическая реконструкция или роман строятся на допущении «почему бы и нет?», то это никому не причиняет зла. Другое дело — Юстиция. Время от времени какой-нибудь судебный процесс — не обязательно вымышленный, как в «Постороннем»[4],— напоминает, что она по-прежнему запросто способно вас осудить, подогнав ваше сознание к шаблону; следуя заветам Корнеля, оно рисует вас не таким, как вы есть, но таким, каким вы должны были бы быть.

Чтобы перенестись в мир обвиняемого, Юстиция пользуется особым опосредующим мифом, имеющим широкое хождение в официальном обиходе, будь то в суде присяжных или в писательских выступлениях, — мифом о прозрачности и всеобщности языка. Председатель суда, читающий «Фигаро», явно не испытывает никаких сомнений, разговаривая с «безграмотным» стариком-козопасом. Ведь они говорят на одном языке, и притом на самом ясном из всех языков — французском! Чудная самоуверенность, обеспеченная классическим образованием, — пастухи здесь свободно беседуют с судьями! Только дело все опять-таки в том, что под прикрытием блистательной (и гротескной) морали, выработанной переводами с латыни и сочинениями на уроках риторики, речь здесь идет о жизни и смерти человека.

Между тем многие журналисты отмечали, что языки, на которых идут допросы, несхожи, непроницаемы друг для друга. Ряд примеров привел Жионо в своих репортажах из зала суда[5]. Из них видно, что ни к чему придумывать таинственные препятствия к пониманию, кафкианские недоразумения. Нет, сами фразы и слова языка, его элементарные аналитические частицы по большей части лишь слепо тычутся друг в друга и не могут сойтись, — и однако это никого не беспокоит: «Он влез на мост? — В лес? Да нет там леса, я же знаю, я там бывал». Естественно, все делают вид, что здравый смысл воплощен именно в официальном языке, а язык Доминичи — всего лишь живописно-убогий диалект. Однако ведь язык председателя — тоже вполне определенный, он полон ирреальных штампов, это язык школьных сочинений, а не конкретной психологии, — другое дело, что большинство людей, увы, поневоле усваивают себе ту психологию, которой их учат вместе с языком. Здесь же просто сталкиваются два разных особенных языка. Но на стороне одного из них — почет, закон и сила.

И такой «общечеловеческий» язык безупречно сопрягается с психологией господ; она позволяет ему всякий раз рассматривать другого человека как объект, одновременно описывая его и осуждая. Это психология прилагательных, которая умеет лишь присваивать своим жертвам определения и не может помыслить себе поступок, не подогнав его под ту или иную категорию виновности. Категории эти — те же, что и в классической комедии или в трактате по графологии: хвастливость, вспыльчивость, эгоизм, хитрость, распутство, жестокость; любой человек существует лишь в ряду «характеров», отличающих его как члена общества, более или менее легко им ассимилируемого и с большим или меньшим почтением ему покоряющегося. Такая утилитарная психология выносит за скобки все состояния, переживаемые сознанием, и притязает при этом объяснять поступки человека некоторой исходной данностью его внутреннего мира; она постулирует «душу» — судит человека как «сознание», но прежде ничтоже сумняшеся описывает его как объект.

Подобная психология, именем которой вам даже и сегодня вполне могут отрубить голову, является прямой наследницей нашей традиционной литературы, той, что на языке буржуазии именуется литературой Человеческого документа. Старик Доминичи был осужден именем человеческого документа. Юстиция и литература вступили в союз, передавая друг другу свои старинные приемы, изобличая тем самым свое глубинное тождество, бесстыдно разоблачая друг друга. Позади судей в курульных креслах сидят писатели (Жионо, Салакру). А за столом обвинителя — разве судейский чиновник? Да нет,

«блестящий рассказчик», наделенный «неоспоримым остроумием» и «пылким красноречием» (такую замечательную похвальную грамоту выдала помощнику генерального прокурора газета «Монд»). Даже полиция тоже упражняется здесь в изящном стиле. Вот дает показания дивизионный комиссар: «Никогда я не видал столь лицемерного лжеца, столь осторожного игрока, столь занятного рассказчика, столь хитрого плута, столь бодрого семидесятилетнего старца, столь уверенного в себе деспота, столь расчетливого пройдохи, столь изощренного притворщика… Гастон Доминичи многолик, как Фреголи[6], только души у него человеческие, а помыслы звериные… Нет, этот лжепатриарх из Гран-Терра даже не двуличен, у него сто лиц!» Здесь старого пастуха обвиняет вся классическая риторика с ее антитезами, метафорами и лирическим жаром. Юстиция притворяется реалистической литературой, повестью из деревенской жизни, литература же идет в зал суда на поиски новых «человеческих» документов и простодушно высматривает на лицах обвиняемого и подозреваемых отблеск той самой психологии, которую она же сама первой и приписала им через посредство Юстиции.

Но подобной плеторически-избыточной литературе (всегда выдающей себя за «реальную» и «гуманную») противостоит литература разрыва, и процесс Доминичи был связан также и с ней. На нем присутствовали не только жадные до реальности писатели и блестящие рассказчики, чье «пылкое» красноречие способно снять с человека голову; в какой бы мере ни был виновен подсудимый, здесь было явлено еще и зрелище грозящего всем нам ужаса — попасть под суд, не желающий слушать ничего кроме того языка, который он сам же нам и приписывает. Мы все потенциально — Доминичи, то есть не убийцы, а обвиняемые, лишенные языка; даже хуже того — заранее униженные и осужденные обволакивающим нас языком обвинителей. С этого начинаются все убийства по закону: у человека отнимают язык во имя самого же языка.

Иконография аббата Пьера*

У мифа об аббате Пьере есть ценнейший козырь — лицо самого аббата. Это красивое лицо, на котором ясно прочитываются все знаки апостольства: добрый взгляд, францисканская стрижка, миссионерская бородка, — а в довершение всего теплая куртка священника-рабочего и паломничий посох. Таким образом, здесь зашифрованы сразу и предание и современность.

Так, волосы аббата, остриженные почти наголо, бесхитростно и, главное, бесформенно, явно призваны воплощать в себе некую абстрактную стрижку, отвлеченную от всякого искусства и ремесла, — как бы нулевую степень стрижки. Стричь волосы так или иначе приходится, но пусть по крайней мере эта необходимая операция никак не определяет образ жизни человека; пусть она просто будет, не будучи ничем конкретным. Тем самым в стрижке аббата Пьера, явно стремящейся к некоей точке равновесия между волосами короткими (обязательным условием неприметности) и неухоженными (обозначающими презрение ко всем прочим условностям), проступает архетип шевелюры святого. Святой — это прежде всего человек вне формального контекста; идея святости несовместима с идеей моды.

Но дело осложняется — хотелось бы думать, невольно для самого аббата — тем, что здесь, как и в любом другом случае, нейтральность начинает функционировать как *знак* нейтральности, так что если бы аббат действительно хотел быть незаметным, то ему пришлось бы все начать сначала. Стрижка под ноль всего лишь обозначает францисканство; изначально задуманная с чисто негативной целью, чтобы не диссонировать с внешностью святого, она очень быстро становится в высшей степени значимой, и благодаря ей аббат *рядится* в святого Франциска. Именно потому такая стрижка была столь широко пущена в оборот в иллюстрированных журналах и кино (где актеру Рей-базу[1] оказалось достаточно подстричься под аббата Пьера, чтобы полностью слиться с его образом).

Тот же процесс мифологизации происходит и с бородкой. Конечно, она вполне может быть просто атрибутом человека, свободного от бытовых предрассудков нашего мира и не

желающего тратить время на бритье; для человека, поглощенного любовью к ближнему, вполне естественно такое презрение к условностям; однако приходится признать, что в бородке аббата тоже заключается своя маленькая мифология. В церковной среде борода — не случайный признак: обычно она составляет атрибут миссионеров или же капуцинов, то есть неизбежно *обозначает* апостолическую миссию и бедность. Того, кто ее носит, она несколько выделяет из белого духовенства: бритые священники воспринимаются как теснее связанные с земной юдолью, а бородатые — как более близкие к Евангелию. Ужасный Фролло[2] был бритым, а добрый отец де Фуко[3] — бородатым; защищенный своей бородой, священник как бы менее зависит от своего епископа, от духовной иерархии, от церкви как политического института; он кажется свободнее, своего рода вольным стрелком — одним словом, оказывается ближе к истокам, обретая авторитет древних пустынников, суровую прямоту первомонахов, спасавших в своей душе дух веры от ее буквы. Носить бороду — значит с одинаковым мужеством осваивать пригородные трущобы, Бриттонию и Ньясаленд[4].

Задача, разумеется, состоит не в том, чтобы выяснить, каким образом аббат Пьер столь густо оброс *знаками,* — хотя, признаться, вызывает удивление, что признаки доброты столь легко переносятся с одного лица на другое, что через их посредство реальность (аббат Пьер из «Матча») столь легко переходит в вымысел (аббат Пьер из фильма); удивляет, одним словом, что апостольское призвание с самого начала оказывается чем-то вроде готового платья, сразу же вступая в бесконечную череду воссозданий и преданий. Меня занимает лишь то, как эти знаки потребляются массовой публикой. Я вижу, что на нее оказывает ободряющее действие такое наглядное тождество между складом лица и религиозным призванием, — зная первое, можно не сомневаться и во втором. Непосредственный опыт апостольства ныне доступен публике лишь через его разрозненные атрибуты, и ей привычно успокаивать свою совесть видом одной лишь витрины святости. И меня беспокоит общество, которое столь жадно усваивает знаки любви к ближнему, не задумываясь о ее последствиях, функциях и пределах. И тогда мне приходит в голову, что красивая и трогательная иконография аббата Пьера — быть может, всего лишь алиби, с помощью которого немалая часть нашего народа в очередной раз присваивает себе право безнаказанно подменять реальную справедливость знаками любви к ближнему.

Писательство и деторождение*

Если верить журналу «Элль», недавно напечатавшему коллективную фотографию сразу семидесяти писательниц[1], то выходит, что женщина-литератор — прелюбопытнейший зоологический вид: она производит на свет то романы, то детей. Объявляется, например: «Жаклин Ленуар — две дочери, один роман», «Марина Грей — один сын, один роман», «Николь Дютрей — двое сыновей, четыре романа», и т. д.

Что же это значит? А вот что: писательство — занятие хоть и славное, но слишком вольное; за писателем как за «художником» признаются права на некоторую богемность; поскольку в общем и целом ему поручено — по крайней мере в той Франции, с которой мы имеем дело в журнале «Элль», — подтверждать спокойную совесть общества, то за его услуги приходится платить; и за ним молчаливо признается право жить более или менее по-своему. Но — к сведению женщин: пользоваться этим пактом они могут лишь при том условии, что прежде всего покорятся извечному женскому уделу. Женщины живут на свете для того, чтобы рожать мужчинам детей; если хотят, пусть себе пишут, скрашивая свою долю, главное, пусть не думают выходить за ее рамки; им предоставляется возможность отличиться, но не в ущерб своему библейскому предназначению, и за богемную жизнь, естественно связанную с писательством, они должны сразу же расплачиваться данью материнства.

Итак, дорогие женщины, будьте смелее и свободнее: играйте в мужчину, пишите, как он, книги; но только не отлучайтесь от него далеко; живите у него под присмотром, компенсируя писательство деторождением; можете сделать кое-какую карьеру, но только

возвращайтесь скорее к своим вековым обязанностям. То роман — то ребенок, немного феминизма — немного супружеского долга; авантюризм художественного творчества должен быть крепко привязан к колышку домашнего очага, и от этого движения туда-сюда немало выигрывают как дом, так и творчество: в сфере мифов взаимопомощь всегда плодотворна.

И вот Муза осеняет своей возвышенностью скромные заботы домохозяйки; и наоборот, как бы в благодарность за эту услугу, Муза, имеющая порой репутацию несколько легкомысленной особы, получает залог респектабельности от мифа о родительстве, окружающего ее трогательной атмосферой детской комнаты. Итак, все к лучшему в лучшем из миров — мире журнала «Элль»: женщина может быть уверена, что ей, как и мужчине, открыт доступ к высшему рангу творца. Но и мужчине нечего беспокоиться: никто при этом не отнимет у него жену, и она несмотря ни на что останется при нем в своем природном качестве продолжательницы рода. «Элль» проворно разыгрывает мольеровскую сцену: с одной стороны, говорит «да», с другой — «нет», чтобы никому не было обидно. Словно Дон Жуан между двумя крестьянскими девушками[2], «Элль» говорит женщинам «вы ничуть не хуже мужчин», а мужчинам — «ваша жена всегда останется не более чем женщиной».

Может показаться, что в присущей женщине-литератору двоякой родительской функции мужчина как бы и ни при чем; дети и романы появляются на свет словно сами собой, принадлежа одной лишь своей матери; когда книги и младенцы семьдесят раз подряд заключаются рядом в одни и те же скобки, впору и впрямь подумать, что и те и другие суть порождения грез и фантазии, волшебные продукты некоего идеального партеногенеза, который доставляет женщине одновременно и бальзаковскую радость творчества, и нежные радости материнства. Так где же мужчина на этом семейном портрете? Нигде — и всюду; он образует здесь небо, горизонт, ту власть, которой создается и вместе ограничивается женская участь. Таков мир журнала «Элль»: женщины всякий раз составляют здесь внутренне однородную, устойчивую корпорацию, любовно дорожащую своими привилегиями, а главное — своей несвободой; внутри их мирка мужчина нигде не присутствует, и здесь чисто и вольно раскрывается сила женственности; зато мужчина — повсюду вокруг, он все объемлет со всех сторон, сообщая всему существование; он — предвечная творящая пустота, наподобие расиновского божества[3]. В мире журнала «Элль» нет мужчин, но он всецело сотворен мужским взором и представляет собой не что иное, как мир гинекея.

Такой двойственный жест присутствует в любой публикации журнала «Элль»: сперва затворите гинекей, а потом уже давайте женщине свободу внутри него. Вы можете любить, трудиться, писать, заниматься бизнесом или литературой, но только не забывайте, что на свете есть мужчина и что вы ему не ровня; ваш мир свободен лишь постольку, поскольку зависит от его мира; ваша свобода — вид роскоши, она возможна только при том условии, что прежде всего вы признаете обязанности своей природы. Пишите книги, пожалуйста, мы все будем вами гордиться; но не забывайте и рожать детей, ибо такова ваша судьба. Иезуитская мораль: можете отступать от морали своего удела, но ни в коем случае не от догмы, на которой она зиждется.

Игрушки*

Чтобы показать, что взрослый француз видит в ребенке своего двойника, нет лучшего примера, чем французские игрушки. Расхожие игрушки — это, по сути, мир взрослых в миниатюре; в них в уменьшенном масштабе воспроизводятся его предметы — то есть в глазах публики ребенок — это как бы маленький человечек-гомункул, которого нужно снабдить вещами по росту.

Оригинальные формы встречаются очень редко; динамические формы представлены разве что конструкторами, в основе которых — дух домашних поделок. В остальном же французские игрушки *обязательно что-то означают,* и это «что-то» всецело социализировано, образуясь из мифов и навыков современной взрослой жизни: таковы

Армия, Радио, Почта, Медицина (миниатюрные наборы инструментов, кукольные операционные палаты), Школа, Парикмахерское искусство (сушилки для завивки волос), Авиация (парашютисты), Транспорт (поезда, «ситроены», катера, мотороллеры, бензоколонки), Наука (игрушечные марсиане).

Поскольку во французских игрушках *буквально* предвосхищается весь мир взрослых занятий, то это естественно предрасполагает ребенка к тому, чтобы принимать их все без разбору, и еще до всякого размышления являет ему природу-алиби, которая испокон веков создавала солдат, почтальонов и мотороллеры. Игрушка здесь — это как бы каталог всего того, чему взрослые не удивляются, будь то война, бюрократия, уродство, марсиане, и т. п. Правда, знаком того, что игрушка пасует перед природой, является не столько само подражание, сколько его буквальный характер; французская игрушка подобна иссушенным головам хиварос[1], где в масштабе яблока воспроизводятся все морщины и волосы взрослого человека. Бывают, например, куклы, умеющие мочиться: внутри у них пищеводная трубка, и если дать им соску, то они мочат свои пеленки; скоро, должно быть, додумаются делать их такими, чтобы молоко у них в животике превращалось в воду. Таким образом девочку приготавливают к причинно-следственному порядку домашнего хозяйства, «воспитывают» ее для будущего материнства. Однако перед лицом этого мира сложных и верных природе игрушек ребенку остается лишь роль владельца и пользователя, но не творца; он ничего не изобретает, а только применяет; его учат делать жесты, в которых нет ни риска, ни удивления, ни радости. Из него делают маленького хозяйственного домоседа, которому даже незачем разбираться, почему в мире взрослых происходит то-то и то-то: все причины он получает в готовом виде, его дело — пользоваться, а исследовать тут нечего. Совсем иное обучение жизни предполагается даже в самом простом конструкторе, если только он не слишком изощренный: здесь ребенок создает предметы ничего не значащие, ему не важно, чтобы они имели имя на языке взрослых; он занят не применением вещей, а сотворением мира — создает невиданные предметы, способные ходить или катиться, он творит жизнь, а не собственность. Вещи здесь ведут себя самостоятельно, а не лежат в руке тяжелым. хоть и сложно устроенным механизмом. Но такое встречается гораздо реже; обычно французская игрушка — это игрушка-подражание, она создает детей-пользователей, а не детей-творцов.

Такое обуржуазивание игрушки сказывается не только во всецелой функциональности ее форм, но и в материале, из которого она делается. Наиболее распространенные игрушки изготовляются из веществ непривлекательных, созданных не природой, а химией. Ныне они часто штампуются из всевозможных пластмасс — материала грубого на вид и одновременно стерильно-гигиеничного, в котором угасает приятная мягкость прикосновения к человеческой руке. Удручающий признак — все большее исчезновение дерева; а ведь это идеальный материал, твердый и нежный, по природе своей теплый на ощупь; выполненная из дерева, любая форма утрачивает слишком резкие, режущие углы, химический холод металла; когда ребенок обо что-нибудь ударяет такой игрушкой, то дерево не вибрирует и не скрежещет, а звучит глухо и вместе с тем четко; это материал уютный и поэтичный, переживаемый ребенком как продолжение контакта с деревьями, столом или полом. Деревянная игрушка не может поранить или испортиться; ее нельзя разбить, она лишь изнашивается; она способна жить долго и, по мере роста ребенка, по-новому соотноситься с его рукой; если деревянная игрушка и погибает, то умаляясь, а не вспучиваясь грыжей лопнувшей пружины, под которой исчезают сломавшиеся механические игрушки. Из дерева получаются сущностно полные вещи, вещи на все времена. Ныне, однако, деревянные игрушки — например, вогезские деревянные стада — почти исчезли; действительно, их можно было изготовлять только в ремесленную эпоху. Сегодня в игрушках все химическое, и материал и краска; самым своим веществом они предрасполагают к самочувствию потребителя, а не к удовольствию. К тому же они быстро погибают и после своей смерти уже не обладают для ребенка никакой жизнью.

В Париже не было наводнения[*]

Январское наводнение 1955 года, хоть и причинило тысячам французов трудности и беды, переживалось скорее как Праздник, чем как катастрофа.

Прежде всего оно сделало экзотичным облик некоторых вещей, освежило наше восприятие мира целым рядом необычных, но вполне объяснимых зрелищ: от автомобилей виднелись одни крыши, из воды, словно речные кувшинки, высовывали голову обрубки Уличных фонарей, дома казались рассеченными словно детские кубики, кошка, отрезанная от суши, несколько дней просидела на дереве. Все эти привычные предметы внезапно предстали оторванными от своих корней, от разумнейшего из оснований — Земли. Такой отрыв обладал еще тем достоинством, что привлекал любопытство, не неся в себе магической угрозы: паводок производил впечатление удачного, но хорошо знакомого фокуса, и люди с удовольствием глядели, как вещи приобретают иную, но все-таки «естественную» форму; мысленно они могли оставаться на уровне следствий, не погружаясь в тревожный мрак причин. Паводок перевернул обычную перспективу, но все же не сместил ее в сторону фантастики; вещи наполовину скрылись, но не деформировались; зрелище оказалось хотя и диковинным, но рациональным.

Всякий сколько-нибудь резкий разрыв в цепи повседневности становится преддверием Праздника; и паводок не просто сделал экзотичным облик некоторых избранных вещей, но полностью переменил все наше самоощущение в пейзаже, все стародавнее устройство нашего горизонта. Привычные приметы местности: ряды деревьев и домов, дороги, даже само речное русло — все эти устойчивые угловые элементы, так хорошо приспособленные к формам собственности, оказались стерты, углы развернулись в плоскость; не стало больше дорог, берегов, направлений — одна лишь плоско разлитая субстанция, которая никуда не ведет, то есть прерывает становление человека, отторгает его от инструментальной осмысленности пространства.

Наиболее тревожным явлением оказалось исчезновение самой реки: все случилось из-за нее, а самой ее и не стало, не стало водного потока; речное русло — первичный элемент нашего восприятия местности, который недаром так важен для детей, — из линии превратилось в плоскость; складки местности оказались вне контекста; исчезла иерархическая подчиненность реки, дорог, полей, откосов, пустырей; человеческий кругозор вдруг утратил главную свою способность — способность анализировать пространство как сочленение функций. Таким образом, из-за паводка наши зрительные рефлексы расстроились в самом своем сердце. Но *визуально* это расстройство не таило в себе никакой опасности (речь идет о газетных фотографиях — только через их посредство паводок действительно усваивается массой): нарушилась освоенность пространства, зрительное восприятие поражено изумлением, но в целом остается ощущение чего-то мягкого, мирного, приветливо-неподвижного; взгляд теряется в бесконечной размытой дали, разрыв повседневной видимости не влечет за собой смятения; эта перемена явлена нам лишь в своей завершенности, а тем самым из нее устраняется ужас.

Такому умиротворенному зрелищу, когда тихие реки, разлившись, временно упраздняют функции и *имена* земной топографии, разумеется, соответствует и миф о блаженном скольжении; разглядывая фотоснимки наводнения, читатель газет словно сам скользит по водной поверхности. Поэтому таким успехом пользуются сцены, где прямо по улицам плавают лодки, — подобных снимков много, газеты и читатели явно оказались до них охочи. Действительно, в них сбылась наяву великая греза мифического и детского сознания — хождение по воде словно посуху. Хотя люди плавают на судах уже много тысяч лет, судно все еще остается чем-то удивительным, с ним связываются желания, страсти, грезы. Играющие дети или труженики, мечтающие о морских круизах, — все видят в нем средство освобождения; с его помощью решается, не переставая изумлять, неразрешимая для здравого смысла задача — хождение по воде. Благодаря наводнению эта тема получила новую жизнь, да еще и приобрела особую пикантность из-за повседневно-уличных декораций: человек садится в лодку, чтобы съездить в бакалейную лавку, кюре вплывает в

свою церковь на плоскодонке, целое семейство отправляется за покупками на каноэ.

К непривычности самого этого дела прибавляется еще и удовольствие от того, что деревня или городской квартал словно строятся заново, в них прокладываются новые дороги, они как бы служат театральной сценой; появляются вариации на тему детской мифологии уединенной хижины — поскольку вода затрудняет подступы к дому-убежищу, как будто это укрепленный замок или венецианское палаццо. Парадоксальным образом наводнение сделало мир более покорным, ручным: его можно перестраивать с тем наслаждением, с каким ребенок расставляет, изучает и осваивает свои игрушки. Дома превратились в детские кубики, рельсы — в не связанные между собой нитки, стада скота — в плотную массу, которую куда-то перевозят, тогда как кораблик, эта лучшая из детских игрушек, позволяет обладать всем этим пространством, которое растянуто, разложено перед взором и ни в чем больше не укоренено.

Если от мифов чувственных обратиться к мифам ценностным, то наводнение и здесь имеет мощный эйфорический потенциал. Благодаря ему прессе нетрудно было развернуть сюжет о солидарности людей, день за днем показывая паводок как сплачивающее их событие. Главным образом это связано с *предсказуемостью* бедствия; в частности, газеты особенно активно, с каким-то жаром указывали заранее, в какой день паводок достигнет максимальной отметки; установив с почти научной точностью срок, когда разразится беда, людям предоставляли время совместно и разумно выработать защиту от нее — возвести дамбы, законопатить щели, эвакуировать население. Это эйфория удачного приема — все равно как успеть убрать урожай или сохнущее белье до начала грозы, или когда в приключенческом романе в последний момент поднимают крепостной мост — вообще, когда с природой борются одним лишь опережением.

Поскольку паводок грозил и Парижу, он мог даже облечься в мифологию сорок восьмого года: парижане стали строить «баррикады»[1], уличными булыжниками обороняя свой город от враждебной реки. Такой легендарный способ сопротивления обладает немалым обаянием, опираясь на поддержку таких образов, как волнолом, оборонительный вал или же песчаная крепость, которую сооружают дети на пляже, стараясь успеть до наступления прилива. Это дело — более благородное, чем откачивать воду из подвалов, — последнее не давало прессе никаких эффектов, ибо консьержки не могли понять, зачем выбирать из подвалов воду, спуская ее обратно в разлившуюся реку. Лучше уж было разрабатывать миф о военной мобилизации: армия приходит на помощь, на надувных моторных лодках вывозит «детей, стариков и больных», разыгрываются библейские сцены с перегоном скота в безопасное место — точь-в-точь как Ной торопливо нагружал ковчег. Ибо миф о ковчеге — блаженный миф: в ковчеге человечество отделяет себя от стихии, в нем оно сплачивается и вырабатывает необходимое сознание своих способностей, из самой беды добывая уверенность в том, что мир можно переустроить по своей воле.

Бишон среди негров*

«Матч» поведал нам историю, ярко иллюстрирующую собой мелкобуржуазный миф о Негре: молодые супруги-преподаватели путешествуют по стране каннибалов, занимаясь живописью; с собой они взяли Бишона — сынишку нескольких месяцев от роду. Журнал бурно восторгается мужеством родителей и младенца.

Прежде всего, ничто так не раздражает, как беспредметный героизм. Когда общество начинает разрабатывать вхолостую одни лишь *формы* своих доблестей, это говорит о его тяжелом состоянии. Если маленькому Бишону действительно грозили опасности (горные потоки, хищные звери, болезни и т. д.), то было просто глупостью подвергать его им ради каких-то там пейзажных зарисовок, ради сомнительного удальства запечатлеть на холсте «буйство солнечного света» в Африке; и уж тем более нехорошо расписывать такую глупость как впечатляющее и трогательное проявление отваги. Мы видим, какую функцию получает здесь смелость, — это пустой, чисто формальный акт, тем

более похвальный, чем менее он оправдан; наше общество — это общество скаутов, чей кодекс чувств и ценностей совершенно оторван от конкретных проблем солидарности или же прогресса. Перед нами здесь старый миф о «выработке характера», о «самодрессировке». Подвиги Бишона — из того же разряда, что и альпинистские восхождения: эти демонстрации нравственной силы обретают свою конечную ценность лишь постольку, поскольку получают огласку. Коллективно-социализированным формам спорта обычно соответствует у нас сверхценный образ спортсмена-звезды; физические тяготы связываются здесь не с ученичеством человека внутри своей группы, а с особой тщеславной моралью, с экзотикой выносливости и своеобразной мистикой приключений, противоестественно отрезанных от всяких забот общественного быта.

Страна, куда едут родители Бишона, обозначена весьма неопределенно — главным образом как Страна Красных Негров[1], то есть некая романическая область; все ее слишком реальные черты исподволь стерты, зато в ее легендарном названии задается устрашающая двузначность — красный цвет, в который туземцы окрашивают свое тело, ассоциируется с цветом человеческой крови, которую они, надо думать, пьют. Вся поездка представлена нам в понятиях завоевательного похода: молодые художники выступают в путь хоть и без оружия, но «вооружившись кистью и палитрой»; нам рассказывают как будто об охотничьей или военной экспедиции, предпринятой в неблагоприятных материальных условиях (герои непременно бедны, наше бюрократизированное общество не благоприятствует благородным свершениям), зато изобилующей образцами мужества, великолепного (или нелепого) в своей бесполезности. Маленький Бишон играет роль Парцифаля, чья невинность, белокурые кудряшки и улыбка противостоят инфернальному миру черно-краснокожих с их насечками на теле и уродливыми масками. Само собой разумеется, что кротость белого ребенка одерживает победу: Бишон покоряет «людоедов» и становится их кумиром (белые люди вообще прямо-таки созданы для обожествления). Как истый маленький француз, Бишон запросто усмиряет дикарей и смягчает их нравы; в свои два года он, вместо того чтобы гулять в Булонском лесу, уже трудится на благо отечества — точь-в-точь как его папа, который присоединился (непонятно, правда, зачем) к отряду верблюжьей кавалерии и преследует в диких дебрях «грабителей».

Нам уже ясно, какой образ Негра проступает в этом жизнеутверждающем маленьком романе. Поначалу Негр вызывает страх — ведь он каннибал; и Бишон воспринимается как герой именно потому, что вообще-то он рискует быть съеденным. Если бы в его истории не присутствовал неявно этот риск, она ничем бы и не поражала, читателю не было бы страшно; соответственно во множестве повторяются сцены, где белый ребенок остается один, беспечный и беззащитный, среди потенциально опасных черных (единственный вполне успокоительный образ Негра — это слуга-«бой», прирученный варвар; впрочем, и здесь не обходится без очередного общего места из расхожих историй про Африку — бой оказывается вором и исчезает вместе с хозяйскими вещами). Каждая такая сцена заставляет содрогаться при мысли о том, что могло бы случиться; что именно — никогда не уточняется, повествование сохраняет «объективность»; но фактически оно зиждется на патетическом столкновении белой плоти и черной кожи, невинности и жестокости, духовности и магизма: Красавица обуздывает Чудовище[2], львы лижут ноги Даниилу, варварский инстинкт покоряется цивилизации души.

Глубинная подоплека «операции Бишон» в том, что негритянский мир изображается глазами белого ребенка и, разумеется, выглядит сплошным *кукольным театром.* А поскольку такая упрощенная картина точно совпадает с тем образом, через посредство которого публика воспринимает искусство и обычаи экзотических стран, то тем самым читатель «Матча» лишний раз укрепляется в своем инфантильном мировосприятии, в той неспособности вообразить себе другого, которую я уже отмечал выше как черту мелкобуржуазной мифологии. В конечном счете Негр не имеет целостной, самостоятельной жизни — он всего лишь причудливая вещь, он сводится к одной паразитарной функции — развлекать белых людей своей не лишенной угрозы странностью; Африка — это кукольный

театр, хотя и небезопасный.

Стоит сопоставить эту общераспространенную (у «Матча» около полутора миллионов читателей) систему представлений с усилиями этнологов демистифицировать понятие о негре, стоит вспомнить сугубую осторожность, с какой Мосс, Леви-Стросс или Леруа-Гуран[3] уже давно пользуются двусмысленными терминами типа «первобытности» и «архаичности», их интеллектуальную честность в борьбе со скрыто расистской терминологией, — как нам сделается ясна одна из главных наших бед: удручающий разрыв между научным знанием и мифологией. Наука быстро движется вперед, а коллективные представления не поспевают за ней, отстают на целые столетия, коснеют в заблуждениях под влиянием власти, большой прессы и ценностей порядка.

Приходится вновь и вновь повторять, что по своему мышлению мы все еще живем в do-вольтеровскую эпоху. Ибо во времена Монтескье или Вольтера на персов и гуронов[4] если и дивились, то по крайней мере наделяли их достоинством простодушия. Сегодня Вольтер не стал бы писать о приключениях Бишона так, как сделал это «Матч»; скорее он создал бы образ какого-нибудь каннибальского или корейского Бишона, сталкивающегося с напалмовым «гиньолем» Запада.

Симпатичный рабочий*

Фильм Казана «На причалах»[1] представляет собой хороший образец мистификации. Как все, вероятно, знают, в нем выведен грубоватый, с ленцой докер (Марлон Брандо), чье сознание постепенно пробуждается благодаря Любви и Церкви (последнюю олицетворяет собой боевой священник типа Спеллмана)[2]. Поскольку это пробуждение сознательности сопровождается ликвидацией погрязшего в обмане и злоупотреблениях профсоюза и как будто поднимает докеров на борьбу против кое-кого из своих эксплуататоров, то иные задавались вопросом, не является ли этот фильм смелым «левым» произведением, призванным открыть для американской публики рабочий вопрос.

На самом деле перед нами здесь все та же прививка против правды, сугубо современный механизм которой я уже показывал в связи с другими американскими фильмами: эксплуататорская сущность крупных монополий связывается здесь с кучкой гангстеров, и, признавая это мелкое зло, фиксируя его как легкий неприятный нарыв на теле общества, нас отвлекают от зла настоящего, избегают его называть, заговаривают его.

Между тем достаточно описать объективное распределение «ролей» в фильме Казана, чтобы бесспорно выявить в нем мистифицирующее начало. Пролетариат представлен здесь как инертный сброд, задавленный гнетом, который он хоть и видит, но не решается сбросить; государство (капиталистическое) отождествляется с абсолютной Справедливостью, и только у него можно искать защиты от преступных эксплуататоров — стоит рабочему обратиться к власти, к ее полиции и следственным комиссиям, как он спасен. Что же касается церкви, то при всем своем хвастливо-модернистском обличий она не более чем посредующая инстанция между рабочим с его неизбывной нищетой и государством-хозяином с его отеческой властью. К тому же в конце концов легкие трения между справедливостью и сознательностью очень быстро улаживаются, выливаясь в стабильность великого благодетельного порядка, где рабочие работают, хозяева сидят сложа руки, а священники благословляют тех и других в их праведных занятиях.

Собственно, своим финалом фильм себя и выдает, хотя многие и усмотрели в нем хитроумный прием Казана, дабы открыто выразить свой прогрессизм. В последнем кадре мы видим, как Брандо, переборов себя, возвращается к хозяину честным, добросовестным рабочим. А поскольку сам хозяин показан в явно карикатурном виде, то можно было услышать: вот видите, как хитро Казан высмеивает капиталистов.

Здесь в высшей степени уместно воспользоваться брехтовским методом демистификации и посмотреть, к чему приводит наше изначальное самоотождествление с главным героем фильма. Очевидно, что Брандо, несмотря на свои недостатки,

воспринимается нами как положительный герой, и зрительская масса всей душой сочувствует ему; без такого сопереживания никто вообще не пойдет что-либо смотреть. Когда же герой, еще более выросший в наших глазах благодаря обретенной им сознательности и мужеству, уязвленный, измотанный и все же стойкий, снова идет наниматься к хозяину, наша сопричастность с ним уже не знает границ[3], мы всецело и бездумно отождествляем себя с этим новоявленным Христом, безоговорочно сопереживаем его крестным мукам. Между тем тяжкий духовный путь, пройденный героем Брандо, фактически приводит его к признанию, что власть хозяев вечна, сколько бы сами они ни были карикатурны; перед нами разыгрывается *возвращение в лоно порядка;* вместе с Брандо, вместе с другими докерами, вместе со всеми рабочими Америки мы вновь, с чувством победы и облегчения, отдаемся в руки хозяев, и последних уже ни к чему больше изображать в порочном виде: мы ведь давно уже пойманы, давно уже попались в ловушку сопричастности судьбе этого докера, который обрел чувство социальной справедливости лишь затем, чтобы преподнести его в почетный дар американскому капиталу.

Как мы видим, именно *сопричастностный* характер этой сцены объективно превращает ее в акт мистификации. Изначально привыкнув любить героя Брандо, мы уже не способны его критиковать, не можем даже осознать, что объективно он ведет себя глупо. Как известно, именно в борьбе с опасностью такого рода психологических механизмов Брехт выдвинул свой метод дистанцирования актера от роли[4]. Брехт потребовал бы от Брандо *показать* наивность своего героя, давая нам понять, что при всей нашей симпатии к его бедам еще важнее увидеть, в чем их причина и как с ними бороться. Короче говоря, ошибка Казана в том, что на суд публики следовало представить не столько капиталиста, сколько самого Брандо. Ибо восстание жертв — дело куда более перспективное, чем карикатура на палачей.

Лицо Греты Гарбо[*]

Гарбо еще принадлежит тому этапу в истории кино, когда сам показ человеческого лица ввергал толпу в величайшее волнение, когда люди буквально терялись, словно околдованные, в созерцании этого образа, когда лицо воспринималось как некое абсолютное состояние плоти, недостижимое и неотвязное. За несколько лет до Гарбо Валентино[1] своим лицом доводил зрительниц до самоубийства; ее лицо тоже связано с этим царством куртуазной любви, где живая плоть порождает мистические чувства погибели.

Это, безусловно, замечательное лицо-объект; в фильме «Королева Кристина»[2], который несколько лет назад снова показывали в Париже, оно под гримом кажется снежной маской; это уже не краска, а настоящая штукатурка, покрывающая лицо не отдельными мазками, а сплошным слоем; среди этой хрупкой, но плотной белоснежной массы странно чернеют лишь чуть вздрагивающие пятнышки глаз, абсолютно невыразительные, словно мякоть какого-то плода. При всей своей исключительной красоте, это лицо не столько нарисовано, сколько вылеплено из гладко-рыхлого, идеально-нестойкого материала; оно походит на набеленное лицо Чарли Чаплина — лицо тотема с растительно-темными глазами.

Действительно, в стремлении полностью заменить лицо маской (как, например, в античном театре) скрывается, вероятно, не столько мотив тайны (как в полумасках театра итальянского), сколько мотив лица-архетипа. Своим зрителям Гарбо являла как бы платоновскую идею человеческого существа, и этим объясняется, что ее лицо — почти бесполое, хотя и без всякой двусмысленности. Правда, такой неразличимости способствует сам фильм, где королева Кристина появляется в виде то женщины, то молодого кавалера; но, переодеваясь, Гарбо ничуть не преображается; она все время остается сама собой, и лицо ее как в короне, так и в низко надвинутой широкополой шляпе — одинаково белоснежное и отрешенное. В ее прозвище «Божественная» выражалось, скорее всего, не столько совершенство ее красоты, сколько самая суть ее телесного облика — она словно низошла с небес, где все предметы сформированы и очерчены с величайшей ясностью. Она и сама это

знала. Сколь многие актрисы соглашались показывать публике смущающее зрелище того, как их красота становится все старше, — она же на это не пошла[3]; чистая сущность не должна ронять себя, ее лик должен быть навеки воплощен в своем безупречном совершенстве, совершенстве скорее интеллектуального, чем пластического порядка. Просто Сущность ее постепенно затмилась, все более укрываясь от взоров очками, шляпками, уединенной жизнью, — зато так и осталась неискаженной.

Однако в этом обожествленном лике прорисовывается и нечто более резкое, чем просто маска; это почти преднамеренное, то есть рукотворное, соответствие между изгибом ноздрей и двойной дугой бровей — редкое, сугубо индивидуальное соотношение двух зон лица. Черты маски образуют лишь простую сумму, в лице же они вступают в тематическую перекличку. Лицо Гарбо знаменует собой тот неустойчивый миг, когда кино из эссенциальной красоты вот-вот извлечет красоту экзистенциальную, когда архетипичность вот-вот уступит место обаянию живых и смертных лиц, когда ясность телесных сущностей вот-вот сменится лирикой женской души.

Будучи переходным явлением, лицо Гарбо сочетает в себе два века киноиконографии; здесь священный ужас сменяется очарованием. Как известно, ныне мы находимся на противоположном полюсе эволюции: так, индивидуальность лица Одри Хепберн обусловлена не только его особым тематическим ореолом (женщина-ребенок, женщина-кошка), но и самим его складом — почти уникальным устройством этого лица, где нет ничего сущностного и все основано лишь на бесконечной сложности морфологических функций. Если провести аналогию с языком, то своеобразие лица у Гарбо носит концептуальный характер, а у Одри Хепберн — субстанциальный. В лице Гарбо нам явлена Идея, в лице Хепберн — Событие.

Сила и непринужденность[*]

В фильмах «черной серии» уже сложился целый каталог жестов, выражающих непринужденность. Красотки в ответ на мужские домогательства лениво улыбаются и пускают кольцами дым; сигнал к началу перестрелки подается жестом олимпийского божества — коротким и четким щелчком пальцев; жена бандитского главаря в самых отчаянных ситуациях продолжает невозмутимо вязать. Весь этот набор жестов был институционализирован уже в «Добыче»[1], обретя связь с реалиями сугубо французского быта.

Мир гангстеров — это прежде всего мир хладнокровия. Происшествия, которые в житейской философии еще рассматриваются как значительные, — например, смерть человека, — сводятся здесь к голой схеме, сокращаются до крохотного атомарного жеста; на схеме чуть сместились линии, два пальца чуть щелкнули друг о друга, и на другом краю поля нашего восприятия со столь же условным жестом падает человек. Подобный мир литот, своей ледяной невозмутимостью постоянно пародирующий мелодраму, в конечном счете представляет собой, как известно, еще и мир феерии. За скупостью решительного жеста кроется целая мифологическая традиция, начиная с numen'a[2] античных богов, решавших человеческие судьбы кивком головы, и кончая волшебной палочкой в руках феи или фокусника. Конечно, смотреть на смерть издалека заставило уже появление огнестрельного оружия, но здесь дистанция была слишком явно рациональной, и, чтобы вновь дать нам ощутить волю рока, понадобилась изощренная система жестов. В этом и заключается непринужденность наших гангстеров — пережиток классической трагедии, где жест совпадает с поступком, сведенным к минимальному объему движений.

Следует лишний раз подчеркнуть семантическую разработанность этого мира, интеллектуальную (а не только эмоциональную) структурированность зрелища. Когда гангстер, описав рукой безупречную параболу, внезапно выхватывает из-под пиджака кольт, то это отнюдь не *означает* смерть, ибо по опыту мы знаем, что это всего лишь опасность, которая может быть и чудесно отведена. Появление револьвера обладает здесь не

трагической, а лишь когнитивной ценностью: оно знаменует начало новой перипетии, его функция не устрашающая, а убеждающая. Оно соответствует тому или иному новому повороту рассуждений в пьесе Мариво: ситуация резко переворачивается, завоеванное было оказывается внезапно утрачено; танец револьверов как бы делает время обратимым, благодаря ему в развитии сюжета оказываются возможными, как в игре в лото, возвраты к исходной точке, скачки назад. Кольт — это особый язык, его функция поддерживать жизненное давление, не давать времени завершиться; это логос, а не праксис.

Напротив того, непринужденный жест гангстера заключает в себе всю сосредоточенную действенность приговора; лишенный порывистости, стремительно и безошибочно направленный к конечной цели, он прерывает течение времени и нарушает всю риторику. Непринужденность всегда означает, что действенно одно лишь молчание; в таких жестах, как вязание, курение, поднятый палец, выражается мысль о том, что настоящая жизнь осуществляется в безмолвии и человеческий поступок всецело властен над временем. У зрителя, таким образом, возникает иллюзия надежного мира, способного меняться лишь под давлением поступков, но не слов; гангстер изъясняется только жестами, слово для него — нечто вроде поэзии, оно не обладает никакой демиургической функцией; для гангстера разговаривать — значит демонстративно бездельничать. В основе всего здесь мир мягких, точно рассчитанных жестов, воплощающих в себе чистую действенность; а уже поверх этой основы — завитушки арготической речи, служащие ненужной (то есть аристократической) роскошью в этой своеобразной экономике, где меновую стоимость имеет только жест.

Но, чтобы в жесте обозначилась полная слиянность с поступком, необходимо сгладить в нем всякую эмфазу, истончить его до почти полной незаметности, чтобы по своему объему он был не более чем связью между причиной и следствием; непринужденность служит здесь особо изощренным знаком действенности — зрителю открывается в ней идеально покорный мир, управляемый одним лишь набором жестов, без всякого тормозящего действия языка. Гангстеры и боги не разговаривают — они помавают головой, и все свершается.

Вино и молоко*

Вино переживается французами как национальное достояние, подобно тремстам шестидесяти сортам их сыра и их культуре. Это напиток-тотем, нечто вроде молока голландских коров или чая, торжественно вкушаемого королевской фамилией в Англии. Башляр в конце своей книги об образах воли[1] уже рассмотрел этот напиток сточки зрения психоанализа субстанций, показав, что вино как бы выделяется солнцем и землей, то есть его исходное состояние — отнюдь не влажное, а сухое, и в этом смысле среди мифологических субстанций ему наиболее противоположна вода.

Впрочем, как и всякий жизнеспособный тотем, вино несет в себе многообразные мифы, не смущаясь их противоречиями. Например, этот возбуждающий

напиток всегда рассматривается как самое действенное средство для утоления жажды, по крайней мере именно жажда служит главным алиби, оправдывающим его потребление («пить хочется»). В форме красного вина оно исстари выступает как ипостась крови — густой жидкости, воплощающей жизнь. Вообще, его гуморальная форма фактически малосущественна — это субстанция прежде всего конверсивная, способная оборачивать ситуации и состояния людей, из всех вещей извлекать их противоположность: слабого она делает сильным, молчаливому развязывает язык; тем самым вино наследственно связано с алхимией, подобно философскому камню способно к трансмутации и творению ex nihilo[86].

Будучи по сути своей функцией, чье основание может изменяться, вино обладает внешне гибкими возможностями: в зависимости от того, кто пользуется мифом, оно может служить алиби как для грез, так и для реальности. Для рабочего в нем выражается сноровка,

---

86 Из ничего (*лат.). — Прим. перев.*

демиургическая легкость труда («работа с огоньком»). Для интеллектуала оно выполняет обратную функцию: писателю «стаканчик белого» или «божоле» помогает отделяться от слишком природного мира коктейлей и крепких напитков (снобизм требует угощать его только ими); вино как бы избавляет его от мифов, снимает его интеллектуализм, ставит на одну доску с пролетарием; благодаря вину интеллектуал приближается к естественной мужественности, как бы избавляясь от проклятия, которое после полутора веков романтизма по-прежнему тяготеет над голой умственностью (как известно, одним из мифов, присущих современному интеллектуалу, как раз и является навязчивое опасение подобного греха).

Однако особенность Франции в том, что конверсивные способности вина никогда не признаются здесь открыто как самоцель; в других странах люди пьют ради опьянения, и об этом прямо и говорят; во Франции же опьянение является следствием, но отнюдь не целью. Выпивка переживается как растягиваемое удовольствие, а не как необходимая предпосылка искомого следствия; вино не просто магический напиток, но еще и длительный акт пития; декоративной ценностью обладает здесь *жест,* и свойства вина неотделимы от способов обращения с ним (в отличие, например, от виски, которое пьется ради опьянения — «самого приятного и наименее тягостного по последствиям», — и выпивается залпом, стакан за стаканом, так что питие сводится к чисто каузальному акту).

Все это хорошо известно и тысячу раз проговорено в фольклоре, пословицах, разговорах и Литературе. Но в самой этой всеобщности содержится доля конформизма, вера в силу вина становится принудительной для каждого члена коллектива; попытавшись дистанцироваться от этого мифа, француз столкнулся бы с мелкими, но вполне отчетливыми трудностями в социальной интеграции, и прежде всего с тем, что ему пришлось бы объясняться. Здесь в полной мере работает принцип универсальности, в том смысле что всякого не верующего в вино общество *называет* больным, немощным или извращенным; оно его не *понимает* (в обоих смыслах — не разумеет и не принимает в себя). И напротив, всякому пьющему вино выдается грамота о социальной интеграции; *умение* пить составляет особый национальный навык, квалифицирующий француза, доказывающий одновременно его питейные способности, самоконтроль и общительность. Тем самым вино лежит в основе коллективной морали, в рамках которой все прочее искупимо: с вином, конечно, могут сочетаться излишества, несчастья, преступления, но отнюдь не злонравие, коварство или уродство. Оно способно порождать только зло фатальное, а значит ненаказуемое, это театральное зло, а не порок темперамента.

Вино социализировано также в том отношении, что на нем основывается не только мораль, но и обстановка действия. Оно украшает собой все, даже самые Мелкие церемониалы французского быта, оно помогает и наскоро перекусить (грубым красным вином и камамбером), и устроить пир, и поболтать в бистро, и произнести речь на банкете. Оно оживляет собой любой природный климат, в холодную погоду связывается с мифологией «согрева», а в жару с образами тенистой свежести и терпкости. Нет ни одной физически обусловленной ситуации (погода, голод, скука, неволя, чужбина), которая не располагала бы к мечтам о вине. Сочетаясь в качестве базовой субстанции с другими пищевыми образами, вино всецело покрывает собой пространство и время, в которых живет француз. В любой бытовой ситуации отсутствие вина поражает своей экзотичностью: когда г. Коти в начале своего президентства[2] сфотографировался на фоне домашнего стола, на котором вместо бутылки красного вдруг очутилась бутыль «дюмениля»[3], то это всполошило весь народ, это казалось столь же нетерпимо, как король-холостяк. Вино выступает здесь чем-то вроде «государственной необходимости».

Башляр был, разумеется, прав, называя противоположностью вина воду, — в мифологическом плане это верно; но это не совсем верно в плане социологическом, по крайней мере в наши дни; в силу ряда экономико-исторических обстоятельств подобная роль выпала на долю молока. Именно оно является ныне настоящим анти-вином — и не только в связи с инициативами г. Мендес-Франса (по форме своей намеренно мифологизированными

— молоко, которое пьется на трибуне[4], предстает словно матюреновский spinach[87][5], но еще и потому, что в общей морфологии субстанций молоко противостоит огню своей молекулярной плотностью, успокоительной жирностью своей поверхности; в вине есть нечто от резкого хирургического вторжения, оно преображает нас и заставляет чем-то разродиться; молоко же имеет косметическую природу, оно связывает, покрывает, реставрирует. Кроме того, благодаря своей чистоте, ассоциирующейся с детской невинностью, оно служит залогом силы, но не судорожно напряженной, а спокойной, белоснежно-ясной, согласной с реальностью. Такой новейший парцифалевский миф был подготовлен несколькими американскими фильмами, где твердый и чистый душою герой, прежде чем выхватить свой справедливо карающий кольт, не брезговал выпить стакан молока. В Париже в блатной среде еще и сегодня иногда пьют заимствованную из Америки странную смесь молока с гранатовым сиропом. И все же молоко остается субстанцией экзотичной, национальной же субстанцией служит вино.

Вообще, мифология вина помогает нам понять привычную двойственность своего быта. Спору нет, вино — вкусный и полезный продукт, но верно и то, что его производство составляет важный сектор французского капитализма, включающий как мелких виноделов, так и крупных колониальных землевладельцев в Алжире, которые заставляют мусульманина, нуждающегося в хлебе, выращивать на своей же собственной, отнятой у него земле культуру, которую он сам не может потреблять[6]. Бывают, таким образом, очень приятные мифы, которые, однако, далеко не невинны. В этом и состоит отчужденность нашей жизни: рассматривать вино как чистую субстанцию блаженства можно лишь при неправомерном забвении того, что оно также и объект экспроприации.

Бифштекс и картошка*

Бифштекс связан с той же мифологией крови, что и вино. Это самая сердцевина говядины, говядина в чистом виде, и тот, кто его ест, становится сильным как бык. Его притягательность явно обусловлена тем, что он как бы сырой — нам явлена в нем природно-густая, оплотненная и делимая на части кровь; это тяжеловесное и тающее во рту вещество, в котором ощущается как изначальная сила, так и мягкая растворимость в нашей собственной крови, заставляет вспомнить древнюю амброзию. Бифштекс по самой своей природе должен быть кровавым, и степени его прожаренности выражаются не в тепловых понятиях, но в образах крови: бифштекс бывает *с кровью* (напоминая о кровавой струе из артерии зарезанного животного) или же *синий* (и тогда пурпурным цветом, высшей степенью красного, обозначается тяжелая кровь набухших вен). Даже в случае умеренной прожарки о ней не говорится прямо, для такого противоприродного состояния требуется эвфемизм — и говорят, что бифштекс прожарен *б самый раз,* выражая тем самым не столько умеренность, сколько совершенство.

Таким образом, в поедании кровавых бифштексов содержится как природное, так и нравственное. Считается, что это идет на пользу людям любого темперамента — сангвиникам по принципу тождества, а людям нервного или лимфатического склада по принципу дополнительности. И подобно тому как для многих интеллектуалов вино служит медиумической субстанцией, приобщающей к первозданным силам природы, так же и бифштекс становится для них пищей искупительной, с его помощью они стараются приблизить к земле свою умственность, кровью и мякотью заворожить бесплодную сухость, в которой их постоянно винят. В частности, мода на рубленый бифштекс представляет собой магическое заклятие против романтической ассоциации между чувствительностью и болезненностью: в приготовлении такого бифштекса присутствуют все этапы развития живой материи — кровяной фарш и яичная слизь, целый ряд мягких живых субстанций; все

87 Шпинат *(англ.). — Прим. перев.*

вместе это образует характерный компендиум образов внутриутробного развития.

Подобно вину, бифштекс является во Франции базовым элементом питания — он скорее национализирован, чем социализирован. Он фигурирует в любых ситуациях приема пищи: в дешевых ресторанах — плоский, жесткий как подошва и запеченный в яйцо, в специализированных бистро — толстый и сочный, а в высококлассной кухне — кубический, мягкий внутри и с тонкой плотно прожаренной коркой. Он подходит к любому ритму еды — будь то степенный буржуазный обед или же импровизированная трапеза богемного холостяка, перекусывающего чем придется; это скорое и одновременно плотное блюдо наилучшим образом сочетает в себе экономность и эффективность, мифологию и пластику потребления.

Сверх того, это французское национальное достояние (ныне, правда, несколько теснимое вторжением американских стейков). Как и в случае с вином, француз при любых условиях питания мечтает о бифштексе. Оказавшись за границей, он сразу начинает о нем тосковать, и в его глазах бифштекс окрашивается дополнительным достоинством элегантности, ибо на фоне внешне переусложненной туземной кухни он как бы сочетает в себе аппетитность с простотой. В качестве национального блюда бифштекс котируется наравне с другими патриотическими ценностями — во время войны он служит для них подкреплением, он входит в самую плоть французского бойца, составляет его неотчуждаемое достояние, которое может достаться врагу разве что вследствие измены. В одном старом фильме («Второй отдел против Kommandantur»)[1] прислуга священника-патриота потчует немецкого шпиона, который выдает себя за французского подпольщика: «А, это вы, Лоран! сейчас я вас угощу своим бифштексом». А потом, когда шпион разоблачен, она восклицает: «А я-то еще кормила его бифштексом!» Невозможно было хуже злоупотребить ее доверием.

Сочетаясь обычно с жареным картофелем, бифштекс и на него переносит свой национальный престиж — картошка ностальгична и патриотична наравне с бифштексом. Как писал «Матч», после перемирия в Индокитае «на первый свой обед генерал де Кастри попросил жареной картошки»[2]. А председатель Лиги ветеранов Индокитая, комментируя позднее это сообщение, прибавил: «Не все сумели понять, что это значило, когда генерал де Кастри на первый свой обед попросил жареной картошки». А понять требовалось то, что в просьбе генерала де Кастри заключался не просто вульгарный материалистический рефлекс, но ритуальный жест, знаменующий его возвращение в лоно французского народа. Генерал хорошо знал нашу национальную символику и понимал, что жареный картофель — это пищевой знак «французское™».

«Наутилус» и пьяный корабль*

Творчество Жюля Верна, пятидесятилетие со дня смерти которого отмечалось недавно[1], могло бы составить хороший объект для структурной критики[2]; оно богато устойчивыми мотивами, Верн создал целую замкнутую в себе космогонию, которой присущи собственные категории, собственное время и пространство, специфическая заполненность и даже свой собственный экзистенциальный принцип.

Как мне представляется, принцип этот состоит в постоянном жесте самозамыкания. Образы путешествий у Верна имеют противовесом разработку мотивов укромности, и то, что Верн так близок детям, объясняется не банальной мистикой приключений, а, напротив, непритязательным блаженством замкнутого пространства, которое сказывается в детской романтике палаток и шалашей. Отгородиться и обжиться — такова экзистенциальная мечта, присущая как детству, так и Верну. Архетипом подобной мечты является такой почти безупречный роман, как «Таинственный остров», где человек-ребенок заново изобретает мир, заполняет, огораживает его и в завершение своего энциклопедического труда замыкается в характерно буржуазной позе собственника, который в домашних туфлях и с трубкой сидит у камелька, в то время как снаружи напрасно ярится буря, то есть стихия

бесконечности.

Берн маниакально стремится к заполненности мира: он постоянно огораживает и обставляет его, делая полным, словно яйцо; он поступает точно так же, как энциклопедист XVIII века или живописец голландской школы, — мир у него замкнут и заполнен исчислимыми, плотно прилегающими друг к другу материалами. Задача художника лишь в том, чтобы составлять каталоги и описи, выискивать в этом мире еще не заполненные уголки и набивать их рукотворными вещами и инструментами. Верн принадлежит к буржуазно-прогрессистской традиции: своим творчеством он заявляет, что человеку подвластно все, что весь мир, до самых дальних своих окраин, умещается у него в руке, так что частная собственность в конечном счете составляет лишь диалектический момент в общем процессе покорения природы. Верн отнюдь не стремится к расширению мира на путях романтического бегства или мистического прорыва в бесконечность; наоборот, он постоянно стремится его сократить, плотно заселить, превратить в знакомую и замкнутую сферу, где человек мог бы жить-поживать со всеми удобствами; из этого мира можно добыть все, и, чтобы существовать, ему нужен не кто иной, как человек.

Дабы ярко изобразить это освоение мира человеком, Верн не только использовал бесчисленные достижения науки, но еще и изобрел превосходный романический ход — сделать время залогом пространства, постоянно соединяя эти две категории, ставя их на карту в одной и той же игре или рискованной затее, и всякий раз удачно. Сами романные перипетии призваны у него сообщать миру некоторую эластичность, то удаляя, то приближая его рубежи, непринужденно играя с космическими расстояниями и лукаво испытывая, насколько подвластны человеку пространства и расписания рейсов. Нередко по этой планете, триумфально поглощаемой верновским героем — буржуазным Антеем, чьи ночи проходят в непорочном «восстановлении сил», — плетется и какой-нибудь отверженный, мучающийся совестью или скукой, обломок миновавшего романтического века, контрастно оттеняющий собой душевное здоровье подлинных хозяев мира. У них-то вся забота — максимально адаптироваться к ситуации, чья сложность не имеет ни метафизического, ни даже морального характера, будучи обусловлена всего лишь какой-нибудь пикантной географической причудой.

Итак, на глубинном уровне жест Жюля Верна — это, бесспорно, жест присвоения. Сказанному ничуть не противоречит важный в верновской мифологии образ корабля; напротив, хотя корабль и может быть символом ухода[3], но на еще более глубоком уровне в нем зашифрована огражденность. Любовь к мореплаванию всегда связана с удовольствием от полной замкнутости, с желанием иметь рядом с собой максимум вещей, располагать некоторым абсолютно закрытым пространством. Любовь к кораблю — это прежде всего любовь к бесповоротно замкнутому сверх-дому, а отнюдь не к героическим отплытиям в неизвестность; корабль есть сперва жилище, а уже потом средство передвижения. И понятно, что у Жюля Верна любое судно — образец «домашнего очага», так что дальностью плавания лишь подчеркивается его блаженная огражденность, безукоризненная интимность его мирка. В этом смысле «Наутилус» представляет собой некую чудо-пещеру[4]: наслаждение замкнутостью достигает своего пароксизма, когда оказывается возможным, находясь внутри этой сверхсовершенной оболочки, глядеть через большое окно на внешний мир подводных зыбей, осознавая по контрасту с ним мир внутренний.

В этом смысле большинство легендарных или вымышленных кораблей, подобно «Наутилусу», выражают мотив уютной замкнутости, ибо достаточно показать судно как человеческое жилище, и благодаря человеку оно образует закругленно-гладкий мир наслаждений, где человек еще и в силу вековой морской морали соединяет в одном лице бога, господина и собственника («первый после бога», и т. п.). Чтобы рассеять чары корабельного собственничества в морской мифологии, есть только одно средство — устранить человека и предоставить судно самому себе; тогда корабль перестает быть контейнером, жилищем, предметом собственности, он превращается в странствующий глаз, скользящий по бескрайним просторам, он вновь и вновь побуждает к отплытию. Подлинной

противоположностью верновского «Наутилуса» является «пьяный корабль» Рембо — корабль, который говорит «я» и, освободившись от своей пустотелости, сулит человеку переход от психоанализа пещеры к подлинной поэтике открытий.

«Глубинная» реклама*

Как уже было сказано выше, в современной рекламе пеномоющих средств особенно обыгрывается представление о глубине: ныне грязь не просто смывается с поверхности вещей, но изгоняется и из самых потаенных ее укрытий. Также и вся реклама косметических кремов основывается на своеобразной эпизации телесных глубин. В наукообразных пояснениях, которыми открывается реклама того или иного нового средства, заявляют, что оно обладает глубинно-очистительным, глубинно-выводящим, глубинно-питательным действием — одним словом, всячески просачивается внутрь. Парадоксальным образом именно потому, что кожа представляет собой всего лишь поверхность — но поверхность живую, то есть смертную, подверженную высыханию и старению, — именно поэтому ее так легко представить вырастающей из неких глубинных корней, которые в рекламе некоторых препаратов называются «базовым регенеративным слоем». Медицина, с ее понятиями дермы и эпидермы, также помогает поместить красоту кожи в глубинно-пространственную перспективу, заставляя женщину переживать себя как продукт некоего растительного круговорота веществ, где красота цветения зависит от питания корневой системы.

Итак, понятие глубины распространено повсеместно, без него не обходится ни одна реклама. В отношении же самих веществ, что просачиваются и преобразуются в глубинных недрах, господствует полная неопределенность. Характеризуя их, упоминают лишь *эффект* (бодрящий, стимулирующий, питательный), обусловленный действием того или иного *сока* (жизненного, оживляющего, восстанавливающего), — прямо-таки лексикон мольеровских лекарей, чуть сдобренный сциентизмом («бактерицидное средство R 51»). Но нет, настоящая драма в этой рекламно-психоаналитической сценке — противоборство двух враждебных субстанций, незримо оспаривающих друг у друга право доводить «соки» и «эффекты» до тайных глубин кожи. Эти две субстанции — вода и жир.

В моральном плане обе они неоднозначны. Вода, вообще говоря, благотворна, поскольку всем понятно, что в старости кожа бывает сухая, а в молодости — свежая и чистая («свеже-влажная», как сказано в рекламе одного крема); во всех своих позитивных качествах — упругости, гладкости — живая плоть непроизвольно воспринимается как насыщенная влагой, взбухшая, словно мокрое белье, обладающая той идеальной чистотой, свежестью и опрятностью, которые и достигаются с помощью воды. Итак, если верить рекламе, кожа должна быть на всю глубину увлажнена. Однако впечатление такое, будто воде нелегко просочиться сквозь непрозрачность тела; она переживается как слишком летучая, текуче-невесомая, чтобы добраться до тех сокровенных слоев, где вырабатывается красота. Кроме того, в физике человеческой плоти вода в свободном состоянии обладает травящим, раздражающим действием, она улетучивается, выступая как составная часть огня; она благотворна лишь тогда, когда чем-то связана, скована.

У жира — прямо противоположные достоинства и недостатки. Он не освежает; в его мягкости есть что-то чрезмерное, тягучее, искусственное; рекламу косметического крема нельзя основывать на идее крема как такового — даже его компактность ощущается как не совсем натуральное состояние. Конечно, жир — поэтически именуемый во множественном числе «маслами», на библейский или восточный лад, — несет в себе некоторую идею питательности, но все же благоразумнее восхвалять его как вещество-проводник, как удачную смазку, с помощью которой вода направляется в недра кожи. Вода дается здесь как нечто воздушно-летучее, эфемерно-текучее, драгоценно-неуловимое; масло же, напротив, схватывает, сдерживает ее своим весом, пропитывает кожу, неуклонно скользит по ее «порам» (играющим важнейшую роль в рекламном образе красоты). Таким образом, в косметической рекламе всегда приуготовляется чудесное сочетание двух враждебных

жидкостей, которые отныне объявляются взаимодополнительными; дипломатично сохраняя все положительные мифические ценности той или иной субстанции, реклама внушает нам радостную уверенность, что жир служит проводником воды, что бывают водяные кремы, что кожа может быть мягкой, но не лосниться.

Оттого-то новейшие кремы — как правило, «жидкие», «текучие», «сверхпроникающие» и т. п.; идея жира, с давних пор неотделимо связанная с идеей косметического притирания, здесь вуалируется, осложняется, корректируется образом жидкости; порой она и вовсе исчезает, уступая место текучим «лосьонам» и нематериальным «тонизирующим средствам», которые обладают достославным «вяжущим» воздействием на жирную кожу или же стыдливо именуются «специальными», если требуется, наоборот, дать более жирное питание прожорливым глубинным тканям, которые беспощадно демонстрируются нам вместе со своими обменными процессами. Вообще такое публичное раскрытие внутренней жизни человеческого тела — общая черта рекламы всех туалетных средств. Они «изгоняют гниение» (из зубов, кожи, крови, дыхания): Франция переживает великую манию чистоплотности.

Несколько высказываний г. Пужада*

Мелкая буржуазия больше всего на свете уважает имманентность; ей нравится все, что в самом себе содержит свой предел, обусловленный простым механизмом возврата, то есть буквально все *оплаченное.* Стилистические фигуры, весь синтаксис языка призваны служить опорой для этой морали возмездия. Например, г. Пужад обращается к г. Эдгару Фору[1]: «Вы берете на себя ответственность за разрыв, вы и испытаете на себе его последствия», — и тем самым беспредельность мира как бы заколдовывается, всецело заключается в тесные, но плотные, без утечек, рамки расплаты. Даже отвлекаясь от прямого содержания фразы, сама ее синтаксическая сбалансированность утверждает закон, согласно которому ничто не совершается без равных ему последствий, каждому человеческому поступку обязательно соответствует возвратный, противонаправленный импульс; вся эта математика уравнений ободрительна для мелкого буржуа, она делает мир соразмерным его коммерции.

В риторике возмездия имеются особые фигуры, которые служат всякий раз для утверждения равенства. Не просто любую обиду следует заранее заклясть угрозой, но и вообще любой чужой поступок должен быть предвосхищен. Гордость тем, что «меня не проведешь», — это не что иное, как ритуальное почтение к исчислимости бытия, где все «разгаданное» тем самым отменяется. («Им бы следовало также предупредить вас, что фокус с Марселеном Альбером[2] со мной не пройдет»). Таким образом, сводя мир к чистому равенству, соблюдая строго количественные отношения между поступками людей, можно уже торжествовать победу. Заставить противника расплатиться, ответить ему ударом на удар, извлечь из события обратный смысл — либо возразив, либо заранее предугадав — все это замыкает мир в себе и вселяет в нас чувство блаженства. Таким образом, вполне нормально, что подобное сведение счетов позволяет тешить самолюбие; мелкая буржуазия тщеславится тем, что избегает качественных ценностей, противопоставляя процессам преобразования статику уравнений (око за око, причина — следствие, товар — деньги, копейка есть копейка и т. д.).

Г-н Пужад вполне сознает, что главным врагом такой тавтологической системы является диалектика, хотя обычно и путает ее с софистикой; одолеть диалектику можно, лишь непрестанно обращаясь к арифметике, к количественному исчислению человеческих поступков, и г. Пужад, в полном согласии с этимологией, называет это Разумом[3] («Разве улица Риволи[4] может быть сильнее Парламента? разве диалектика может быть выше Разума?»). Действительно, диалектика грозит сделать открытым тот мир, который здесь так тщательно силятся замкнуть в системе равенств; будучи техникой преобразования, она противоречит нумеративным структурам собственности, она выскальзывает за пределы

мелкобуржуазного сознания, а потому оно, во-первых, предает ее анафеме, а во-вторых, объявляет чистой иллюзией; в очередной раз опошляя старый романтический (а в свое время буржуазный) мотив, г. Пужад отбрасывает прочь любые приемы мышления, противопоставляя мелкобуржуазный «разум» профессорско-интеллигентским софизмам и бредням, дискредитируемым уже одним тем, что они не попадают в сферу исчислимой реальности. («Франция страдает от перепроизводства людей с дипломами — политехников[5], экономистов, философов и прочих, которые витают в облаках, потеряв всякий контакт с реальным миром».)

Теперь нам известно, что такое мелкобуржуазная «реальность»: это даже не то, что видно глазу, а то, что поддается подсчету. Ни одно общество не понимало реальность столь узко — и тем не менее даже у такой реальности имеется своя философия; это и есть «здравый смысл», пресловутый здравый смысл «маленьких людей», по словам г. Пужада. Мелкая буржуазия, по крайней мере пужадовская (бакалейщики, мясники), владеет здравым смыслом как предметом собственности, как неким волшебным придатком, особым органом восприятия; только странный это орган — ведь, чтобы нечто разглядеть, он должен сперва ослепнуть, перестать вглядываться в глубь вещей, принять за чистую монету все явления «реальности» и объявить несуществующим все то, что грозит поставить объяснение на место возражения. Его задача — устанавливать простейшие равенства между видимым и сущим, поддерживая такой образ мира, где нет ни промежуточных звеньев, ни переходов, ни развития. Здравый смысл — это сторожевой пес мелкобуржуазных уравнений: нигде не пропуская диалектику, он образует однородный мир, где человек уютно огражден от волнений и рискованных соблазнов «мечты» (то бишь от не-исчислимого взгляда на вещи).

А коль скоро поступки людей представляют собой — и не могут быть иными — чистое возмездие, то здравый смысл есть избирательная реакция ума, для которого идеальный мир сводится к непосредственным механизмам ответа ударом на удар.

Таким образом, язык г. Пужада лишний раз показывает, что в любой мелкобуржуазной мифологии предполагается неприятие инаковости, отрицание всякого отличия, наслаждение тождеством и восславление подобия. Таким редуцированием мира до системы уравнений обычно подготавливается следующая, экспансионистская фаза, где «тождественность» человеческих проявлений очень быстро становится основой для целой «природы», а значит и «универсальности». Сам г. Пужад еще не дошел до того, чтобы объявить *здравый смысл* всеобщей философией человечества; в его глазах это пока еще особенное достоинство известного класса, хотя оно уже и рассматривается как укрепляющее средство для всех прочих. Здесь — наиболее зловещая черта пужадизма: он с самого начала стал претендовать на мифологическую истину, расценивая культуру как болезнь, а это характерный симптом любого фашизма.

Адамов и язык[*]

Как мы только что видели, пужадистский здравый смысл состоит в простом приравнивании видимого к сущему. Когда нечто выглядит слишком уж странно, у здравого смысла остается в запасе еще одно средство, чтобы справиться с ним, не выходя за пределы механики уравнений. Средство это — символика. Всякий раз как нечто видимое кажется немотивированным, здравый смысл бросает в бой тяжелую кавалерию символа, допускаемого в горнем мире мелкобуржуазного сознания постольку, поскольку он, несмотря на свою абстрактную сторону, объединяет зримое с незримым под знаком количественного равенства (одно *значит* другое). Арифметика спасена, мир не рухнул.

Адамов написал пьесу об игральных автоматах[1] — предмет непривычный для буржуазного театра, который из всех сценических предметов знает одну лишь постель для супружеской измены, — и большая пресса тут же начала заговаривать эту непривычность, сводя ее к символу. Коль скоро это *нечто значит,* оно становится уже не так опасно. И чем больше критики «Пинг-понга» адресовались читателю массовых изданий (таких, как «Матч»,

«Франс-суар»), тем более напирали они на символичность пьесы: не беспокойтесь, это всего лишь символ, игральный автомат просто означает «сложность социальной системы». Необычный театральный предмет оказывается избавлен от своих злых чар, поскольку он чему-то равнозначен.

Однако электрический бильярд из «Пинг-понга» ровно ничего не символизирует; его сила — не выразительная, а производительная; это просто предмет, чье назначение — самой своей предметностью порождать те или иные ситуации. Но и тут наша критика, жаждущая глубины, попадает впросак: ситуации, о которых идет речь, — не психологические, а прежде всего *языковые.* Это особая драматическая реальность, чье существование рано или поздно придется признать наряду с привычным набором интриг, поступков, персонажей, конфликтов и прочих элементов классического театра. «Пинг-понг» представляет собой мастерски построенную сеть языковых ситуаций.

Что же это такое — языковая ситуация? Это особая конфигурация слов, способная порождать отношения *на первый взгляд* психологические, и не столько ложные, сколько оцепеневшие в силу скомпрометированности данного языка. В конечном счете этой оцепенелостью как раз и разрушается психология. Пародируя язык того или иного класса или характера, мы все еще сохраняем некоторую дистанцию, в принципе обладаем некоторой *подлинностью* (излюбленное качество в психологии). Если же берется язык всех, нигде не Доведенный до карикатурности и своим неравным, но сплошным давлением покрывающий всю поверхность пьесы, так что сквозь него не может просочиться ни один крик, ни одно импровизированное слово, — тогда человеческие отношения, при всей своей внешней динамичности, оказываются как бы застекленными, непрестанно смещаясь и преломляясь в словах, а проблема их «подлинности» исчезает сама собой как красивая (и ложная) греза.

Весь «Пинг-понг» — это и есть сплошной кусок языка под стеклом, если угодно, что-то вроде тех frozen vegetables[88], благодаря которым англичане зимой наслаждаются кислым вкусом весенней зелени; всецело сотканный из мелких общих мест, из отрывочных трюизмов, из еле различимых стереотипов, которые силой надежды или отчаяния разбросаны в пьесе подобно броуновским частицам, — этот язык вообще-то не совсем консервированный, наподобие жаргона консьержей, воссозданного у Анри Монье[2]; скорее это язык отсталый, фатально принимающий форму социальной жизни персонажа, язык настоящий, но какой-то слишком уж кислый и зеленый, и по ходу пьесы он оттаивает, так что его приумороженность, чуть *нарочитая* вульгарность создают бесчисленные сценические эффекты[3]. Персонажи «Пинг-понга» — словно Робеспьер в изображении Мишле[4]: у них что на языке, то и на уме! Их речь глубоко содержательна, она подчеркивает трагическую податливость человека перед лицом своего языка, особенно тогда, когда, по крайне странному недоразумению, это даже не совсем его язык.

Все это поможет нам объяснить кажущуюся двойственность «Пинг-понга». С одной стороны, язык в нем очевидным образом высмеивается, а с другой стороны, такая насмешка остается творческой, создавая вполне живые фигуры действующих лиц, плотно укорененных во времени и способных прожить перед нами даже целую жизнь до самой смерти. Это как раз я значит, что у Адамова языковые ситуации никоим образом не покрываются такими понятиями, как символ или карикатура. Сама жизнь паразитирует на языке — вот что констатируется в «Пинг-понге».

Итак, игральный автомат не составляет ключа к пьесе Адамова, как мертвая чайка у Д'Аннунцио[5] или дворцовые врата у Метерлинка[6]; этот предмет является генератором языка; подобно катализатору, он непрестанно подбрасывает актерам начатки слов, заставляя их жить в безграничном процессе самовоспроизводства языка. Впрочем, языковые клише из «Пинг-понга» не всегда обладают одинаковой плотностью памяти, одинаковой

---

88 Замороженные овощи *(англ.). — Прим. перев.*

рельефностью; это зависит от того, кто их произносит. У Зуттера, хвастливого фразера, всякое словесное приобретение выставляется напоказ в карикатурном виде, немедленно демонстрируется как пародийный, откровенно смешной язык («Все слова— ловушки!»). У Аннеты окоченелость языка более легкая и в то же время более удручающая («Дудки, мистер Роджер!»). Каждый из персонажей «Пинг-понга» как бы обречен следовать своей словесной колеей, но колеи эти разной глубины, и из-за этого неравного давления среды как раз и возникает то, что в театре называется ситуациями, то есть варианты и возможности выбора. Поскольку язык «Пинг-понга» — всецело заемный, взятый из театра жизни, то есть из жизни, которая уже сама по себе представлена как театр, то «Пинг-понг» оказывается театром в квадрате. Он прямо противоположен натурализму, который всегда старается преувеличивать все незначимое; здесь же зрелищные эффекты жизни и язык *схвачены* прямо на сцене (так говорят — «вода схвачена льдом»). Такой способ замораживания свойствен любому мифическому слову: как и язык «Пинг-понга», миф представляет собой слово, замороженное своей собственной раздвоенностью. Но поскольку перед нами театр, то отсылка к этому второму языку имеет иную функцию: мифическое слово погружается в социальную среду, во всеобщность Истории, тогда как язык, экспериментально воссозданный Адамовым, способен дублировать лишь первичную индивидуальность высказывания, несмотря на ее банальность.

В нашей драматургии мне видится лишь один автор, о котором до известной степени можно сказать, что он также построил весь свой театр на свободном самовоспроизводстве языковых ситуаций, — это Мариво. И наоборот, парадоксальным образом такой драматургии вербальных ситуаций наиболее противоположен как раз вербальный театр Жироду, где язык — *искренний,* то есть непосредственно укорененный в самом Жироду. У Адамова же язык укоренен в воздухе, а театру, как известно, идет на пользу все внешнее.

Мозг Эйнштейна[*]

Мозг Эйнштейна является мифическим объектом: парадоксально, но величайший ум изображается как сверхсовершенный механизм, человек непомерной интеллектуальной мощи изымается из сферы психологии и помещается в мир роботов; как известно, в научной фантастике сверхчеловекам всегда присуща некоторая овеществленность[1]. Так и с Эйнштейном: его обыкновенно характеризуют через его мозг — образцово-показательный орган, настоящий музейный экспонат. В данном случае, быть может в силу математической специализации, сверхчеловек освобожден от всяких магических черт; в нем нет никакой диффузной мощи, вся его таинственность чисто механическая; он просто орган мышления — небывалый, чудесный, но вполне реальный, даже физиологичный. Мифологический Эйнштейн принадлежит материи, его сила не связана прямо с духовностью, и ему требуется поддержка от некоей сторонней морали, требуется зов «совести» ученого (как было сказано, «наука без совести…»)[2].

В известной мере Эйнштейн сам способствовал возникновению этой легенды, упомянув свой мозг в завещании, так что теперь две клиники оспаривают это наследство, словно необыкновенный механизм, который наконец-то появилась возможность развинтить. На одном из снимков он показан лежащим на кушетке, с головой, опутанной электрическими проводами; аппаратура записывает волновые эффекты его мозга, а его самого просят в это время «думать об относительности». (Только что, собственно, значит — «думать о чем-то»?); очевидно, нам хотят внушить, что от этого колебания на осциллограмме становятся особенно сильными, ведь думать об относительности трудно. Таким образом, сама мысль представляется нам как материя, наделенная энергией, как поддающийся измерению продукт некоего сложного (грубо говоря, электрического) аппарата, преображающего мозговую субстанцию в силу. В мифе об Эйнштейне его гений настолько немагичен, что его мышление описывается наподобие какого-то функционального труда — вроде механического производства сосисок, помола зерна или дробления руды; как мельница дает муку, так и

Эйнштейн непрерывно вырабатывал мысль, и сама его смерть оказалась лишь остановкой в выполнении этой локальной функции: «мощнейший в мире мозг перестал мыслить».

Продукцией этого гениального механизма были, как считается, уравнения. В мифе об Эйнштейне мир вновь обрел сладостный облик точно формулированного знания. Парадокс в том, что чем более в этом мозге материализовался человеческий гений, тем более магический характер получали его открытия, давая новое воплощение эзотерическому образу науки, целиком заключенной в немногих буквах. В мире есть один-единственный секрет, и весь он таится в одном слове; Вселенная — нечто вроде сейфа, к которому человечество подбирает шифр. Эйнштейн почти нашел такой шифр — в этом и состоит миф об Эйнштейне. В нем присутствуют все характерные мотивы гностицизма: природа едина, мир в идеале сводим к одной основе, слово обладает силой открытия, речь испокон веков борется с тайной, целостное знание может быть открыто лишь все сразу, подобно замку сейфа, который после множества неудачных попыток внезапно срабатывает. Историческая формула $E = mc^2$ своей неожиданной простотой как бы воплотила в себе чистую идею ключа — голого, линейного металлического предмета, магически легко отпирающего дверь, в которую человечество стучалось столько веков. Это хорошо проявляется в изображениях Эйнштейна: *на фотографиях* он стоит у черной доски, испещренной какими-то явно сложными математическими значками; *на рисунках* же, то есть в легендарной ипостаси, он еще держит в руках мел, которым только что, как бы с ходу, написал на чистой доске свою магическую формулу мироздания. Тем самым мифология соблюдает иерархию человеческих занятий: исследовательская работа как таковая приводит в действие механические шестеренки и осуществляется в сугубо материальном органе, вся необычность которого — лишь в его кибернетической переусложненности; открытие же, напротив того, сущностно относится к магии, обладает простотой первичного тела, первообразной субстанции, наподобие философского камня у герметистов, дегтярной настойки у Беркли или кислорода у Шеллинга[3].

А поскольку жизнь на свете продолжается, исследованиям нет конца и края, да еще и Бог требует воздать ему должное, то Эйнштейн в чем-то да должен был потерпеть неудачу; и вот, говорят нам, Эйнштейн умер, так и не сумев доказать «уравнение, заключавшее в себе тайну мироздания». Таким образом, в конечном счете мир все же устоял; его секрет, едва было приоткрывшись, закрылся вновь, шифр оказался неполным. Благодаря этому Эйнштейн вполне удовлетворяет требованиям мифа, который не смущается противоречиями, лишь бы утвердить в жизни эйфорическую устойчивость; совмещая в себе мага и машину, неутомимого исследователя и неудовлетворенного открывателя, Эйнштейн воплощает в своем образе самые противоречивые грезы — в нем мифически примиряются беспредельная власть человека над природой и «роковая» сила сакрального[4], от которой человек еще не в состоянии избавиться.

Человек-снаряд*

«Человек-снаряд» — это пилот реактивного самолета. Как поясняет «Матч»[1] это новая порода летчиков, которая сродни не столько героям, сколько роботам.

Однако же, как мы увидим, в человеке-снаряде сохраняются и пережитки мифа о Парцифале. Но прежде всего мифология Jet-Man'a[89] поражает тем, что в ней как бы устранена скорость полета — в подписях под фотографиями нет ни одного существенного упоминания о ней. Перед нами парадокс, хотя и всеми прекрасно принимаемый и даже усваиваемый именно как примета современности; он состоит в том, что сверхвысокая скорость оборачивается покоем. С пилотами-героями связывалась развитая мифология чувственно ощутимой скорости, пожираемого пространства, опьяняющего движения;

---

[89] Пилота реактивного самолета *(англ.). — Прим. перев.*

напротив, jet-man характеризуется чувством неподвижности («в горизонтальном полете при 2000 километров в час нет никакого ощущения скорости»); его необыкновенное призвание как бы в том и состоит, чтобы *преодолеть* движение, превзойти собственную скорость. Мифология отбрасывает здесь всякие образы соприкосновения с вещами и апеллирует к чисто внутреннему самочувствию; полет — это теперь уже не зрительное восприятие точек и поверхностей, а лишь некое расстройство чувств при наборе высоты (судороги, потемнение в глазах, страхи и обмороки); человек более не скользит вдаль, а в нем самом все переворачивается, приходит в страшное смятение, в своем телесном самосознании он переживает кризис без движения.

Вполне нормально, что на этом этапе миф о летчике полностью утрачивает свой гуманизм. Классический герой скорости мог оставаться «порядочным человеком»[2], поскольку полет был для него лишь эпизодическим подвигом, требующим только смелости; рекорды скорости ставились беспечными любителями, а не профессионалами; в полете искали «опьянения», и такая древняя мораль обостряла его восприятие и помогала формулировать его философию. Скорость, будучи для авиатора *приключением,* тем самым связывала его с целым рядом человеческих ролей.

Что же касается jet-man'a, то ему как будто бы неведомы ни приключения, ни судьба; у него есть один лишь определенный удел, да и то скорее антропологический, чем собственно человеческий. В мифологическом плане человеку-снаряду присуща не столько смелость, сколько определенный вес, режим и образ жизни (трезвость, умеренность в пище, воздержание). Особость его породы сказывается во внешнем облике: антигравитационный комбинезон из гибкого нейлона и шлемофон с отражателем как бы облекают его новой телесной оболочкой, в которой его «и родная мать не узнает». Он буквально приобщается к иной породе людей, и воспринимается это тем более убедительно, что научная фантастика уже глубоко внедрила в наше сознание идею такого рода межвидовых превращений; совершается как бы внезапная трансмутация, когда из прежних особей «винтового» человечества возникают новые, «реактивные».

При всем наукообразии этой новейшей мифологии, на самом деле в ней просто смещается область сакрального: на смену агиографии Святых и Мучеников винтовой авиации приходит период монашества; и то, что первоначально казалось обусловленным сугубо гигиеническими предписаниями, быстро обретает ритуальный смысл. Воздержание, трезвость, совместная жизнь вдали от удовольствий, единообразие в одежде — все в мифологии человека-снаряда знаменует собой пластичность человеческой плоти, ее покорность коллективным целям (каковые, правда, остаются застенчиво неуточненными); она и приносится на алтарь величественно обособленного, нечеловеческого удела. В конечном счете в образе человека-снаряда общество вновь приходит к старинному теософскому пакту, когда могущество непременно искупается аскезой, а за полубожественность приходится расплачиваться человеческим «счастьем». Ситуация jet-man'a настолько точно соответствует образу подвижничества, что она и сама понимается как награда за пройденные прежде умерщвления плоти и обряды посвящения, в ходе которых послушники подвергаются испытаниям (барокамера, центрифуга). Не забыт и Наставник с сединой в волосах, безликий и непроницаемый, прекрасно соответствующий своей роли непременного мистагога. Нам ясно дают понять, что требования выносливости имеют здесь, как и в любой инициации, не физический характер: действительно, чтобы выйти победителем из предварительных испытаний, требуется духовный дар, и в реактивную авиацию идут по призванию, подобно тому как иные люди бывают призваны Богом.

Все это было бы банально, если бы относилось к традиционному герою, который ценен лишь тем, что водит самолет, не переставая быть просто человеком (писательство Сент-Экзюпери, костюм и галстук Линдберга). Однако особенность мифа о человеке-снаряде в том, что его сакральная роль полностью лишена романтико-индивидуалистических элементов, при том что сама роль как таковая не отбрасывается. Отсылая самым своим

названием к чистой пассивности (что может быть более инертно и несамостоятельно, чем метательный *снаряд?*), этот человек тем не менее включается в ритуальный комплекс благодаря мифу о вымышленной расе небожителей, определяемых своей аскезой и осуществляющих как бы антропологический компромисс между людьми и марсианами. Человек-снаряд — это герой, превращенный в вещь; возникает впечатление, что люди все еще не могут представить себе небожителей иначе чем в полуовеществленном виде.

Расин есть Расин*

Вкус — это и есть вкус.
Бувар и Пекюше[1]

Я уже отмечал особое пристрастие мелкой буржуазии к тавтологическим рассуждениям («Копейка есть копейка», и т. д.). Вот еще прекрасный их пример, весьма распространенный в художественной области: артистка «Комеди франсез», рассказывая о своей новой постановке, напоминает нам: „„Аталия“ — это пьеса Расина»[2].

Следует прежде всего отметить, что в этом есть доля вызова (всяческим «грамматикам, ниспровергателям, толкователям, церковникам, писателям и художникам», которые писали комментарии к Расину). Впрочем, тавтология всегда агрессивна: здесь обозначается решительный отрыв мышления от его предмета, высокомерная угроза установить такой порядок, где мыслить вообще не придется. Наши тавтологи напоминают хозяина, резко одергивающего собаку: мысль не должна зарываться, в мире так много пустых и сомнительных алиби, что следует держать свой здравый смысл на коротком поводке, не отпуская его дальше исчислимой реальности. А то вдруг ему вздумается размышлять о Расине? Это очень опасно — и тавтолог яростно выпалывает все, что вырастает вокруг него и могло бы его заглушить.

В заявлении артистки легко распознать язык уже хорошо знакомого, не раз встречавшегося нам врага, имя которому антиинтеллектуализм. Все та же песенка: быть слишком умным вредно, философия — это никчемный жаргон, нужно дать место чувству, интуиции, невинной простоте, от чрезмерной интеллектуальности искусство умирает, достоинство художника — не в уме, все могучие творцы — эмпирики, произведение искусства неподвластно системам, одним словом, всякая умственность бесплодна. Как известно, против ума всегда ополчаются под знаменем *здравого смысла,* и к Расину здесь применяется, по сути, тот же тип пужадистской «сметливости», о котором говорилось выше. Подобно тому как для г. Пу-жада экономическое устройство Франции — сущая химера, а единственная реальность, доступная его здравому смыслу, — это французская налоговая система, — точно так же и история литературы и философии, и уж тем более просто история, суть не более чем интеллектуальные фантазмы, а существует просто Расин, не менее конкретный, чем порядок налогообложения.

Наши тавтологи связаны с антиинтеллектуализмом еще и своей апелляцией к невинности. Они утверждают, что, вооружившись святой простотой, легче разглядеть настоящего Расина. Этот старый эзотерический мотив хорошо известен — высшим ясновидением обладают богоматерь и младенец, существа простые и чистые. В случае с Расином такое обращение к «простоте» обеспечивает двойное алиби: с одной стороны, мы ополчаемся против суетных претензий интеллектуальной экзегезы, а с другой стороны, — что, впрочем, мало кто и оспаривает, — Расину приписывается эстетическая безыскусность (его пресловутая чистота), которая от всякого обращающегося к нему требует *дисциплины* (всегдашний мотив: «искусство рождается от стеснения…»)[3].

Наконец, в тавтологии нашей актрисы присутствует еще и особого рода критический миф — миф о новом обретении. Наши критики-эссенциалисты постоянно заняты тем, что заново обретают истины, завещанные гениями прошлого; для них Литература — огромный склад забытых вещей, откуда можно много чего выудить. Никому, правда, не известно, что

именно там находят, и главное преимущество тавтологического метода как раз в том, что он не обязан это объяснять. Да и трудно было бы нашим тавтологам сделать следующий шаг — ведь Расин как таковой, Расин в нулевой степени просто не существует. Бывает только Расин с определениями: Расин — Чистая Поэзия[4], Расин-Лангуста (Монтерлан)[5], Расин-Библия (как у г-жи Веры Корен), Расин-Страсть, Расин-рисующий-людей-такими-как-они-есть, и т. д. Словом, Расин — это всегда нечто иное, чем Расин, и оттого любые тавтологии по поводу него оказываются чистой иллюзией. Во всяком случае, можно понять, что дает такое пустое определение тем, кто поднимает его на щит: не забыв поклониться Расину, они обретают удовлетворенное сознание, что внесли свой вклад в борьбу за его истинный облик, в то же время избегая риска, содержащегося в любых мало-мальски позитивных поисках истины. Тавтология избавляет от необходимости иметь какие-либо идеи, да еще и с важным видом возводит такую вольность в ранг сурового морального закона; отсюда успех, которым она пользуется. Леность мысли объявляют ее строгостью; Расин есть Расин — как удобно и безопасно жить в этой пустоте!

Билли Грэхем на зимнем велодроме*

Уже множество миссионеров рассказывали нам о религиозных понятиях «первобытных людей», и можно лишь пожалеть, что на Зимнем велодроме не оказалось какого-нибудь папуасского колдуна, который, в свою очередь, поведал бы нам о церемонии, устроенной доктором Грэхемом под названием «кампании евангелизации». Между тем здесь содержится прекрасный антропологический материал, да еще и явно связанный с наследием «дикарских» культов, ибо в нем непосредственно проявляются все три главные фазы любого религиозного акта — Ожидание, Внушение, Посвящение.

Билли Грэхем заставляет себя ждать; ему предшествует целый зазывный спектакль — церковные гимны, взывания к Богу, множество ненужных коротких речей, произносимых пасторами-фигурантами или же американскими импресарио (например, в шутливой церемонии представления труппы — пианист Смит из Торонто, солист Беверли из Чикаго, штат Иллинойс, «артист Американского радио, дивно поющий Евангелие»), — а доктор Грэхем, о котором постоянно объявляют, все никак не появится. Наконец, вот и он — но и сам он поначалу лишь обманывает наше любопытство, ибо первые его слова — не настоящие, они лишь подготавливают собой будущее *Слово.* И вот перед нами разыгрываются новые интермедии, продлевая ожидание, разжигая нетерпение и заранее наделяя это Слово пророческой значительностью; в лучших традициях театрального спектакля, оно должно сперва сделаться желанным, чтобы затем легче обрести реальное существование.

В этой первой стадии церемонии нетрудно распознать мощную энергию Ожидания, социологическая значимость которой изучена Моссом[1], а сугубо современный образец ее мы недавно наблюдали в Париже на гипнотических сеансах Великого Роберта[2]. На них появление Волшебника тоже откладывалось до последнего момента, и с помощью умело повторяемых приемов в публике возбуждалось беспокойное любопытство, когда каждый уже готов воочию увидеть то, что ему медлят показать. Так и здесь Билли Грэхем с первой же минуты представлен нам как настоящий пророк, и все молят, чтобы Святой Дух соблаговолил вселиться в него именно сегодняшним вечером. Человек, который будет к нам обращаться, боговдохновенен, нас приглашают лицезреть священную одержимость; сказанное Билли Грэхемом заранее предлагается принимать буквально, как божественные слова.

Если устами доктора Грэхема действительно гласит Бог, то приходится признать, что Бог не очень-то умен, — его Слово поражает своей инфантильной пошлостью. Во всяком случае, этот Бог далек от томизма и явно не в ладах с логикой. Речи Билли Грэхема — это пулеметные очереди рваных, совершенно бессвязных утверждений, каждое из которых по содержанию тавтологично («Бог есть Бог»). Рядом с доктором Грэхемом самый скромный

маристский монах[3], самый академичный пастор кажутся интеллектуалами-декадентами. Иные журналисты, введенные в заблуждение гугенотской обстановкой церемонии (песнопениями, молитвами, проповедями, благословением), убаюканные серьезной вкрадчивостью протестантского богослужения[4], стали хвалить доктора Грэхема и его команду за сдержанность; они ждали чего-то преувеличенно американского — пляшущих герлз, джазовой музыки, смачно-модернистских метафор (которые, впрочем, два-три раза все же проскакивали). Билли Грэхем явно постарался очистить этот сеанс от всякой живописности, сделав его приемлемым для французских протестантов. Гем не менее всей своей манерой он порывает с традицией католической или же протестантской проповеди — традицией, унаследованной от античной культуры и требующей быть убедительным. Западное христианство всегда включало свое учение в более широкие рамки аристотелевского мышления, всегда, даже в утверждении иррациональной веры, стремилось сохранять союз с разумом. Доктор Грэхем, отбросив эту вековую традицию гуманизма (в христианской дидактике, даже в самых пустых и застывших ее формах, почти всегда присутствует обращенность к другому субъекту), привез нам новый метод — метод магического преображения. Убеждение он заменяет внушением: подавляет стремительностью своей речи, систематически изгоняет из своих высказываний всякое рациональное содержание, постоянно разрывает логические связи, повторяет одни и те же слова, высокопарно демонстрирует в простертой руке Библию — словно торговец-зазывала какой-нибудь универсальный консервный нож, — а главное, говорит без всякой теплоты, с видимым пренебрежением к слушателю, то есть использует весь классический набор приемов эстрадного гипноза; повторяю, нет никакой разницы между Билли Грэхемом и Великим Робертом.

Подобно тому как Великий Роберт в конце своего «лечебного сеанса» производил среди публики особый отбор и избранников гипноза призывал к себе на сцену, доверяя этим немногим почетную миссию демонстрировать зрелище гипнотического сна, — так же и Билли Грэхем заключает свое Слово вполне материальной сегрегацией Призванных. Неофитов, которые в этот вечер на Зимнем Велодроме, между рекламой растворителя «Сюпер-диссолюсьон» и коньяка «Полиньяк», под действием магического Слова «восприняли Христа», уводят в особый зал, а если они говорят по-английски, то в какую-то еще более тайную крипту. Не важно, что именно там происходит — просто занесение в списки новообращенных, или дальнейшие проповеди, или духовные беседы с «наставниками», или сбор пожертвований, — главное, этот дополнительный эпизод служит формальным эрзацем Посвящения.

Нас все это касается самым прямым образом. Прежде всего «успех» Билли Грэхема свидетельствует *об* умственной нестойкости французской мелкой буржуазии — класса, из которого, по-видимому, главным образом и набиралась публика для сеансов; податливость подобной публики к алогическим и гипнотическим формам мышления означает, что эта социальная группа находится, так сказать, в ситуации авантюры: известная часть французской мелкой буржуазии не защищена даже своим пресловутым «здравым смыслом», представляющим собой агрессивную форму классового сознания. Но это еще не все: Билли Грэхем и его команда неоднократно и откровенно подчеркивали цель своей кампании — «пробудить Францию для Господа» («Мы видели, как Господь творит великие дела в Америке; если бы подобное пробуждение[5] состоялось в Париже, оно имело бы огромное влияние во всем мире». — «Нам хотелось бы, чтобы в Париже произошло нечто такое, что отозвалось бы эхом во всем мире»). Взгляд явно тот же самый, что у Эйзенхауэра в его заявлениях по поводу французского безбожия. Франция воспринимается в мире как страна рационализма, религиозного индифферентизма, интеллигентского безверия (о чем равно толкуют и в Америке и в Ватикане — впрочем, сильно преувеличивая); от этого дурного сна ее следует пробудить. «Обращенный» Париж, разумеется, послужил бы примером всему свету— это значило бы, что Атеизм низвергнут Религией в самом своем логове.

Как известно, все подобные мотивы — сугубо политические: французский атеизм

интересует Америку лишь постольку, поскольку она видит в нем первое проявление коммунизма. «Пробудить» Францию от безбожия — значит пробудить ее от коммунистического наваждения. Кампания Билли Грэхема явилась всего лишь очередным эпизодом маккартизма.

Процесс Дюприе*

Процесс по делу Жерара Дюприе (убившего по неизвестной причине отца и мать) хорошо показывает, в каких грубых противоречиях путается наша Юстиция. Действительно, история развивается неравномерно: за последние сто пятьдесят лет переменилось представление о человеке, возникли новые науки о его психике, но эти частные сдвиги в развитии Истории пока что не повлекли за собой никаких перемен в уголовно-процессуальной системе, так как Юстиция есть прямая эманация Государства, а государством нашим правят одни и те же хозяева с тех самых пор, как был принят уголовный кодекс.

В результате преступление, как и прежде, *конструируется* Юстицией согласно нормам классической психологии: факт здесь существует лишь как элемент линейной рациональной структуры, преступление, чтобы иметь место, должно иметь причину или цель; оно должно быть кому-то *выгодно,* иначе оно утрачивает свою сущность и становится нераспознаваемым. Чтобы дать имя поступку Жерара Дюприе, следовало найти его источник; и поэтому все судебное следствие было нацелено на подыскание причины преступления, пусть хоть самой мелкой. Парадоксальным образом, защите оставалось лишь одно — добиваться, чтобы это преступление признали как бы абсолютным состоянием, лишенным всякой квалификации, представлять его именно как *безымянное преступление.*

Мотив, найденный было обвинением — ив дальнейшем опровергнутый свидетельскими показаниями, — состоял в том, что родители Жерара Дюприе противились его женитьбе и он якобы убил их из-за этого. Перед нами пример того, что признается Юстицией в качестве причины преступления: в некоторый момент родители убийцы становятся для него помехой, и он убивает их, чтобы устранить препятствие. Даже если он убивает их в припадке ярости, его ярость все равно остается рациональным состоянием, поскольку она прямо служит некоторой цели (то есть в глазах правосудия психологические факты до сих пор не имеют компенсаторного значения, изучаемого психоанализом, и по-прежнему понимаются утилитарно, в смысле своего рода экономики).

Итак, стоит определить, что поступок кому-то, вообще говоря, выгоден, как преступление обретает свое имя. Несогласие родителей на женитьбу сына рассматривалось обвинением лишь как движущая сила ярости Жерара Дюприе — особого душевного расстройства; не важно, что с рациональной точки зрения (с точки зрения той самой рациональности, которой только что обосновывалось событие преступления) преступник не мог надеяться получить никакой выгоды от своего поступка (убийство расстроило женитьбу еще более непоправимо, чем сопротивление родителей, — ведь Жерар Дюприе ничего не сделал, чтобы скрыть свое преступление); обвинению довольно и ущербной причинности — главное, чтобы ярость Дюприе была мотивирована если не в своих последствиях, то хотя бы в своем источнике; предполагается, что убийце хватает логического мышления, чтобы осознать абстрактную выгоду своего преступления, но не его реальные последствия. Иными словами, чтобы назвать душевное расстройство преступлением, достаточно, чтобы у него был *разумный* источник. В связи с процессом Доминичи я уже указывал, что такое наш уголовно-процессуальный разум, — он носит характер «психологический», а тем самым и «литературный».

Что касается психиатров, то, по их заключению, необъяснимое преступление не перестает быть преступным; признав подсудимого вполне вменяемым, они на первый взгляд выступили против традиционной системы уголовно-процессуальных доказательств: для них беспричинность убийства отнюдь не мешает назвать его преступлением. Парадоксальна,

однако, сама такая психиатрия, отстаивающая идею абсолютного самоконтроля личности и признающая преступника виновным даже за пределами разумного самосознания. Для Юстиции (обвинения) в основе преступления лежит причинность, а тем самым все-таки некоторое место отводится и душевному расстройству. Психиатрия же, по крайней мере официальная психиатрия, словно старается как можно далее отодвинуть грань, за которой начинается безумие; не придавая никакого значения детерминирующим факторам, она тем самым смыкается со старой теологической идеей свободной воли. В процессе Дюприе она играет роль церкви — выдает светским властям (Правосудию) тех подсудимых, кого сама не в состоянии вернуть в свое лоно, поскольку они не подходят ни под одну из ее «категорий»; для этой цели она даже специально создает привативную, чисто номинальную категорию «извращенности». Итак, с одной стороны, перед нами Юстиция, порожденная буржуазной эпохой, то есть выученная рационализировать мир в качестве реакции на произвол монарха или Бога, до сих пор являющая собой анахронический пережиток своей некогда прогрессивной роли; а с другой стороны, официальная психиатрия, по-прежнему отстаивающая старую-престарую идею вменяемой извращенности, подлежащей осуждению независимо от попыток ее объяснить. Судебная психиатрия, отнюдь не стремясь расширить сферу своей компетенции, предает в руки палача тех людей, которые совершили свои преступления в состоянии душевного расстройства и которых Юстиция, еще более рационалистическая, но вместе с тем и робкая, охотно оставила бы на ее попечение.

Таковы некоторые из противоречий процесса Дюприе: противоречие между Юстицией и защитой, между психиатрией и Юстицией, между защитой и психиатрией. Внутри каждой из этих инстанций имеются и свои противоречия. Как мы видели, Юстиция вопреки своему рационализму расторгает причину и цель, приходя в итоге к выводу, что преступление тем более извинительно, чем более чудовищно; судебная психиатрия добровольно отрекается от своего пациента, отдавая убийцу палачу, — в тот самый момент, когда психологические науки с каждым днем отвоевывают все новые области душевной жизни людей; да и сама защита то апеллирует к *передовой* психологии, берущей под опеку каждого преступника как жертву душевного расстройства, то, словно в добрые старые времена охоты на ведьм, принимает гипотезу о магической «силе», якобы вселившейся в Дюприе (защитная речь мэтра Мориса Гарсона)[1].

Фото-шоки*

В книге Женевьевы Серро о Брехте[1] упоминается фотография из «Матча», изображающая сцену казни гватемальских коммунистов[2]; автор справедливо указывает, что фотография сама по себе вовсе не страшна, а ужас возникает оттого, что *мы смотрим на нее* из нашей свободной жизни. Замечание Женевьевы Серро парадоксально подтверждается выставкой «фото-шоки» в галерее Орсе. Из экспонатов выставки лишь немногие нас действительно шокируют — чтобы мы испытали ужас, фотографу мало *обозначить* его.

Большинство снимков, собранных здесь с целью неприятно поразить нас, не производят никакого впечатления — именно потому, что фотограф в оформлении своего сюжета слишком многое взял на себя, подменив нас, зрителей. Ужасное здесь почти всякий раз *сверхвыстроено* — к непосредственному факту игрой контрастов и сближений присоединяется умышленный язык ужаса. На одном из снимков, к примеру, изображена толпа солдат рядом с россыпью мертвых черепов; на другом молодой военный стоит лицом к лицу со скелетом; на третьем колонна заключенных или же пленных встречается на дороге со стадом баранов. Ни один из этих слишком искусных снимков нас не задевает. По отношению к каждому из них мы лишены возможности самостоятельного суждения: за нас уже содрогался, уже размышлял, уже судил кто-то другой. Фотограф оставил нам лишь одну возможность — чисто умственное согласие; с этими образами нас связывает лишь технический интерес; сверхнасыщенные значением по воле самого художника, они не обладают для нас никакой историей, эта синтетическая пища уже вполне разжевана своим

создателем, и мы больше не можем сами *изобретать* свой подход к ней.

Другие фотографы делают своей целью не столько шок, сколько изумление, но допускают тот же самый исходный просчет. Они стараются, например, уловить, с немалым техническим мастерством, крайне редкий момент какого-нибудь движения: футболист в горизонтальном полете, прыжок гимнастки или летающие по воздуху предметы в доме с привидениями. Но и здесь, при всей своей непосредственности и неразложимости на контрастные элементы, картина остается слишком сконструированной; запечатлеть уникальный миг становится слишком преднамеренной самоцелью, навязчивым стремлением к знаковости, и даже удачные снимки такого рода не имеют для нас никакого эффекта; мы испытываем к ним интерес лишь на краткий миг непосредственного восприятия, дальше в нас уже ничто не откликается, не приходит в смятение, все преждевременно замыкается в голом знаке; своей безупречной читаемостью, *оформленностью* подобная сцена избавляет нас от необходимости переживать какое-либо возмущение; сводясь к чисто языковому состоянию, фотография не вызывает в нас никакой дезорганизации.

Ту же самую проблему уникальной, вершинной точки движения уже приходилось решать живописцам, но они здесь преуспели гораздо больше. Например, у художников Империи, когда им требуется воссоздать мгновенный образ (взвившийся на дыбы конь, Наполеон с простертою рукой на поле сражения[3] и т. п.), в таком движении все же остается знак подчеркнутой неустойчивости — то, что можно назвать numen[4], торжественная застылость позы и притом невозможность поместить ее в реальном времени; такая демонстративная зафиксированность неуловимого — что в кино впоследствии будет названо *фотогенией* [5] — как раз и есть исходная точка искусства. Легкое возмущение от этих непомерно вздыбленных коней или замершего в неуловимой позе императора, от их упрямой, можно сказать риторической экспрессивности вносит в наше прочтение знака элемент вызова и риска, производит в читателе зрительного образа не столько интеллектуальное, сколько визуальное изумление, именно потому, что заставляет обратить внимание на поверхность зримого объекта, на его оптическую непроницаемость, а не идти сразу к его значению.

Большинство показанных нам «фото-шоков» являются ложными как раз потому, что в них имеет место что-то среднее между буквальностью и преувеличенностью: для фотографии они слишком умышленны, для живописи — слишком точны, и в результате в них нет ни возмущающей буквальности, ни художественной правды; они задуманы как чистые знаки, даже без всякой двусмысленности, без сдерживающей объемности. Логично поэтому, что на всей выставке (по замыслу своему весьма похвальной) действительно шоковыми оказались лишь репортерские снимки, на которых схваченный на лету факт предстает во всей своей упрямой буквальности, тупой очевидности. Расстрел в Гватемале, плачущая невеста убитого в Сирии Адуана Малки[6], полицейский с занесенной дубинкой — все эти снимки удивляют тем, что на первый взгляд кажутся отстраненными, почти бесстрастными, они как бы содержат в себе меньше, чем подпись под ними; их зрелищность стерта, в них нет того numen'a, который непременно оказался бы в них привнесен в живописных композициях (и в рамках живописи это было бы вполне законно). Своей *натуральностью,* без патетики и без объяснений, эти фотографии заставляют зрителя напряженно вдумываться, подталкивают его к самостоятельному суждению вне стесняющего присутствия демиурга-фотографа. Здесь происходит, таким образом, требуемый Брехтом критический катарсис, а не просто эмоциональное очищение, как в сюжетной живописи: можно сказать, что мы здесь имеем дело с категориями эпического и трагического. Буквалистская фотография помогает постичь не сам ужас, а его возмутительность.

Два мифа молодого театра[*]

Судя по недавнему Конкурсу молодых трупп[1], наш молодой театр полным ходом

усваивает мифологию старого (так что уже и не понять, чем они отличаются). известно, например, что в буржуазном театре актер Должен быть «поглощен» своей ролью, казаться буквально пылающим жаркой страстью. От него обязательно требуется «кипеть», то есть одновременно гореть и истекать; оттого это горение проявляется во влажности. В одной из новых пьес (удостоенной премии) оба главных действующих лица — мужчины — так и истекали всевозможными жидкостями: слезами, потом и слюной. Казалось, присутствуешь при каком-то жутком физиологическом процессе — яростном отжиме внутренних тканей; страсть — словно большая влажная губка, безжалостно сдавливаемая рукой драматурга. Легко понять, в чем задача этой физиологической бури: превратить «психологию» в нечто количественное, втиснуть смех или боль в простые измеримые формы, чтобы даже сама страсть сделалась товаром в ряду прочих, объектом коммерции, включенным в нумерическую систему обмена: приходя в театр, я плачу деньги и за это требую, чтобы мне показали ясно видимую, почти что исчислимую страсть. И если актер работает в полную силу, если он честно выжимает мне из своего тела все, что может, если мне несомненны его тяжкие усилия, то я признаю такого актера отличным и стану выражать ему свою радость от того, что вложил свои деньги в талант, который их не украл, а вернул сторицей в форме достоподлинного пота и слез. Актерское горение хорошо своей экономичностью: я, зритель, наконец-то могу проверить, что я получаю за свои деньги.

Само собой разумеется, это горение обставляется спиритуалистическими оправданиями. Актер предается демону театра, он жертвует собой, будучи внутренне пожираем своей ролью; его физический труд, всепоглощающая телесная самоотдача Искусству достойны сочувствия и восхищения; мускульные усилия актера не остаются неоцененными, и когда в финале он кланяется публике, изможденный, отдавший спектаклю все свои гуморальные ресурсы, то его приветствуют словно человека, поставившего рекорд в голодании или культуризме, ему втайне желают отдохнуть и восстановить свою внутреннюю субстанцию — всю ту жидкость, которой он отмеривал купленную нами страсть. Буржуазной публике, наверно, никогда не устоять перед такой очевидной «самоотверженностью», и, думаю, если актер умеет плакать и потеть на сцене, то он всегда сумеет ее увлечь: его трудовые усилия столь наглядны, что судить глубже уже невозможно.

Еще один злополучный элемент из наследия буржуазного театра — это миф о «находке». На нем строят свою репутацию многие опытные режиссеры. В спектакле одной из молодых трупп «La locandiera»[90] обстановка комнаты в каждом действии спускается с потолка. Это, конечно, неожиданно, и все громко восхищаются такой выдумкой; вся беда в том, что она совершенно бесполезна, явно высосана из пальца в стремлении к новизне любой ценой. Поскольку все искусственные приемы установки декораций сегодня уже исчерпаны, поскольку модернизм и авангард уже успели пресытить нас переменами на глазах публики (вся великая дерзость которых в том, что рабочие прямо перед нами расставляют на сцене кресло да пару стульев), — то поневоле пришлось обратиться вверх, к последнему еще не занятому пространству. Прием бесцельный, чисто формалистический, но не суть важно: в глазах буржуазной публики сценическая постановка отождествляется с техническими находками, и иные «постановщики» охотно подстраиваются к таким требованиям — только и делают, что выдумывают. В этом отношении наш театр тоже зиждется на суровом законе товарного обмена: для публики необходимо и достаточно, чтобы режиссерский вклад был нагляден, так что каждый мог бы оценить, сколько ему достается за его билет; в результате искусство все больше превращается в гонку, и основное его проявление — ряд отдельных, а стало быть поддающихся подсчету формальных удач.

Как и творческое горение актера, режиссерская «находка» имеет свое бескорыстное алиби: ее залогом пытаются сделать «стиль». В спускании мебели с потолка якобы проявляется особая непринужденность, гармонирующая с живой и непочтительной

---

90 «Хозяйка гостиницы» *(ит.). — Прим. перев.*

атмосферой, которая традиционно ассоциируется с комедией дель арте. Разумеется, стиль — это почти всегда алиби, он служит скрадыванию глубинных мотивировок пьесы: играть комедию Гольдони в чисто «итальянском» стиле (с выходками арлекинов, пантомимой, яркими красками, полумасками, расшаркиваниями и пулемет-но-быстрой речью) — значит дешево отделываться от социально-исторического содержания пьесы, обезвреживать заключенную в ней острую критику общественных отношений, одним словом, мистифицировать.

Можно много говорить о том, как свирепствует такой «стиль» на сценах наших буржуазных театров. Стиль все извиняет, от всего избавляет, и прежде всего от исторических размышлений; он делает зрителя рабом голого формализма, так что даже «революции» стиля сами оказываются лишь формальными. Режиссером-авангардистом называют того, кто осмелится один стиль заменить другим (уже не затрагивая больше реального содержания пьесы) — превратить, например, как Барро в «Орестее», трагедийный академизм в негритянский праздник[3]. Но один стиль стоит другого, и их замена ничего не дает: африканский Эсхил ничуть не менее фальшив, чем Эсхил буржуазный. В театральном искусстве стиль — это один из приемов бегства от реальности.

«Тур де Франс» как эпопея*

О том, что велогонка «Тур де Франс» — эпическая поэма, говорит уже одна ее ономастика. Имена гонщиков в большинстве своем как будто пришли к нам из древнейшей племенной эпохи, когда в немногих звуках героического имени звенела раса (Бранкар-Франк, Бобе из Иль-де-Франса, Робик-Кельт, Руиз-Иберием, Дарригад-Гасконец). Кроме того, эти имена постоянно повторяются; на протяжении долгого, подверженного всевозможным превратностям состязания они служат неподвижными точками, позволяющими привязывать мимолетные и суматошные эпизоды гонки к устойчивым характерам-сущностям; человек здесь — прежде всего имя, господствующее над событиями. Бранкар, Жеминьяни, Лореди, Антонен Ролдан — все эти имена читаются как алгебраические знаки доблести, чести, измены или же стоицизма. Поскольку имя гонщика одновременно питательно и эллиптично, то оно оказывается главной фигурой особого поэтического языка: благодаря ему мир становится удобен для чтения, и уже не требуется что-либо описывать. В конечном счете все языковые эпитеты концентрируются в звуковой субстанции имени, постепенно сгущающего в себе достоинства того или иного гонщика. В начале своего восхождения к славе он еще бывает наделен каким-то природным эпитетом; в дальнейшем это делается ненужным. Говорят: «элегантный Колетто» или же «Ван Донгенбатав», зато Луизон Бобе уже обходится без всяких определений.

На самом деле вступление гонщика в эпопею происходит с появлением у него уменьшительного имени: Бобе становится Луизоном, Лореди-Нелло, а Рафаэля Жеминьяни, безукоризненного героя, одновременно *доброго* и *доблестного,* зовут то Раф, то Жем. Подобные имена звучат легко, чуть ласково и чуть подобострастно; одним слогом они способны выразить и сверхчеловеческую доблесть и сугубо человеческую интимность; журналист обращается к ним примерно с той же непринужденностью, как латинский поэт к Цезарю или Меценату. В уменьшительном имени велогонщика смешаны рабское восхищение и чувство исключительной приближенности; таким смешением характеризуется сознание народа, подсматривающего за своими богами.

В уменьшительной форме Имя становится подлинно публичным, благодаря ему внутренний мир гонщика выдвигается на просцениум, где действуют герои. Действительно, подлинно эпический локус — это не поле боя, но открытый всем взорам порог шатра; именно здесь воин обдумывает свои замыслы, отсюда раздаются его слова оскорбления, вызова и признания. «Тур де Франс» в полной мере реализует такую псевдочастную жизнь, где отношения между людьми предстают в преувеличенных формах — либо объятия, либо афронта: в Бретани во время охотничьей вылазки благородный Бобе публично протянул руку

Лореди, а тот не менее публично отказался ее пожать. Подобным гомерическим ссорам под стать и хвалы, которыми обмениваются герои через голову толпы. В одной лишь фразе Бобе, адресованной Кобле: «Мне жаль за тебя», — проступает целый эпический мир, где враг существен лишь постольку, поскольку достоин уважения. Действительно, в «Тур де Франс» проявляются многие рудименты ленничества — феодального института, который как бы телесно привязывает человека к человеку. Участники гонки часто обнимаются друг с другом. Марсель Бидо, технический директор французской команды, обнимает Жема после одержанной победы, и Антонен Роллан тоже пылко целует Жеминьяни во впалую щеку. В объятиях выражается здесь дивно-эйфорическое чувство замкнутости и совершенства героического мира. И не следует связывать это блаженное братство со стадными чувствами остальных членов команды: подобные чувства гораздо менее чисты. В самом деле, безупречные и всем открытые отношения возможны лишь между великими героями; как только на сцену выходят «слуги», эпопея вырождается в роман.

География «Тур де Франс» также всецело подчинена ее эпической установке. Все этапы и участки гонки персонифицированы, ибо человек меряется с ними силами, а в любой эпопее борьба должна идти на равных; в результате человек оказывается натурализован, а Природа — очеловечена. Подъемы и спуски здесь коварны, что находит себе выражение в неприветливых или даже смертельно опасных «процентах» крутизны, а этапы, внутренне завершенные подобно главам романа (действительно, здесь имеет место эпическая длительность, ряд сменяющих друг друга самодовлеющих кризисов, а не диалектическое развитие единого конфликта, как в длительности трагической), выступают как физические персонажи, как новые и новые противники, чья индивидуальность определяется характерной для эпической Природы смесью морфологии и морали. Этапы бывают «мрачные», «липкие», «палящие», «вздыбленные» и т. д. Все эти прилагательные описывают некие экзистенциальные качества и призваны показать, что гонщик борется не просто с тем или иным природным препятствием, но с поистине экзистенциально-субстанциальной фигурой, мобилизуя в этой борьбе как свое восприятие, так и рассудок.

В лице Природы гонщик сталкивается с одушевленной средой, которую он пожирает и покоряет. Об этапе Гавр-Дьепп, проходящем вдоль морского берега, говорят, что он «весь пропитан йодом», придающим гонке энергичность и яркость; другой этап, по мощеным дорогам Севера, предстает как плотная, комковатая пища, которую буквально «так просто не проглотишь»; третий, Бриансон-Монако, идет среди слоистого доисторического сланца, в котором гонщики вязнут. Каждый этап — по-своему «трудноусваиваемый», каждый отождествляется (характерно поэтическим приемом) со своей глубинной субстанцией, и перед лицом каждого гонщик неявно стремится утвердить себя в качестве целостного человека, сражающегося с Природой как субстанцией, а не только объектом. Важны, таким образом, его жесты внедрения в субстанцию; гонщик всякий раз изображается не мчащимся, а погружающимся — он ныряет в очередной этап, с лету прорывается через него, сам оказывается им поглощен; главное в нем — неразрывная связь с определенной почвой, нередко в сочетании с апокалиптическим страхом («устрашающий спуск к Монте-Карло», «палящие горы Эстереля»).

Особенной персонификации подвергается этап Мон-Ванту. Горные перевалы в Альпах и Пиренеях при всей своей трудности остаются все же «проходами», переживаются как нечто проницаемое насквозь; перевал — это словно отверстие, и ему нелегко стать личностью. Напротив, Мон-Ванту — это гора как нечто полное, это божество Зла, которому приходится приносить жертвы. Настоящий Молох, деспот велогонщиков, он никогда не прощает слабым и требует себе неправедную дань в виде мучений. Сам физический облик его ужасен: эта лысая гора (как пишет «Экип», страдающая «сухой себореей»)[1] воплощает собой самый дух Сухости; благодаря своему экстремальному климату (вообще это не столько географическое пространство, сколько климатическая эссенция) Мон-Ванту становится заколдованным местом, где герой испытывается на прочность. Это как бы особый надземный ад, и в нем велогонщик должен найти ключ к спасению, должен одолеть дракона

— либо с помощью бога («друг Феба» Голь), либо чисто прометеевским жестом, противопоставив богу Зла другого, еще более сильного демона («сатана велосипеда» Бобе).

Итак, география «Тур де Франс» поистине достойна Гомера. Как в «Одиссее», эта гонка оказывается и хождением по мукам, и обследованием пределов всего земного мира. Как Улисс несколько раз добирался до внешних врат Земли, так и «Тур де Франс» в нескольких местах вот-вот выйдет за рубежи человеческого мира: судя по словам репортеров, на Мон-Ванту мы уже покидаем планету Земля и оказываемся рядом с неведомыми светилами. География «Тур де Франс» — энциклопедическая опись всех обитаемых человеком пространств; если вспомнить схему развития истории у Вико, то этой велогонке соответствует тот двойственный момент, когда человек подвергает Природу сильнейшей персонификации[2], дабы затем ополчиться на нее и освободиться от ее власти.

Разумеется, приобщиться к такой антропоморфной Природе гонщик может лишь на полуреальных путях. В «Тур де Франс» сплошь и рядом проявляется энергетика духов. Сила, которой располагает гонщик в борьбе с олицетворенной Землей, может иметь два аспекта: во-первых, это спортивная *форма,* то есть не порыв, а скорее устойчивое состояние, особое равновесие крепких мышц, острого ума и волевого характера, и, во-вторых, *рывок,* настоящий электрический разряд, благодаря которому некоторые возлюбленные богами гонщики могут время от времени свершать сверхчеловеческие деяния. В *рывке* подразумевается некий сверхъестественный уровень бытия, где человек добивается успеха лишь благодаря божественной помощи: мама Бранкара в Шартрском соборе молит святую деву ниспослать сыну рывок, а Чарли Голь, особо обласканный благодатью, является именно специалистом по рывкам; свою электрическую силу он обретает от общения с богами, которое непостоянно: иногда боги вселяются в него, и тогда он изумителен, иногда же они его оставляют, сила рывка истощается, и Чарли уже ни на что не способен.

Гнусной пародией на рывок является применение допинга: давать гонщику допинг преступно и кощунственно, подобно всякой попытке поставить себя на место Бога, украсть у Бога исключительное право распоряжаться чудодейственной искрой. Впрочем, Бог в таких случаях умеет отомстить: это познал на своем опыте злосчастный Маллежак, которого стимулирующий допинг едва не довел до безумия (так карают всех похитителей огня). Напротив, холодно-рационалистичному Бобе рывок почти неведом — этот безбожник всего добивается сам; Бобе — специалист по спортивной *форме,* герой сугубо человечный, он ничем не обязан сверхъестественному и побеждает благодаря чисто земным достоинствам, освященным такой сугубо гуманистической ценностью, как воля. Голь воплощает в себе Божественный Произвол, Чудесное Избранничество, сообщничество с богами, тогда как Бобе — Человечность и Праведность, он отрицает богов и являет образец морали человека-одиночки. Поль подобен архангелу, а Бобе — персонаж прометеевского склада, это как бы Сизиф, сумевший опрокинуть свой камень на самих богов, которые обрекли его быть всего лишь гордым человеком.

В Динамическом плане «Тур де Франс» предстает, разумеется, как битва, но противоборство здесь обладает той особенностью, что в нем драматичны только внешняя обстановка и предварительные перемещения, а не столкновения сами по себе. Можно, пожалуй, сравнить «Тур де Франс» с современной армией, в которой главное — техническая мощь и численность личного состава. Иногда здесь случаются смертельные схватки, когда целая нация приходит в ужас (эпизод с французской командой, плотно зажатой corridori[91] синьора Бинды, директора итальянской «Скуадры»), герой же идет навстречу испытанию подобно Цезарю, с тем божественным спокойствием, какое присуще Наполеону у Гюго[3] («и Жем, ясным взором глядя вперед, ринулся в опасный спуск к Монте-Карло»). И все-таки самый акт противоборства трудноуловим и не находит себе места во временной длительности. Фактически динамика «Тур де Франс» знает лишь четыре действия: вести

---

[91] Гонщиками *(ит.). — Прим. перев.*

гонку, следовать за лидером, уходить в отрыв и отставать. *Лидировать* — дело самое тяжелое и одновременно самое бесполезное; лидер всегда жертвует собой; это чистый акт героизма, с целью скорее показать характер, нежели добиться результата; личная дерзость не приносит в велогонке прямых выгод и, как правило, сводится на нет командной тактикой. *Следовать за лидером* — занятие, напротив, в чем-то трусливое и предательское, когда гонятся за успехом и не обращают внимания на честь; преследовать лидера чрезмерно, вызывающе близко — значит открыто связывать себя со Злом («липнуть к колесам» позорно). *Уходить в отрыв* — это поэтический эпизод, являющий образ добровольного одиночества; практически это малоэффективно, потому что оторвавшегося почти всегда нагоняют, зато приносит тем больше славы, чем больше в нем бесцельного героизма (одиночный прорыв испанца Аломара напоминает отрешенность и кастильское высокомерие монтерлановских героев). *Отставание* предвещает собой сход с трассы, оно всегда страшит и удручает, как поражение; на этапе Мон-Ванту отставание многих гонщиков выглядело прямо-таки «Хиросимой». Все эти четыре движения, разумеется, драматизируются, обретают свою литую форму в эмфатической лексике *кризиса;* нередко одно из них становится образным названием целого этапа, словно главы романа (заголовок одного из репортажей: «Бурный рывок Кублера»). Роль языка здесь огромна, именно он сообщает неуловимому, растворенному во временной длительности событию эпическую преувеличенность, а тем самым и сгущенность.

Мораль «Тур де Франс» двойственна: императивы рыцарского кодекса чести постоянно сочетаются с грубо напоминающим о себе голым стремлением к успеху. Эта мораль не умеет или не желает делать выбор между похвальной самоотверженностью и эмпирической необходимостью. Когда гонщик *жертвует собой* ради успеха команды — делает ли он это по собственной инициативе или по требованию арбитра (технического директора), — его поступок всегда восхваляется, но и всегда оспаривается. Его жертва величественна и благородна, она свидетельствует о полноценной командно-спортивной морали, в ней эта мораль находит свое высшее оправдание; и в то же время она идет наперекор другому принципу, без которого легенда о «Тур де Франс» остается неполной, — принципу реализма. *На «Тур де Франс» не место сантиментам* — таков закон, придающий остроту всему зрелищу. Дело в том, что рыцарская мораль переживается здесь как опасность подправить волю судьбы; «Тур де Франс» решительно избегает всего, что могло бы казаться попыткой заранее повлиять на голый и грубый случай, решающий исход борьбы. *Карты еще не брошены,* «Тур де Франс» — это столкновение характеров, и мораль здесь требуется индивидуалистическая, мораль одиночной борьбы за жизнь; для журналистов главная трудность и главная забота в том, чтобы исход велогонки все время оставался неопределенным; так, на протяжении всей гонки 1955 года рейтеры упорно оспаривали всеобщее убеждение, что победит наверняка Бобе. Но «Тур де Франс» — это еще и спорт, и здесь нужна коллективная мораль. Это противоречие, так никогда и не разрешаемое, приводит к тому, что в журналистской легенде «жертва» того или иного гонщика постоянно подвергается сомнениям и перетолкованиям, с непрестанным напоминанием о благородной морали, на которой она основана. Жертва нуждается в неустанных оправданиях, поскольку переживается как некая сентиментальная ценность.

Важнейшую роль играет здесь технический директор команды — он обеспечивает связь цели и средств, совести и прагматизма; в душевном разрыве одного этого человека диалектически соединяются реальность зла и его неизбежность. Специалистом по таким корнелевским ситуациям является Марсель Бидо — в своей команде ему приходится жертвовать одним гонщиком ради другого, порой даже, что еще трагичнее, одним братом ради другого (Жаном Бобе — ради Луизона Бобе). Фактически Бидо существует лишь как реальный образ некоей интеллектуальной необходимости, которая, осуществляясь в мире страстей, нуждается в особом олицетворении. Имеет место разделение труда: на каждую десятку гонщиков приходится один чистый интеллект, причем роль его отнюдь не привилегированная, так как ум здесь сугубо функционален, его единственная задача —

воплощать в глазах публики стратегический замысел гонки; тем самым Марсель Бидо являет собой лишь образ тщательного аналитика, его роль состоит в том, чтобы *соображать.*

Бывает, что эту интеллектуальную функцию берет на себя один из гонщиков — именно так обстоит дело с Луизоном Бобе, и в этом вся оригинальность его «роли». Обыкновенно стратегические способности гонщиков невелики, все их искусство сводится к набору немногих грубых уловок (обманные финты Кублера). В случае же Бобе такая ненормальная неразделенность ролей создает гонщику двусмысленную репутацию, гораздо более сомнительную, чем у Коппи или Кобле: Бобе слишком много думает, «ему бы не играть, а только выигрывать».

В таком промежуточном положении интеллекта между чистой моралью жертвенности и суровым законом успеха сказывается двойственная психология, одновременно и утопическая и реалистическая, которая соединяет в себе пережитки старинной феодально-трагедийной этики с новейшими требованиями, свойственными миру всеобщей состязательности. В такой двойственности и заключено главное значение «Тур де Франс»: умело смешивая два разных алиби, идеалистическое и реалистическое, журналистская легенда творит респектабельно-дразнящий покров, под которым безукоризненно скрадывается экономический детерминизм нашей великой эпопеи.

Но сколь бы двойственно ни осмыслялась самоотверженность, в конечном счете она все же обретает ясное и однозначное значение, так как легенда неизменно объясняет ее чистой психологической предрасположенностью гонщика. От неуютного чувства свободы «Тур де Франс» спасает то, что это, по определению, *мир сущностей, воплощенных в характерах.* Как я указывал выше, сущности вводятся здесь тогда, когда имя гонщика властно-номиналистически превращается в устойчивое хранилище некоей вечной ценности (элегантность Колетто, размеренность Жеминьяни, коварство Лореди и т. д.). *«Тур де Франс» — это конфликт определенных сущностей с неопределенным исходом;* эти сущности вновь и вновь соотносятся друг с другом через посредство природы, нравов, литературы и правил состязания; подобно атомам, они соприкасаются, сцепляются или взаимно отталкиваются, и из такой игры рождается эпопея. Ниже приводится словарик с характеристиками гонщиков — по крайней мере тех, кто уже обрел свою устойчивую семантику; подобная типология достаточно надежна и стабильна, ведь мы имеем дело с сущностями. Можно сказать, что здесь, как в классической комедии, и особенно в комедии дель арте, хоть и в рамках совершенно иной конструкции (временная Длительность комедии остается длительностью театрального конфликта, тогда как в велогонке она связана с романным повествованием), зрелище рождается из неожиданных отношений между людьми: сущности, сталкиваясь друг с другом, образуют самые разнообразные фигуры.

На мой взгляд, «Тур де Франс» — лучший из встречавшихся нам примеров тотального, а следовательно, двойственного мифа: это миф одновременно экспрессивный и проективный, реалистический и утопический. «Тур де Франс» дает французам самовыражение и раскрепощение через единую для всех фабулу, где традиционные формы обмана (эссенциальная психология, воинская мораль, магия стихий и волшебных сил, иерархия сверхлюдей и их слуг) смешаны с формами, представляющими позитивный интерес, с утопическим мировосприятием, мир здесь упорно стремится к внутренней гармонии через абсолютно ясное зрелище взаимоотношений человека, людей и Природы. Порочным является основание велогонки, стоящие за нею экономические факторы, ее конечная выгода состоит в порождении идеологических алиби. Тем не менее «Тур де Франс» остается завораживающе ярким фактом нашего национального сознания; эта эпопея знаменует тот преходящий исторический момент, когда человек, пусть еще неловкий и замороченный, сквозь мутную толщу легенд все же на свой лад провидит возможность достичь адекватного соотношения с обществом и мирозданием.

Словарь гонщиков (1955)

БОБЕ, Жан. Двойник и одновременно негативная ипостась Луизона, главная жертва «Тур де Франс». Своему старшему брату он должен «по-братски» жертвовать всей своей личностью. Он то и дело теряет бойцовский дух, так как страдает важным недугом — думает. Его патентованная интеллигентность (работает преподавателем английского, носит огромные очки) приводит к разрушительной ясности сознания: анализируя переживаемые им тяготы, он растрачивает на эту интроспекцию ресурсы своей мускулатуры, которою он превосходит брата. Это человек *непростой,* а потому невезучий.

БОБЕ, Луизон. Бобе — герой прометеевского типа; у него превосходный бойцовский темперамент и острое организаторское чутье, он умеет рассчитывать, реалистически стремится *выиграть.* Недостаток — некоторая склонность к умствованию (хотя и меньшая, чем у брата, — он всего лишь бакалавр): ему ведомо беспокойство, уязвленная гордость, характер у него желчно-раздражительный. Во время гонки 1955 года ему пришлось бороться в одиночестве, в отсутствие Кобле и Коппи состязаться с их призраками; не имея явных соперников, он был могуч и одинок[4], со всех сторон окружен опасностями, и угроза могла исходить отовсюду («Мне были бы нужны такие гонщики, как Коппи и Кобле, потому что быть единственным фаворитом слишком тяжело»). Благодаря Бобе на «Тур де Франс» утвердился особенный тип гонщика, сочетающего энергию с расчетливо-аналитическим умом.

БРАНКАР. Символизирует собой растущее молодое поколение. Сумел доставить хлопот старшим соперникам. Превосходный ездок, с неутомимым наступательным духом.

КОЛЕТТО. Самый элегантный гонщик на «Тур де Франс».

КОППИ. Безупречный герой. Сидя в седле, он воплощает в себе все доблести. По-прежнему присутствует грозным призраком.

ДАРРИГАД. Непривлекательный, но полезный цепной пес. Усердно служит делу Франции, и за это ему прощают привычку плотно опекать, безжалостно конвоировать соперников.

ДЕ ГЮОТ. Гонщик-одиночка, по-батавски молчаливый.

ГОЛЬ. Новейший архангел горных этапов. Беспечный юноша, хрупкий херувим, безбородый мальчишка, худой и дерзкий, гениальный подросток — на «Тур де Франс» он играет роль Рембо. Порой в Голя вселяется божество, и тогда его сверхъестественный дар таинственной угрозой тяготеет над соперниками. Боги наделили Голя легкостью; он способен таинственно двигаться без усилий, напоминая изящный взлет и планирование птицы или самолета (грациозно взмывает на альпийские пики, а педали его крутятся словно пропеллеры). Но бывает и так, что бог оставляет его, и тогда его взор делается «странно опустелым». Как и всякое мифическое существо, способное побеждать воздушную или водную стихию, Голь становится неловким и бессильным на суше[5]; божественный дар оказывается для него обузой («Я умею ездить только в горах. Да и то лишь на подъеме. При спуске я неуклюж, *а может, просто весу не хватает* »).

ЖЕМИНЬЯНИ (по прозвищу «Раф» или «Жем»), Ездит размеренно, с туповатой надежностью мотора. Честный горец, но без огонька. Бесталанным и симпатичный. Любит поговорить.

АССЕНФОРДЕР (по прозвищу «Великолепный Ассен» или «Ассен-корсар»). Боевитый и самонадеянный гонщик. («Что мне Бобе, у меня каждая нога таком силы»). Пылкий воин, умеющий только сражаться без всякого притворства.

КОБЛЕ. Очаровательный велосипедист, который мог позволить себе все, даже нерасчетливость в усилиях. Противоположность Бобе; даже отсутствуя, он остается для него грозной тенью, так же как Коппи.

КУБЛЕР (по прозвищу «Ферди», или «Адзивильским Орел»). Нескладно-угловатый, сухой и капризный. Кублер выражает идею гальванизма. Его слишком искусственные рывки порой вызывают подозрения (не допинг ли?). Трагикомический актер (кашляет и хромает только на людях). В силу своего немецко швейцарского происхождения Кублер вправе и даже обязан коверкать язык, как немцы у Бальзака и любые иностранцы у графини де Сегюр

(«ферди невезучий. Жем всегда за Ферди. Ферди нет старта»).

ЛОРЕДИ. Коварный предатель, воплощение отверженности на «Тур де Франс»-55. Такое положение позволяет ему вести себя откровенно садистски — он намеренно изводит Бобе, словно пиявкой липнет к его заднему колесу. В конце концов вынужден сойти с дистанции — что это, наказание свыше? Во всяком случае, предупреждение.

МОЛИНЕРИ. Гонщик последнего километра.

РОЛЛАН (Антонен). Мягкий, терпеливый, общительный. На этапах стойко переносит трудности, показывает стабильные результаты. Рядовой солдат в войске Бобе. Корнелевская проблема: следует ли им пожертвовать? Образец жертвы — несправедливой и неизбежной.

«Синий гид»*

В «Синем гиде» пейзаж практически существует в одной лишь форме — в форме живописности. Живописной является любая пересеченная местность. Перед нами здесь характерно буржуазное превознесение гор — достаточно старый альпийский миф, возникший в XIX веке; Жид справедливо связывал его с гельветско-протестантской моралью, и этот миф всегда функционировал как помесь любви к природе и пуританства (на свежем воздухе возрождается тело, при виде гор нас посещают высоконравственные мысли, восхождение на вершину рассматривается как доблесть, и т. д.). Среди зрелищ, которым «Синий гид» приписывает эстетическую ценность, редко можно встретить равнину (о ней разве что можно сказать «плодородная») и никогда — плоскогорье. В туристский пантеон попадают одни лишь горы, ущелья, перевалы да горные потоки — очевидно, потому, что они как бы служат опорой для морали усилий и одиночества. Обнаруживается, таким образом, что для «Синего гида» туристская поездка — род экономной организации труда, общедоступная замена поднимающего дух пешего похода. Отсюда сразу можно заключить, что мифология «Синего гида» ведет свое происхождение из прошлого века — той исторической фазы, когда буржуазия получала эйфорическое, еще не приевшееся Удовольствие, *покупая чужие усилия:* они сохраняют в целости свой вид и достоинство, но не несут никаких неудобств. То есть в конечном счете все очень логично и очень тупо: примечательность пейзажа определяется его неприютностью, вертикальной стесненностью и неочеловеченностью, хотя это и прямо противоречит удовольствию от поездки. В предельном случае «Синий гид» способен даже холодно сообщить: «Дорога становится очень живописной (туннели)». Не важно, что в туннеле ничего не видать, зато он выступает здесь как самодостаточный знак гор; это словно бумажные купюры в столь твердой валюте, что об их золотом обеспечении можно не беспокоиться.

Гористый рельеф превозносится настолько, что отменяет все другие виды ландшафта; подобно этому жизнь той или иной страны оттесняется на задний план ее памятниками. Для «Синего гида» люди существуют лишь в качестве «типов». В Испании, например, баски — это смелые мореходы, левантинцы — веселые садоводы, каталонцы — ловкие торговцы, кантабрийцы — сентиментальные горцы. Перед нами опять вирус эссенциальности, который содержится в глубине всех буржуазных мифов о человеке (оттого он и встречается нам столь часто). Испанский этнос предстает в виде многофигурного классического балета, какой-то сугубо благонравной комедии дель арте; его малоправдоподобная галерея характеров скрадывает реальную картину социальных положений, классов и ремесел. Для «Синего гида» люди обретают социальное существование лишь в поездах, наполняя вагоны третьего, «смешанного» класса. В остальном же их функция чисто вводная: они образуют изящные романические декорации, обрамляя собой главное достояние страны — коллекцию ее памятников.

Если не считать горных ущелий, где путешественник предается моральным излияниям, то Испания, согласно «Синему гиду», представляет собой плотное сплетение церквей, ризниц, алтарей, крестов, дароносиц, крепостных башен (непременно восьмигранных), скульптурных групп (изображающих Семью и Труд), романских порталов, церковных нефов

и распятий в натуральную величину. Как видим, вся эта цепь, перепрыгивающая через кое-какие недостойные наименования пустоты, включает одни лишь религиозные памятники, ибо с буржуазной точки зрения Историю Искусства вряд ли можно представить себе иначе как христианской и католической. Христианство — главный поставщик туристских достопримечательностей, и люди ездят по чужим странам исключительно с целью осмотра церквей. В случае Испании подобный империализм особенно нелеп, ибо здесь католицизм зачастую предстает варварской силой, тупо портившей достижения прежней мусульманской цивилизации; такова, например, мечеть в Кордове, где чудесный лес колонн там и сям загромождается грубой лепниной алтарей, таковы многие прекрасные пейзажи, обезображенные агрессивно возвышающейся над ними монументальной (франкистской) богоматерью, — глядя на все это, французский буржуа мог бы хоть раз в жизни да заметить, что у христианства была и оборотная историческая сторона.

Вообще, «Синий гид» демонстрирует, сколь тщетно любое аналитическое описание, если оно не желает быть ни объяснительным, ни феноменологическим; действительно, он не отвечает ни на один из вопросов, которыми может задаться современный путешественник, проезжая по реальной и *длящейся* стране. При описании одних лишь памятников утрачивают реальность как земля, так и люди, в него не попадает ничего нынешнего, то есть исторического[1], а тем самым и памятник становится тупо-непроницаемым. В результате туристское зрелище постоянно разрушается, то есть «Синий гид», как это свойственно любой мистификации, прямо противоречит своей открыто заявленной задаче — он служит орудием ослепления. География для него сводится к описанию необитаемого мира памятников, выражая тем самым определенную мифологию, которую уже преодолела даже часть самой буржуазии: ведь путешествия, бесспорно, сделались ныне (или вновь сделались) способом приблизиться к жизни других людей, а не только к их «культуре», главный интерес туриста вновь (возможно, как в XVIII веке) составляют быт и нравы, и путешественники, даже самые несведущие, реально задумываются о географии людей, об устройстве городов, о социологии и экономике. «Синий гид» застрял в уже частично устаревшей буржуазной мифологии, которая постулировала Искусство (религиозное) как основополагающую ценность культуры, а его «богатства» и «сокровища» рассматривала лишь как живительное накопление товаров (создание музеев). В таком поведении сказывался двойственный императив: заполучить как можно более «эскапистское» культурное алиби и вместе с тем удержать это алиби в сетях апроприативно-нумерической системы, чтобы невыразимое в любой момент поддавалось исчислению. Разумеется, ныне такая мифология путешествия становится совершенно анахроничной даже для самой буржуазии, и мне кажется, что если бы разработку нового туристского справочника поручили, например, редактрисам «Экспресса»[2] или же редакторам «Матча», то на наших глазах возникли бы хоть и весьма сомнительные, но совершенно иные страны: Испания Анкетиля или Ларусса сменилась бы Испанией Зигфрида, а затем Испанией Фурастье[3]. Достаточно вспомнить, что в справочнике «Мишлен»[4] уже не так подробно расписываются «художественные достопримечательности», зато все тщательнее пересчитываются гостиничные ванные комнаты и чуть ли не столовые вилки; в буржуазных мифах также имеется своя дифференциальная геология.

Правда, если взять Испанию, то старомодная слепота описаний «Синего гида» лучше всего и подходит для его скрытого франкизма. Помимо собственно исторических рассказов (редких и скудных — ибо История не отличается буржуазным благонравием), где республиканцы всегда изображены *«экстремистами»,* грабящими церкви (зато о Гернике — ни слова), тогда как добрые «Национальные силы» все знай что-нибудь «освобождают», да еще и посредством одних лишь «искусных стратегических маневров» и «героического сопротивления», — помимо этих рассказов стоит отметить пышный миф-алиби о *процветании* страны; речь идет, разумеется, о процветании «общестатистическом», а точнее — «коммерческом». Конечно, «Синий гид» не сообщает нам, кому что достается от плодов этого чудесного процветания, — надо думать, сие происходит *иерархически,* поскольку, как нам внушают, «народ этой страны серьезными и терпеливыми усилиями

добился реформы своей политической системы, стремясь к национальному возрождению на основе неукоснительного соблюдения незыблемых принципов порядка и иерархии».

Читающая в сердцах*

Современная журналистика всецело технократична, и в еженедельной прессе, словно в лучшие времена иезуитов, утвердилась настоящая магистратура Совета и Совести. Мораль здесь — современная, не освобожденная, а гарантированная наукой, и в ней требуется совет не столько универсального мудреца, сколько специалиста. То есть на каждый орган человеческого тела (ибо начинать надо с конкретного) имеется свой технический специалист, непогрешимый и высокоумный: для полости рта — дантист из рекламы пасты «Колгейт», для кровотечений из носа — врач из рубрики «Скажите, доктор…», для кожи — создатели мыла «Люкс», для души— отец-доминиканец, а для сердечных дел — консультанты женских журналов.

Сердце — орган сугубо женский. А посему, чтобы судить о нем в моральном плане, требуется столь же специальная компетенция, как для гинеколога в плане физиологическом. В этом смысле журнальная советчица занимает свой пост благодаря накопленным познаниям в области моральной кардиологии; но ей требуется, конечно, и особый характер, составляющий, как известно, достославную принадлежность французского врача (и отличающую его, например, от американских коллег); право быть ученым определяйся сочетанием многолетнего опыта, предполагающего почтенный возраст, и вечной юности Сердца.

Таким образом, сердечная советчица воплощает в себе популярный во Франции тип *благодетельного ворчуна,* которому присуща здоровая прямота (вплоть до суровости в обращении), находчивость, просвещенная, но полная веры мудрость; его ученость, вполне реальная, но скромно прикрытая, всякий раз сублимируется с помощью магического понятия, разрешающего все нравственные конфликты буржуазии, — понятия «здравый смысл».

Сердечные советчицы, насколько можно о них судить по их ответам на письма, тщательно очищены от всяких следов какого-либо конкретного социального положения; как под беспристрастным скальпелем хирурга социальное происхождение пациента благородно выносится за скобки, так и под взором Советчицы обращающаяся к ней просительница сводится к одному лишь своему органу — сердцу. Она определяется одной лишь своей женственностью; социальное положение рассматривается как бесполезно-паразитарная реальность, способная лишь помешать исцелению ее чистой женской сущности. Одни лишь мужчины, составляющие иную, вынесенную вовне породу людей и «предмет» советов («предмет» в логическом смысле, то есть то, о чем говорят), имеют право был. социальными (иначе и не может быть, ведь они *зарабатывают);* поэтому для них можно установить некоторый потолок — обычно таковым оказывается процветающий промышленник.

В Сердечной Почте воспроизводится сугубо юридическая типология людей; человечество здесь, чураясь всякого романтизма, а равно и исследования жизненной реальности, плотно держится устойчиво-сущностного порядка, установленного Гражданским кодексом. Женский мир подразделяется на три класса, различных по своему статусу: puella (девушка), conjunx (супруга) и mulier (незамужняя женщина, либо вдова, либо оставившая мужа, но так или иначе в данный момент одинокая и обладающая жизненным опытом). Им противостоит все внешнее человечество, источник помех или опасностей: это, во-первых, *родственницы,* те, что обладают patria potestas[92]; во-вторых, vir — муж или вообще мужчина, также обладающий священным правом подчинять себе женщину. Отсюда хорошо видно, что, несмотря на свою романическую внешность, мир Сердца отнюдь не

[92] Родительской властью *(лат.). — Прим. перев.*

импровизирован; в нем неукоснительно воспроизводятся устойчивые юридические отношения. Человечество Сердечной Почты, даже тогда, когда оно говорит «я» самым душераздирающим или наивным голосом, априори представляет собой всего лишь узкий набор точно фиксированных и поименованных элементов, из которых складывается институт семьи; Сердечная Почта утверждает незыблемость Семьи, при том что, разбирая бесконечные семейные конфликты, она как будто и выполняет освободительную миссию.

В таком эссенциальном мире сущностью самой женщины оказывается угрожаемость, причем угроза исходит иногда от родственников, но чаще всего от мужчины; в обоих случаях спасением, разрешением кризиса является законный брак; идет ли речь о неверном муже, соблазнителе (впрочем, данная «угроза» довольно двусмысленна) или же равнодушном возлюбленном, панацеей от всех бед выступает именно брак как социальный контракт о праве собственности. Но именно потому, что цель изначально зафиксирована, если ее достижение не удается или откладывается (а это, по определению, и есть тот самый момент, когда в дело вступает Сердечная Почта), то приходится прибегать к нереальным компенсаторным средствам. Все прививки, которые делает Сердечная Почта от агрессивного или коварного поведения мужчин, нацелены на сублимацию понесенного поражения, которое либо освящается как самопожертвование (молчать, не Думать о нем, быть доброй, сохранять надежду), или же утверждается апостериори как чистая свобода (не терять голову, трудиться, не обращать внимания на мужчин, помнить о женской солидарности).

Итак, при всех своих внешних противоречиях, мораль Сердечной Почты непременно постулирует Женщину как существо сугубо паразитарное; она существует лишь благодаря браку, дающему ей юридическое наименование. Перед нами вновь структура гинекея, понимаемого как свобода внутри замкнутого пространства под мужским присмотром. В Сердечной Почте сильнее, чем где-либо еще, Женщина утверждается как особый зоологический вид, своего рода колония паразитов, которые хоть и способны двигаться сами по себе, но не могут далеко уйти и всякий раз возвращаются к привычной опоре (каковой является vir). Такой паразитизм, провозглашаемый под фанфары Женской Независимости, естественно влечет за собой полную неспособность открыться реальному миру: прикрываясь своей профессиональной компетенцией и добросовестно очерчивая ее пределы, Советчица всякий раз избегает высказываться по любым проблемам, способным вывести за рамки собственно Женского Сердца; ее откровенность стыдливо останавливается перед такими вещами, как расизм или религия; дело в том, что фактически она действует как предохранительная прививка со вполне определенным назначением — по мере сил насаждать конформистскую мораль покорности. На Советчицу проецируется весь потенциал женской эмансипации; в ее лице все женщины как бы заочно обретают свободу. Видимая свобода ее советов избавляет от необходимости обладать реальной свободой поступков; кажущееся послабление морали служит лишь затем, чтобы крепче приковать женщину к догматам, на которых зиждется общество.

Орнаментальная кулинария*

В журнале «Элль» (это настоящая сокровищница мифов) почти каждую неделю печатается красивая цветная фотография какого-нибудь готового блюда: подрумяненная куропатка, нашпигованная вишнями, розоватое куриное заливное, креветки, запеченные в тесте и покрывающие его своими красными панцирями, шарлотка с кремом, украшенная узором из цукатов, разноцветные генуэзские пирожные и т. д.

В подобной кулинарии основной субстанциальной категорией является сплошная пелена. Поверхность кушанья всячески стараются сделать зеркальной и округлой, прикрыв пищевой продукт гладкими отложениями соуса, крема, топленого жира или желе. Разумеется, таково визуальное назначение всякого покрытия; действительно, кулинария журнала «Элль» — чисто зрительная, а зрение есть чувство изысканное. Действительно, в этой непременной лессировке блюд есть что-то вычурное. «Элль» — изысканный журнал, по

крайней мере такова его легенда; его роль состоит в том, чтобы являть своей массовой, народной (о чем говорят данные опросов) читательской аудитории грезу о шикарной жизни; отсюда и берет происхождение его кулинария покрытий и алиби, постоянно стремящаяся затушевать или даже вовсе преобразить исходное пищевое сырье — грубую телесность мяса или резкие формы рачков. Блюда крестьянской кухни допускаются здесь лишь в порядке исключения (старая добрая семейная похлебка), как прихоть пресыщенных горожан, играющих в деревенский быт.

Но еще важнее, что гладким покрытием подготавливается и поддерживается одно из главных качеств изысканной кухни — орнаментальность. Гладкая лессировка из «Элль» создает фон для буйной фантазии украшательства: тут и резные прожилки грибов, и пунктиры вишен, и ажурные лимонные дольки, и ломтики трюфелей, и серебристые пастилки, и арабески цукатов, — а исчезающее подними покрытие (которое я оттого и назвал «обложениями», что сам продукт — это некие подземные залежи) становится как бы страницей, на которой читается вся эта кулинария в стиле рококо (излюбленный цвет — розоватый).

Орнаментализация идет двумя противоположными путями, которые, как мы увидим, диалектически примиряются. С одной стороны, это стремление уйти от природы в область бредово-прихотливой фантазии (нашпиговать лимон креветками, сделать цыпленка розовым, подать к столу разогретые грейпфруты), а с другой стороны, попытки вернуться к природе с помощью грубых подделок (покрыть рождественский торт грибами из безе и листьями остролиста, залить креветок белым соусом так, чтобы выступали одни головы). Кстати, то же стремление прослеживается и в изготовлении мелкобуржуазных безделушек (пепельницы в форме конского седла, зажигалки в форме сигарет, глиняные чашки в форме зайцев).

Дело в том, что здесь, как и вообще в мелкобуржуазном искусстве, неистребимой тяге к жизненной правде противостоит — или же уравновешивает ее — один из всегдашних императивов прессы для домашнего чтения: то, что в «Экспрессе» громко называют *иметь свои идеи.* Кулинария журнала «Элль» тоже на свой лад — с идеями. Просто здесь творческая изобретательность заключена в рамки феерической действительности и распространяется лишь на *гарнир,* так как изысканность журнала не позволяет ему касаться реальных проблем питания (а реальная проблема не в том, как нашпиговать куропатку вишнями, а в том, как раздобыть самое куропатку, то есть денег на нее).

Действительно, в основе подобной орнаментальной кулинарии лежит сугубо мифическая экономика. Это откровенная кухня-мечта, что и подтверждается журнальными фотографиями, где блюдо обязательно снято сверху, как предмет и близкий и недоступный, который фактически можно потребить разве что вприглядку. Это в полном смысле слова казовые блюда, всецело магические по природе, особенно если вспомнить, что среди читателей журнала много людей с невысокими доходами. Собственно, одно и объясняется другим: именно потому, что «Элль» адресуется к действительно массовой публике, этот журнал и старается не проповедовать экономную кухню. Возьмем для сравнения «Экспресс»: его исключительно буржуазный читатель имеет достаточно высокую покупательную способность, чтобы ни в чем себе не отказывать, и его кулинария — не магическая, а реальная; если на страницах «Элль» публикуются рецепты куропатки-фантазии, то в «Экспрессе» — рецепт ниццкого салата. Публике «Элль» приходится кормиться одними баснями, тогда как публике «Экспресса» можно предложить и реальные блюда, не сомневаясь, что она будет в состоянии их приготовить.

Круиз на «Батории»*

Поскольку теперь для буржуазии устраивают туристические поездки в Советскую Россию[1], французская большая пресса принялась вырабатывать особые мифы, помогающие как-то переварить коммунистическую действительность. Журналисты из «Фигаро» гг. Сеннеп и Макень[2], совершившие круиз на борту судна «Баторий», испытывают на страницах

своей газеты одно из этих новейших алиби — невозможно, мол, за несколько дней составить суждение о такой стране, как Россия. Долой скороспелые заключения, со всей серьезностью утверждает г. Макень, нещадно высмеивая своих спутников и их страсть к обобщениям.

Пикантное, однако, зрелище: газета, годами исповедовавшая антисоветизм и опиравшаяся при этом на сплетни куда более неправдоподобные, чем впечатления даже от самого краткого пребывания в СССР, — вдруг переживает теперь приступ агностицизма и благородно кутается в одежды научной объективности; и это именно тогда, когда ее корреспонденты наконец получили возможность посмотреть вблизи на то, о чем они писали издалека столь охотно и столь безапелляционно. А дело просто-напросто в том, что журналист в интересах дела разделяет две разные свои функции, как мэтр Жак[3] не смешивал разные свои одеяния. С кем вы хотите говорить? с профессиональным журналистом г. Макенем, который сообщает факты и высказывает суждения, то есть который *знает,* или же с наивным туристом г. Макенем, который по чистой добросовестности не желает делать никаких выводов из увиденного? Образ *туриста* — замечательное алиби: благодаря ему журналист может смотреть — и не понимать, путешествовать — и не обращать внимания на политические реалии; турист по природе своей относится к недочеловечеству, которое лишено способности суждения, а если пытается о чем-то судить, высовываясь выше, чем ему положено, то лишь попадает впросак. Вот г. Макень и издевается над своими попутчиками, имеющими дурацкую претензию сопоставлять увиденное на улице с какими-то цифрами и общими сведениями, пытаясь как-то вникнуть в жизнь незнакомой страны: все это крамольные поползновения против туризма, то есть против обскурантизма, и в «Фигаро» такого не прощают.

Итак, общее понятие об СССР как объекте постоянной критики сменяется новейшей модой уличных впечатлений, которые-де одни лишь и доступны туристу. Улица неожиданно оказывается нейтральной территорией, где можно делать заметки, не претендуя на выводы. Но мы-то уже догадываемся, что это за заметки. Действительно, добросовестная осмотрительность отнюдь не мешает г. Макеню-туристу все время отмечать в непосредственно наблюдаемой им реальности разные неприятные черты, напоминающие о глубоком варварстве Советской России: русские паровозы вместо свистка издают какое-то протяжное мычание, платформы на станциях деревянные, гостиницы неопрятные, в вагонах встречаются надписи на китайском языке (тема желтой опасности); и наконец — факт, свидетельствующий о совершенной отсталости, — в России нет ни одного бистро, а выпить дают только грушевого сока!

Главное же, мифология улицы позволяет разрабатывать излюбленный мотив всех политических мистификаций буржуазии — мотив разлада между народом и режимом. Да и то, если в русском народе еще есть нечто хорошее, то это лишь как бы отблеск французских свобод. При встрече с парижскими гостями расплакалась какая-то старушка, портовый рабочий («Фигаро» не чурается социальных тем) преподнес им цветы, и во всем этом выражается не столько гостеприимство, сколько политическая ностальгия: путешествующие французские буржуа символизируют собой французскую свободу, французское счастье.

Итак, в русском народе можно признать открытость, приветливость и щедрость, только если он озарен солнцем капиталистической цивилизации. Раз так, то есть все резоны показывать его безмерное радушие: ведь оно знаменует собой несовершенство советского режима и идеальное блаженство Запада; «неописуемой» признательностью девушки-экскурсовода из Интуриста к врачу из Пасси, подарившему ей нейлоновые чулки, фактически обозначается экономическая отсталость коммунистического режима и завидное процветание западной демократии. Здесь, как и в других случаях (я уже отмечал это в связи с «Синим гидом»), уловка состоит в том, что роскошь привилегированных классов и уровень жизни простого народа толкуются как сравнимые величины; непревзойденный «шик» парижских туалетов записывается на счет всей франции в целом, как будто бы *все* француженки одеваются у Диора или Балансьяги; и нам показывают, как советские молодые женщины с ума сходят от парижской моды, — точь-в-точь первобытное племя,

разглядывающее какую-нибудь столовую вилку или фонограф. Вообще, вся поездка в СССР служит главным образом для того, чтобы составить, с точки зрения буржуазии, список высших достижений западной цивилизации; таковыми оказываются парижские платья, локомотивы, которые свистят, а не мычат, бистро, где подают не только грушевый сок, а главное — достояние сугубо французское — Париж, то есть некая смесь высокой моды и «Фоли-бержер»; судя по всему, именно об этом недостижимом сокровище грезят русские при виде туристов с «Батория».

Что же касается режима, то по контрасту его можно и дальше показывать в карикатурном облике государственного гнета, который всему навязывает свое механическое единообразие. Стоит проводнику спального вагона стребовать у г. Макеня назад чайную ложку, как тот (ни на йоту не отступая от своего замечательного политического агностицизма) заключает о существовании грандиозной бюрократии, в своем бумаготворчестве озабоченной лишь тем, чтобы инвентарный список чайных ложек сходился с наличностью. Вот вам и новая пища для нашего национального тщеславия — ведь французы так гордятся своей анархичностью. Неупорядоченность нравов и поверхностных обычаев служит превосходным алиби для социального порядка; индивидуализм — особый буржуазный миф, с помощью которого тираническому строю классового господства прививается безвредная доза свободы; в лице туристов с «Батория» изумленным русским было явлено великолепное зрелище свободных людей, которые болтают в музее во время экскурсии и дурачатся в метро.

Разумеется, такой «индивидуализм» — лишь экспортный предмет роскоши. В самой Франции, в случае несравненно более важном, он получает иное имя, по крайней мере на страницах «Фигаро». Когда как-то в воскресенье четыреста призывников военно-воздушных сил отказались ехать воевать в Северную Африку[4], в «Фигаро» уже не было речи о симпатичном духе анархии и похвального индивидуализма; тут дело шло уже не о музеях и метро, а о больших колониальных капиталах, и такого рода «безобразие» сразу превратилось из проявления славных галльских традиций в искусственное дело рук «подстрекателей»; из великолепного оно стало *прискорбным,* и перед лицом алжирской войны *достославная недисциплинированность* французов, еще недавно восхвалявшаяся с тщеславно-балагурским подмигиванием, превратилась в постыдную измену. В «Фигаро» прекрасно знают свою буржуазию — у нее напоказ, для декорации, свобода, а у себя дома, как основа всего, нерушимый Порядок.

Забастовка и пассажир[*]

Есть еще люди, для которых забастовка — это *скандал,* то есть не просто заблуждение, нарушение порядка или даже противоправное действие, но моральное злодеяние, абсолютно нетерпимое дело, которое, в их глазах, возмущает самую Природу. «Недопустимой, скандальной, возмутительной» называли недавнюю забастовку некоторые читатели «Фигаро»[1]. Подобный язык, собственно, восходит к эпохе Реставрации, выражая ее глубинную психологию; то было время, когда буржуазия, лишь недавно пришедшая к власти, стягивала воедино Природу и Мораль, делая одну залогом другой. Чтобы не натурализовать мораль, она морализировала Природу, лукаво смешивая политические и природные явления, а в качестве вывода объявляла аморальным все, что шло вразрез со структурными законами общества, подлежащими защите. Для префектов Карла X, как и для нынешних читателей «Фигаро», забастовка — это прежде всего вызов всем предписаниям нравственного рассудка: бастовать — значит «издеваться над всем светом», то есть нарушать не только гражданскую, но и «естественную» законность, покушаясь на самую философскую основу буржуазного общества, на ту смесь морали и логики, что зовется *здравым смыслом.*

Действительно, скандал забастовки заключен в ее алогичности: она возмутительна тем, что приносит неудобства совершенно посторонним людям. Страдает и негодует разум: нарушенной оказывается прямая механическая причинность— та «арифметическая»

причинность, которая уже представала нам как основа мелкобуржуазной логики в речах г. Пужада: следствия непостижимым образом рассеиваются, отрываются от причин, и именно это нестерпимо шокирует. Вопреки тому, что можно было бы подумать о воображении мелкой буржуазии, этот класс бесконечно, безраздельно и щепетильно привержен идее каузальности, его мораль в основе своей отнюдь не магична, а рациональна. Другое дело, что это узколинейная рациональность, опирающаяся на квазиарифметическое соответствие между причинами и следствиями. Такой рациональности явно чуждо понятие о сложных функциях, представление о дальней и неоднозначной Детерминированности вещей, о системной солидарности между событиями — обо всем том, что в материалистической традиции теоретически осмыслено под названием тотальности[2].

Суженное представление о следствиях ведет к разделению функций. Как легко себе представить, все «люди» солидарны между собой; противопоставляется поэтому не человек человеку, а забастовщик пассажиру. Пассажир (именуемый также *человеком с улицы,* а взятый как масса — невинным словом *население* — все это уже встречалось нам в словаре г. Макеня) есть воображаемая, почти алгебраическая фигура, позволяющая преодолеть заразительное рассеивание следствий и остаться на твердой почве узкой причинности где можно будет спокойно и добросовестно порассуждать. Вычленив в социальном положении рабочего особую функцию забастовщика, буржуазный рассудок разрывает цепь общественных отношений и востребует себе на пользу классовую изоляцию, которую забастовка как раз и пытается опровергнуть; то есть он отвергает прямо обращенный к нему призыв. В результате пассажир, человек с улицы, налогоплательщик оказываются в буквальном смысле *персонажами,* то есть актерами, которые получают в зависимости от нужды те или иные внешние роли и чья задача — поддерживать сущностную разобщенность социальных ячеек; как известно, в этом заключался важнейший идеологический принцип буржуазной Революции.

Действительно, здесь перед нами вновь определяющая черта реакционной психологии, когда коллектив рассеивается, превращаясь в индивидов, а сам индивид расщепляется на сущности. Читатели «Фигаро» по-своему делают с социальным человеком то же самое, что делает буржуазный театр с человеком психологическим, изображая конфликт Старика и Юноши, Рогоносца и Любовника, Священника и Мирянина. Противопоставляя забастовщика и пассажира, они превращают мир в театр, выделяют из целостного человека частного персонажа, а затем этих произвольно подобранных актеров сталкивают между собой в рамках лживой символики, пытающейся внушить, будточасть есть точная уменьшенная копия целого.

Все это связано с общей техникой мистификации, стремящейся максимально формализовать все, что есть в обществе неупорядоченного. Так, если верить буржуазии, она не желает знать, кто прав и кто неправ в забастовке; отделив одно следствие от другого и взяв лишь то, что прямо ее касается, она утверждает, что и причина ей тоже безразлична; забастовка сводится к изолированному происшествию, к частному явлению, и, пренебрегая его объяснением, можно тем более подчеркнуть его скандальность. Как рабочие городских служб, так и муниципальные чиновники абстрагированы от массы трудящихся, как будто их внешние функции поглощают, фиксируют в себе и в конечном счете сублимируют их статус наемных работников. Искусственно сузив рамки их социального положения, можно уйти от прямого соприкосновения с действительностью и вместе с тем сохранить блаженную иллюзию прямой причинности, начинающейся лишь там, где это удобно для буржуазии. От гражданина неожиданно остается одно лишь чистое понятие пассажира, подобно тому как французские юноши-призывники в одно прекрасное утро могут проснуться испарившимися, сублимированными, сведенными к своей чистой военизированной сущности, и эту сущность будут добросовестно принимать за *естественную* отправную точку, из которой развертывается целая универсальная логика; статус военнообязанного становится здесь безусловным источником новой причинности, и теперь уже чудовищным кажется выяснять, а чем же обусловлен он сам; протест против этого статуса никак не может являться

следствием какой-то более общей, более первичной причинности (например, гражданской совести), но единственно результатом случайных факторов, вступивших в действие уже после начала новой каузальной цепи, — с буржуазной точки зрения, солдат может отказаться идти на войну только под влиянием подстрекателей или же по пьянке, как будто для подобного поступка не бывает иных веских причин. В таком убеждении столько же глупости, сколько и самообмана: ведь очевидно, что протест против того или иного социального положения может корениться и получать пищу лишь в сознании, отстранившемся от этого положения.

Итак, здесь перед нами вновь свирепствует эссенциализм. Поэтому вполне логично, что перед лицом лживых частных сущностей забастовка утверждает становление и истину целого. Она означает, что человек обладает тотальностью, что разные его функции солидарны между собой, что роли пассажира, налогоплательщика или же солдата разделены слишком тонкими перегородками, чтобы препятствовать заразительности фактов, что в обществе никто не является посторонним другому. Буржуазия, заявляя, что забастовка осложняет ее жизнь, сама же тем самым и свидетельствует о связности социальных функций, — а забастовка как раз и призвана это проявить; парадокс в том, что мелкобуржуазный человек заявляет о своей *естественной* обособленности как раз тогда, когда забастовка заставляет его склониться перед очевидностью его социальной зависимости.

Африканская грамматика*

В отношении африканских дел наш официальный словарь носит, как это и можно было предположить, сугубо аксиоматический характер. Иначе говоря, его слова не имеют никакой коммуникативной ценности и служат лишь для устрашения. Тем самым они образуют собой *письмо,* то есть особый язык, призванный добиваться совпадения нормы и факта, оправдывая циничную реальность благородной моралью. В более общем смысле это язык, функционирующий главным образом как условный код, то есть слова в нем не связаны со своим содержанием или даже прямо ему противоречат. Такое письмо можно назвать косметическим, так как оно стремится прикрывать факты языковым шумом или, если угодно, самодовлеющим знаком языка. Здесь я хотел бы вкратце показать, каким образом языковая лексика и грамматика могут быть политически ангажированы.

БАНДА (людей, стоящих вне закона, мятежников или уголовников). — Образцовый пример аксиоматического языка. Выбор уничижительного слова служит здесь именно для того, чтобы не признавать фактическое состояние войны, а тем самым и возможность диалога. «С теми, кто поставил себя вне закона, разговаривать не о чем». Такая морализация языка позволяет свести проблему примирения к чисто произвольной перемене словаря.

Когда «банда» оказывается французской, ее именуют возвышенным словом *община.*

ТЕРЗАНИЯ (жестокие, болезненные). — С помощью этого слова проводится мысль о том, что в Истории не бывает ответственности. Состояние войны скрадывается под благородными одеяниями трагедии, как будто военный конфликт — это сущностное Зло, а не зло частное и поправимое. Колониальная политика испаряется, исчезает в ореоле бессильных стенаний, где несчастье *признают,* чтобы прочнее его утвердить.

Образцы фразеологии: «Правительство Республики полно решимости принять все зависящие от него меры, чтобы положить конец жестоким терзаниям, переживаемым Марокко» (г. Коти в послании к Бен Арафа)[1].

«…Марокканский народ, болезненно терзающий сам себя…» (заявление Бен Арафа).

БЕСЧЕСТИЕ. — Как известно, в этнологии — во всяком случае, такова многообещающая гипотеза Клода Леви-Стросса, — *мана* служит своего рода алгебраическим символом[2] (как в нашем языке выражение «эта штука»), призванным передавать «неопределенное значение, само по себе лишенное смысла, а потому способное принимать какой угодно смысл, имеющее своей единственной функцией заполнять разрыв

между означающим и означаемым». *Честь* — это как раз и есть наша *мана,* что-то вроде пустого места, куда складываются самые разнообразные неудобовыразимые смыслы и которое объявляется сакрально-табуированным. То есть честь — возвышенный, а значит, магический эквивалент «этой штуки».

Образец фразеологии: «Для мусульманских народностей было бы бесчестием дать понять, что подобные люди могут рассматриваться во Франции как их представители. Это было бы также бесчестием и для самой Франции» (коммюнике Министерства внутренних дел).

СУДЬБА. — В тот самый момент, когда История в очередной раз показывает, что она развивается свободно, и колониальные народы начинают опровергать фатальность своей участи, в буржуазном словаре все чаще и чаще употребляется слово Судьба. Подобно чести, судьба — своего рода *мана,* под эту рубрику можно стыдливо подводить все наиболее мрачные последствия колониальной политики. Для буржуазии Судьба— это универсальная «штука» в толковании Истории.

Разумеется, Судьба существует лишь в форме *связанных* судеб. Не Франция когда-то покорила Алжир силой оружия, но само Провидение соединило их судьбы. Эта связь объявляется нерасторжимой в тот самый момент, когда она с неопровержимой очевидностью расторгается.

Образец фразеологии: «Мы, со своей стороны, готовы дать народам, чья судьба связана с нашей, подлинную независимость в рамках добровольной ассоциации» (речь г. Пине в ООН)[3].

БОГ. — Сублимированная форма французского правительства.

Образец фразеологии: «…Когда Всевышний предназначил нам исполнять верховную власть…» (заявление Бен Арафа).

«…С самоотверженностью и царственным достоинством, пример которых всегда являло собой Ваше величество… Вы стремитесь тем самым повиноваться воле Всевышнего…» (послание г. Коти к Бен Арафа, отстраненному правительством от власти).

ВОЙНА. — Задача в том, чтобы отрицать ее. Для этого есть два средства: либо как можно реже о ней упоминать (самый распространенный прием), либо придавать ей противоположный смысл (прием более хитрый, и на нем строятся почти все мистификации буржуазного языка). Слово «война» употребляется при этом в смысле «мир», а слово «умиротворение» — в смысле «война».

Образец фразеологии: «Война не мешает нам осуществлять меры по умиротворению» (генерал де Монсабер)[4]. Следует понимать так, что состояние мира (официальное), к счастью, не мешает нам вести войну (реальную).

МИССИЯ. — Третье слово-*мана.* В него можно вкладывать все, что угодно: школы, электрификацию, кока-колу, полицейские облавы, прочесывание населенных пунктов, смертные приговоры, концентрационные лагеря, свободу, цивилизацию и вообще любое французское «присутствие».

Образец фразеологии: «Однако вам известно, что на Францию в Африке возложена особая миссия, которую она одна в состоянии выполнить» (речь г. Пине в ООН).

ПОЛИТИКА. — Область политики всячески сужается. Есть, с одной стороны, Франция, а с другой — политика. Когда североафриканские дела касаются Франции, то они уже не относятся к политике. Коль скоро все пошло всерьез, будем делать вид, что оставляем Политику ради Нации. Для правых политика — это левые; сами же они — Франция.

Образец фразеологии: «Стремиться защитить французскую общность и ее лучшие качества — не значит заниматься политикой» (генерал Трикон-Дюнуа)[5].

Слово «политика» может иметь и противоположный, эвфемистический смысл, соединяясь со словом «совесть» («политика совести»); в этом случае им обозначается практическая чуткость к реальностям духа, к нюансам, что позволяет христианину спокойно идти «умиротворять» Африку.

Образец фразеологии: «…Априорно отказываться от военной службы в Африке,

чтобы не попасть в подобную ситуацию (когда приходится не выполнять бесчеловечный приказ), — это абстрактное толстовство, совершенно не равнозначное политике совести, так как это вообще никакая не политика» (доминиканская редакционная статья в «Ви энтеллектюэль»)[6].

НАРОД. — Излюбленное словечко буржуазного словаря. Оно служит противоядием от слишком грубого и вместе с тем «лишенного реальности» слова «классы». «Народ» призван деполитизировать множественность социальных групп и меньшинств, сгоняя всех индивидов в одну нейтрально-пассивную массу, допускаемую в буржуазный пантеон лишь постольку, поскольку она не осознает политически свою жизнь. (Ср. «пассажиров» и «людей с улицы».) Для пущей возвышенности этому термину обычно придают множественное число — «мусульманские народы», однако здесь содержится и намек на разницу в зрелости: метрополия одна, а колоний много, Франция *собирает* под своей властью нечто по природе множественное и разрозненное.

Когда же бывает нужда высказаться пренебрежительно (война порой понуждает к такой суровости), то народ просто дробят на «элементы». Обычно эти элементы бывают фанатичными или же управляемыми извне. (Ведь, право же, только в пылу фанатизма или же в помрачении рассудка у кого-то может появиться желание расстаться с колониальным состоянием.)

Образец фразеологии: «Элементы населения, которые в тех или иных обстоятельствах могли присоединиться к мятежникам…» (коммюнике Министерства внутренних дел).

СОЦИАЛЬНОЕ. — «Социальное» обязательно соединяется с «экономическим». Такая двойственность постоянно функционирует как алиби, то есть служит для объявления о репрессивных акциях или для их оправдания — можно даже сказать, что просто для их обозначения. «Социальное» — это главным образом школы (цивилизаторская миссия Франции, народное образование на заморских территориях, постепенно подводящее их народы к зрелости); «экономическими» же являются «интересы», всякий раз «очевидные» и «взаимные», «неразрывно» связующие Африку с метрополией. Оба этих прогрессистских термина, если их как следует очистить от смысла, могут безнаказанно использоваться как отличные заклинательные формулы.

Образцы фразеологии: «социально-экономическая сфера», «социально-экономические установления».

В словаре, несколько образцов которого представлено выше, явно преобладают имена существительные, что связано с массовым расходом понятий, служащих для прикрытия реальности. Износу, вплоть до полного распада, подвержены в этом языке все элементы, но глаголы — иначе, чем существительные: глагол разрушается, а существительное раздувается. Моральную инфляцию переживают здесь не предметы и не действия, а лишь идеи, «понятия», набор которых служит не столько для коммуникации, сколько для поддержания устойчиво-застылого кода. Таким образом, кодификация официального языка идет рука об руку с его субстантивацией, ибо миф в основе своей имеет номинальную природу — номинация уже изначально является приемом искажения.

Что же до глагола, то он любопытным образом скрадывается — в функции сказуемого он обычно сводится к простой связке, призванной лишь утверждать существование или то или иное качество мифа (г. Пине в ООН: «*было бы* иллюзорной разрядкой…», «*было бы* немыслимо…», «чем *была бы* такая номинальная независимость…», и т. д.). Семантическую полноценность глагол кое-как обретает лишь в плане будущности, возможности или предположений, в туманной дали, где миф не так сильно рискует быть опровергнутым (правительство Марокко *«будет создано», «будет призвано* вести переговоры о реформах…»; «усилия, предпринимаемые Францией *с целью построить* свободную ассоциацию…», и т. д.).

Имя существительное в этом языке обычно вводится так, чтобы казаться, по точному и не лишенному юмора выражению превосходных грамматистов Дамуретта и Пишона[7],

усаженным в общеизвестности, — то есть его содержание обязательно представляется нам как нечто уже знакомое. Здесь перед нами самое средостение мифотворческого процесса: *миссия* Франции, *терзания* марокканского народа или *судьба* Алжира грамматически постулируются как нечто несомненное (такое качество обычно сообщается им с помощью определенного артикля), то есть дискурсивно неоспоримое (миссия Франции — ну что же тут говорить, вы же понимаете…). Общеизвестность — это первичная форма натурализации.

Выше уже был отмечен расхожий прием эмфазы, когда те или иные существительные ставятся во множественном числе («мусульманские народы»). Следует добавить, что такая эмфаза может служить преувеличению, а может и принижению: слово «народы» внушает эйфорическое чувство множества мирно покоренных людей, когда же говорится о «проявлениях примитивного национализма», то множественное число делает здесь еще более жалким (если только сие возможно) понятие национализма (чужого), дробя его на мелкие проявления. Названные выше два грамматиста, сумевшие предвосхитить язык африканских событий, предвидели также и это, различая массивное и нумеративное множественное число: в первом нашем случае множественное число несет в себе приятное представление о массе, во втором же зароняет мысль о разобщенности. Таким образом, миф варьируется согласно грамматике: разные виды грамматического множественного числа предназначаются для решения разных моральных задач.

Что же касается прилагательных (или наречий), то они играют любопытную двойственную роль: они возникают как бы от беспокойства, от ощущения, что употребляемое существительное, несмотря на свою общеизвестность, поражено износом, который невозможно полностью скрыть; отсюда необходимость придать ему новую силу — и вот независимость становится «истинной», стремления «подлинными», судьбы *«неразрывно* связанными». Определение стремится здесь отмыть определяемое от прежних обманутых надежд, представить его обновленным, непорочным, заслуживающим доверия. Как и цельные глаголы, прилагательное сообщает дискурсу значение будущности. Делами прошлого и настоящего занимаются существительные, могучие понятия, в которых идея не требует доказательств (Миссия, Независимость, Дружба, Сотрудничество и т. д.); что же касается актов и предикатов, то они, дабы стать неопровержимыми, должны укрываться за той или иной формой нереальности — будь то нереальность цели, посула или заклинания.

К сожалению, такие взбадривающие прилагательные и сами быстро изнашиваются по мере употребления, так что в итоге инфляция мифа вернее всего сказывается именно в том, как его подхлестывают прилагательными. Стоит прочесть такие слова, как «истинное», «подлинное», «неразрывное» или «единодушное», — и в них сразу чувствуется пустая риторика. Дело в том, что по сути своей эти прилагательные — их можно назвать эссенциальными, так как они в модальной форме разрабатывают субстанцию сопровождаемого ими существительного, — ничего не могут изменить: независимость только и бывает независимой, дружба — дружеской, а сотрудничество — единодушным. Своим бессилием эти никчемные прилагательные как раз показывают, что в конечном счете наш язык все-таки здоров[8]. Сколько бы официальная риторика ни маскировала реальность все новыми покровами, в известный момент слова начинают ей противиться, заставляя обнаружить, что под мифом таится альтернатива правды или лжи: независимость либо есть, либо нет, а узоры прилагательных, силящихся придать небытию качества бытия, на деле оказываются лишь признанием вины.

Критика «ни-ни»[*]

В одном из первых номеров ежедневного «Экспресса»[1] можно было прочесть любопытное критическое кредо (без подписи) — замечательный образец риторического балансирования. Идея его заключалась в том, что критика не должна быть «ни салонной игрой, ни уборкой мусора»; следует понимать так, что она не должна быть ни реакционной, ни коммунистической, ни самоцельной, ни политической.

Такая механика двойного исключения в немалой мере связана с той страстью к арифметике, которая уже не раз встречалась нам выше и которую я вообще считал возможным определить как черту мелкобуржуазного сознания. Различные методы как бы взвешиваются, ими щедро нагружаются чаши весов, а сам делающий это выступает в роли невесомого, идеально-духовного и потому *справедливого* арбитра, в роли коромысла весов.

Для такой бухгалтерской операции необходимы гири, и ими служит моральный смысл используемых терминов. Согласно давно известному террористическому принципу (от терроризма нелегко ускользнуть даже при всем желании), в названии предмета уже содержится его оценка, так что слово, изначально отягченное виновностью, само собой ложится дополнительным весом на одну из чаш. Например, *культуру* противопоставляют *идеологиям.* Культура — это возвышенно-благородное общее достояние, находящееся вне всякой социальной ангажированности: культура не обладает весом. Идеологии же выдуманы сторонниками разных партий — ну-ка, взвесим их! В суровых глазах культуры они все стоят друг друга (никому и в голову не приходит, что ведь и сама культура в конечном счете тоже идеология). Можно подумать, что бывают слова тяжкие, порочные («идеология», «катехизис», «приверженец»), подлежащие унизительной процедуре взвешивания, а бывают легкие, чистые, нематериальные, от Бога наделенные благородством, сублимированные до полной неподвластности низменному закону чисел («приключение», «страсть», «величие», «доблесть», «честь»), стоящие выше унылой бухгалтерии лживых выдумок; слова второго рода вправе читать мораль словам первого рода — есть слова-преступники, а есть слова-судьи. Разумеется, эта возвышенная мораль Третьей Силы неизбежно ведет к новой дихотомии, не менее упрощенной, чем та, которую как раз и имелось в виду изобличить во имя сложности. Возможно, в нашем мире действительно есть одна сторона, а есть другая, — но будьте уверены, что этот раскол не подлежит никакому Суду: для Судей и самих нет спасения, они сами тоже выступают за кого-то.

Собственно говоря, чтобы понять, на чьей стороне стоит подобная критика «ни — ни», достаточно взглянуть, какие другие мифы с нею связаны. Не останавливаясь подробно на мифе о вневременности («искусство на все века»), заключенном во всяком обращении к «вечной» культуре, в доктрине «ни — ни» выделяются еще два расхожих приема буржуазной мифологии. Первый — это особое представление о свободе, которая мыслится как «отказ от априорных суждений». Между тем литературное суждение всегда определяется тем целым, которому оно принадлежит, так что даже само отсутствие системы — особенно когда оно возводится в ранг кредо — бывает связано со вполне определенной системой, в данном случае с весьма банальным вариантом буржуазной идеологии (или культуры, как выразился бы наш анонимный автор). Можно даже утверждать, что кто заявляет о своей насущной свободе, тот как раз и находится в самой бесспорной зависимости. Можно смело биться об заклад, что никто не сумеет писать беспорочно-чистую критику, не обусловленную никакой системой: так и наши «нинисты» вовлечены в некоторую систему, хотя, возможно, и не в ту, к которой сами апеллируют. Невозможно судить о Литературе без некоторого предварительного понятия о Человеке и Истории, о Добре и Зле, об Обществе и т. д.; взять хотя бы словечко «Приключение», превращенное нашими бойкими «нинистами» в моральную похвалу и противопоставленное всяким гадким системам, которые «ничем не могут нас удивить», — сколько в нем фатально-косной наследственности! Любая свобода в конечном счете всегда содержит в себе ту или иную уже известную логику — а значит, ту или иную априорность. Следовательно, свобода критика не в том, чтобы избегать подобного риска (это невозможно!), а лишь в том, заявлять о нем открыто или нет.

Второй характерно буржуазный симптом рассматриваемого текста — это эйфорическая апелляция к «стилю» писателя как вечной ценности Литературы. На деле, однако, История ставит под вопрос все, даже умение «хорошо писать». Стиль как критерий оценки принадлежит вполне определенной эпохе, и ныне, когда целый ряд крупных писателей идут на штурм этого последнего бастиона классической мифологии, вступаться за «стиль» — фактически значит быть архаистом; о нет, вновь в который раз обращаться к идее «стиля» —

это отнюдь не приключение! «Экспресс» был ближе к истине в одном из следующих номеров, публикуя справедливую реплику А. Роб-Грийе против магических ссылок на Стендаля («Написано прямо как у Стендаля!»)[2]. Соединение стиля с гуманностью (как, к примеру, у Анатоля Франса), видимо, уже более не достаточно в качестве основы Литературы. Приходится даже опасаться, что «стиль», скомпрометированный столь многими ложно гуманными произведениями, в итоге сам сделался чем-то априорно подозрительным; во всяком случае, его нельзя без особой проверки записывать в актив тому или иному писателю. Разумеется, это не значит, что Литература может существовать вне всякого формального мастерства. Но, к разочарованию наших «нинистов», все еще понимающих мир дихотомически и мнящих себя божественно трансцендентными ему, «писать хорошо» не обязательно имеет своей противоположностью «писать плохо» — ныне таковой является, быть может, просто *писать* [3]. Литературе живется сейчас трудно, тесно, смертельно опасно. Ей не до украшений — приходится защищать свою жизнь; так что пора новоявленной критики «ни — ни», боюсь, осталась уже в прошлом.

Стриптиз[*]

Стриптиз — во всяком случае, парижский — основан на противоречии: обнажаясь, женщина одновременно десексуализируется. Следовательно, можно сказать, что это пугающий спектакль, некая «страшилка», что эротика остается здесь в состоянии сладостного ужаса, который достаточно лишь ритуально обозначить, чтобы одновременно напомнить о сексуальности и обезвредить ее.

Роль публики как подглядывающего определяется лишь длительностью раздевания; как и в любом другом мистифицирующем спектакле, изначальная провокативность сюжета отрицается его декорациями, аксессуарами и всякого рода стереотипами, доводящими ее до полной незначительности: зло *выставляют напоказ,* дабы тем самым ограничить и обезвредить. Французский стриптиз сродни тому, что я выше называл «операцией „Астра“», — приему мистификации, когда публика получает прививку небольшой дозы зла, чтобы затем погрузиться в иммунизированное Моральное Благо. Ничтожные атомы эротики, определяемые самой природой данного зрелища, фактически поглощаются успокоительным ритуалом, где все плотское устраняется столь же надежно, как недуг либо грех фиксируются и сдерживаются с помощью прививки или же табу.

Итак, в стриптизе, по мере того как женщина вроде бы обнажает свое тело, на него накидываются все новые и новые покрывала. Первым из этих дистанцирующих факторов является экзотика, ибо она здесь всякий раз условная, переносящая тело в баснословно-романическую даль: то перед нами китаянка с трубкой опиума (непременным символом китайскости), то женщина-вамп, раскачивающая бедрами и курящая сигарету с огромным мундштуком, то дело происходит в венецианских декорациях (гондола, платье с воланами, пение серенад), — все это служит для того, чтобы *с самого начала* представить женщину в виде маскарадного персонажа; и тогда цель стриптиза — не извлечь на свет нечто глубинно-скрытое, а обозначить наготу, освобожденную от причудливо-искусственных нарядов, как *природное* одеяние женщины, то есть в итоге плоть возвращается в абсолютно целомудренное состояние.

Классические аксессуары мюзик-холла, которые здесь используются все без исключения, также служат постоянному дистанцированию разоблачаемого тела, окутывают его удобной опознаваемостью ритуала С помощью целого ассортимента женских украшений-мехов, вееров, перчаток, плюмажей, ажурных чулок — живое тело все время включается в разряд предметов роскоши, магически обрамляющих человека. Выряженная в свои перья и перчатки, женщина демонстрируется здесь как условная принадлежность мюзик-холла, и, снимая с себя подобные ритуальные предметы, она не совершает какого-либо невиданного обнажения; даже будучи сняты, плюмаж, меха и перчатки продолжают наполнять ее своей магической силой, она облекается их памятью словно

роскошным панцирем; таков очевидный закон — весь стриптиз содержится уже в исходном наряде исполнительницы; если наряд неправдоподобен, как у китаянки или женщины в мехах, то и сменяющая его нагота тоже остается нереальной, гладко-замкнутой, словно какой-то красивый отшлифованный предмет, самой своей необычностью огражденный от всякого человеческого применения. Именно в этом глубинный смысл алмазов или блесток, прикрывающих лобок в самом конце стриптиза: своей чисто-геометрической формой и блестяще-твердой материей этот финальный треугольник как бы целомудренным мечом преграждает путь к половому органу и окончательно вытесняет женщину в мир минералов; камень (драгоценный) выступает здесь как неопровержимый образ бесполезной цельности.

Вопреки бытующему предрассудку, танец, которым сопровождается стриптиз на всем своем протяжении, отнюдь не является эротическим фактором. Скорее дело обстоит прямо наоборот: плавно-ритмическое раскачивание тела помогает обуздать страх перед неподвижностью; оно не просто служит в спектакле залогом Искусства (все танцы мюзик-холла — сугубо «художественные»), но, главное, создает последнюю и самую эффективную ограду вокруг тела; образуемый условными, уже много раз виденными жестами, танец действует как двигательная косметика — он прячет наготу, скрывает ее под глазурью излишних и вместе с тем насущно важных жестов, так что само снимание одежд отбрасывается в разряд второстепенных действий, осуществляемых где-то в нереальном отдалении. Профессиональные исполнительницы стриптиза буквально окутаны, одеты, дистанцированы волшебной непринужденностью своих движений, холодным равнодушием умелого мастера; они надменно укрываются в своем техническом совершенстве, умение облекает их словно одежда.

Все это тщательное обезвреживание сексуальности может быть проверено a contrario[93] на примере «народных» (!) конкурсов любительского стриптиза, где «дебютантки» раздеваются перед сотнями зрителей, не прибегая к магии или же пользуясь ею очень неумело, чем, несомненно, восстанавливается эротическая сила спектакля; здесь в начале номера гораздо реже встречаются китаянки и испанки, плюмажи и меха (чаще — строгие пальто и деловые костюмы), мало практикуется прием исходного маскарада; девицы ходят неловко, танцуют мало, того и гляди вовсе застынут в неподвижности, да еще из-за какого-нибудь «технического» затруднения (никак не снимаются трусы, платье или лифчик); в результате сами жесты раздевания обретают неожиданную важность, женщина лишается «художественного» алиби, не может скрыться в объектности, фиксируется в своей слабости и растерянности.

С другой стороны, в «Мулен руж» намечается иной подход — по-видимому, характерно французский: чтобы обезвредить эротику, ее стараются не отменить, а скорее приручить, представление стриптиза ведется в успокоительно-мелкобуржуазном стиле. Во-первых, стриптиз уподобляется *спорту:* существует «Стриптиз-клуб», в нем устраиваются состязания по всем правилам, их победительницам вручаются награды и ремии либо поучительные (абонемент в школу физической культуры, роман — конечно же, «Подсматривающий» Роб-Грийе)[1], либо практически полезные (пара нейлоновых чулок, пять тысяч франков). Во-вторых, стриптиз рассматривается как род *карьеры* (где бывают начинающие, полупрофессионалы, профессионалы), то есть как почтенная работа по специальности (исполнительницы стриптиза — это как бы квалифицированные работницы); они могут даже обретать магическое алиби труда — *призвание:* одна девица, например, «идет верным путем», «не обманывает ожиданий», другая, напротив, «делает лишь первые шаги» на тяжкой стезе стриптиза. А в-третьих, и это важнее всего, участницы соревнований обладают тем или иным социальным положением: одна — продавщица, другая — секретарша (в «Стриптиз-клубе» особенно много секретарш). Тем самым стриптиз распространяется на зрительный зал, становится чем-то привычно-буржуазным; похоже, что

---

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

французы, в отличие от американской публики (насколько о ней можно судить понаслышке), по неистребимой склонности своего классового состояния способны помыслить себе эротику лишь как особый предмет бытовой собственности, и оправдывающим ее алиби служит образ еженедельных занятий спортом, а не образ магического зрелища. Такова национальная специфика французского стриптиза.

Новый «Ситроен»*

На мой взгляд, автомобиль в наши дни является весьма точным эквивалентом великих готических соборов: это грандиозное эпохальное творение, созданное вдохновенными и неизвестными художниками и потребляемое (в воображении, пусть и не на практике) всем народом; в нем видят предмет сугубо магический.

Новая модель «ситроена» упала к нам прямо с небес, поскольку она изначально представлена как сверхсовершенный *объект.* Не следует забывать, что вещественный объект — первейший вестник сверхъестественного: в нем легко сочетаются совершенство и происхождение «ниоткуда», замкнутость в себе и сияющий блеск, преображенность жизни в неживую материю (которая гораздо магичнее жизни) и, наконец, таинственно-волшебное *безмолвие.* Модель DS, «богиня»[1], обладает всеми признаками объекта, ниспосланного из горнего мира (по крайней мере, публика уже единодушно приписывает ей эти признаки); подобными объектами всегда питалась неомания[2] — и в XVIII веке, и в нашей научной фантастике. «Богиня» *изначально* предстает нам как новоявленный «Наутилус».

Оттого наибольший интерес в ней вызывают не материалы, а сочленения. Как известно, гладкая поверхность всегда является атрибутом совершенства, — в противном же случае остаются видны следы сборки, технической, сугубо человеческой операции. Как хитон Христа был без швов[3], так и летательные аппараты научной фантастики делаются из цельного металла без промежутков. DS 19 не притязает на абсолютную гладкость глазури, хотя в общем ее форма весьма обтекаемая; тем не менее публику больше всего привлекают стыки ее поверхностей. Люди жадно ощупывают пазы для стекол, гладят широкие резиновые прокладки, соединяющие заднее стекло с его никелированным обрамлением. В DS намечается новая феноменология технической сборки — из мира спайки и сварки мы словно попадаем в мир деталей, которые просто состыкованы и держатся вместе лишь силой своей волшебной формы; а это, конечно, должно побудить нас мыслить природу как нечто более податливое, чем прежде.

Сам материал тоже, безусловно, соответствует стремлению к магической легкости. Происходит возврат к аэродинамичности — но обновленной, поскольку она вводится не столь массированно, не столь подчеркнуто, более ровно, чем на первых порах этой моды. Скорость выражена здесь не такими агрессивно-спортивными знаками — она как бы переходит из героической формы в классическую. Ее одухотворение проявляется в важности, тщательной обработке и самом материале стеклянных поверхностей. Вся «богиня» — сплошной гимн во славу стекла, для которого железо служит лишь оправой. Стекла здесь — не окошки, прорезанные в непроницаемо-темной оболочке, это целые стены из воздуха и пустоты, своей блестящей выпуклостью напоминающие мыльные пузыри, а тонкостью и прочностью — скорее крылья насекомых, чем минеральное вещество; кстати, стрельчатая эмблема «ситроена» превратилась здесь в крылатую — от движимого мы как бы переходим к самодвижущемуся, от мотора — к организму.

Таким образом, перед нами гуманизированное искусство, и, быть может, «богиня» знаменует собой перемену во всей автомобильной мифологии. До сих пор сверхсовершенные машины занимали место скорее в ряду могучих зверей — здесь же автомобиль становится одухотвореннее и вместе с тем вещественнее и, несмотря на некоторые уступки неомании (таково, например, пустотелое рулевое колесо), оказывается более *домашним,* в соответствии с общей сублимацией инструментальных функций, которая прослеживается ныне в оформлении предметов быта. Приборная доска машины

напоминает скорее современную кухонную плиту, чем заводской пульт управления: узкие щитки из тусклой рифленой стали, маленькие рычажки с белой головкой, очень простые сигнальные приборы, даже ненавязчивое применение никеля — все это служит знаками надежного контроля за движением, которое мыслится теперь скорее как комфортабельная поездка, чем как спортивный подвиг. Алхимия скорости явственно заменяется здесь удовольствием от езды.

Публика, судя по всему, прекрасно почуяла, в чем новизна предлагаемых ей мотивов: сперва остро восприняв само название-неологизм (к чему ее уже несколько лет готовила рекламная кампания в прессе), она теперь вновь стремится стать на позицию усвоения и инструментализации непривычного предмета («к ней надо привыкать»). В демонстрационных залах машину-образец изучают с напряженно-любовным вниманием; ее открытие проходит фазу осязания, когда зримый волшебный предмет подвергается рассудочному обследованию на ощупь (осязание — самое демистифицирующее из наших чувств, в противоположность зрению — самому магическому). Люди ощупывают металлические поверхности и сочленения, проверяют мягкость сидений, пробуют на них садиться, поглаживают дверцы, треплют ладонью спинки кресел; садясь за руль, движениями всего корпуса имитируют езду. Тем самым магический объект здесь всецело профанирован, сделан частью быта; едва снизойдя с небес Метрополиса, Богиня[4] сразу же оказывается опосредована земным миром, и в этом ее магическом обуздании прямо воплощается классовое возвышение мелкой буржуазии.

Литература в духе Мину Друэ[*]

Долгое время история с Мину Друэ представлялась в виде детективной загадки: она это или не она? Для раскрытия этой тайны применялись стандартные полицейские приемы (кроме разве что пытки): допросы, изоляция[1], графологическая экспертиза, психотехника и анализ документов. Чтобы разрешить «поэтическую» загадку, общество организовало чуть ли не уголовное расследование — и, надо думать, не просто из любви к поэзии; дело в том, что образ девочки-поэта этому обществу одновременно и непривычен и необходим; его следует как можно научнее удостоверить, поскольку от него зависит центральный миф буржуазного искусства — миф о безответственности (сублимированными фигурами которой являются гений, ребенок и поэт).

В отсутствие объективных документов сторонники (весьма многочисленные) полицейско-скептической точки зрения могли опираться лишь на свое внутреннее нормативное представление о детстве и поэзии. Любые рассуждения о деле Мину Друэ по природе своей тавтологичны, в них нет никакой доказательной силы: то, что предъявленные мне стихи действительно написаны ребенком, я могу доказать лишь в том случае, если изначально знаю, что такое детство и что такое поэзия, — то есть следствие попадает в порочный круг. Перед нами еще один образец иллюзорной полицейской науки — мы видели, с какой ожесточенностью она проявила себя в деле старика Доминичи. Целиком основанная на тиранической власти *правдоподобия,* она утверждает истину логического круга, за пределы которого неукоснительно выносятся реальный подсудимый и реальная проблема. Всякое полицейское расследование такого рода состоит в подтверждении своих же исходных постулатов: старик Доминичи был «виновен» в том, что совпадал с «психологией» генерального прокурора, посредством особого магического переноса воплощал в себе образ виновного, заключенный в душе судейских; по существу, он играл роль козла отпущения, так как *правдоподобие* — это всего лишь готовность подсудимого походить на своих судей. В этом смысле и сомнения (выражавшиеся в прессе с неистовой горячностью) относительно авторства стихов Мину Друэ исходят из некоторых предвзятых представлений о детстве и поэзии и при любых промежуточных выводах к ним же фатально и возвращаются; постулируют некую норму детской поэзии и в зависимости от нее судят о Мину Друэ; независимо от приговора, Мину Друэ заставляют стать чудесной жертвой, сугубо

магическим, таинственным и рукотворным предметом, заставляют ее взять на себя всю современную мифологию поэзии и детства.

Вся разница в реакциях и суждениях определяется различными комбинациями этих двух мифов. Здесь проявились три поколения нашей мифологии. Запоздалые классицисты, традиционно враждебные поэтическому беспорядку, осуждают Мину Друэ по всем статьям — если ее стихи подлинные, значит, они действительно написаны маленькой девочкой, а потому подозрительны своей «необдуманностью»; если же они принадлежат взрослому, то их должно осудить как фальшивку. Ближе к нашему времени стоит вторая группа критиков— почтенные неофиты, которые, гордясь своим пониманием иррациональной поэзии, с восхищением открывают для себя (в 1955-то году!) поэтический дар детства и банальное, давно известное в литературе явление объявляют «чудом». Наконец, третьи, в прошлом сами ратовавшие за «поэзию-детство», отстаивавшие этот миф, когда он еще принадлежал авангарду, смотрят на Мину Друэ скептически, утомленные тяжкими воспоминаниями о своих геройских битвах и умудренные опытом, который уже ничто не в силах поколебать (Кокто[2]: «Все девятилетние дети гениальны — кроме Мину Друэ»). Что же до четвертого поколения — поколения современных поэтов, — то их, кажется, просто не спрашивали: они мало известны широкой публике, а значит, их мнение не будет иметь никакой доказательной силы, так как они не воплощают собой никакого мифа; лично я сомневаюсь, чтобы они опознали что-либо родственное себе в поэзии Мину Друэ.

Но независимо от того, объявляется ли поэзия Мину простодушно-детской или же взрослой (то есть относятся ли к ней с восхищением или же подозрением), — в любом случае признается, что в основе ее некое глубинное, самой природой установленное отличие детства от зрелого возраста; ребенок рассматривается как внесоциальность или же по меньшей мере как способность по собственной прихоти подвергнуть себя критике и отказаться от употребления определенных слов, с единственной целью вполне проявить себя в образе идеального ребенка. Вера в поэтический «гений» детства — это своего рода вера в литературное непорочное зачатие, литература здесь в который уже раз рассматривается как дар богов. Всякие следы «культуры» считаются при этом доказательствами подлога, как будто словарный состав нашего языка жестко регламентирован от природы, как будто ребенок не живет в постоянном сообщении со взрослой средой; напротив, метафоры, образы, живописные обороты записываются в актив детства как знаки чистой спонтанности, тогда как на самом деле они свидетельствуют, осознанно или нет, о тщательной отделанности и «глубине» текста, где решающую роль играет индивидуальная зрелость.

Итак, чем бы ни кончилось расследование, загадка сама по себе не представляет большого интереса, не проливая света ни на детство, ни на поэзию. И уж совсем неинтересной становится эта тайна оттого, что стихи Мину Друэ, считать ли их детскими или взрослыми, обладают одной вполне исторической реальностью: у них есть возраст, и в этом смысле они, мягко говоря, постарше восьмилетней Мину Друэ. Действительно, около 1914 года уже был целый ряд второстепенных поэтов, которых в историях литературы кое-как объединяют вместе (классифицировать пустоту — дело нелегкое) под стыдливым наименованием «одиночки», «запоздалые», «чудаки», «интимисты» и т. п. К ним-то, несомненно, и относится юная Друэ — или же ее муза, — стоя в одном ряду с такими прославленными стихотворцами[3], как г-жа Бюрна-Провенс, Роже Аллар или Тристан Клингсор. Стихи Мину Друэ — такой же силы, что и их поэзия; это слащаво-благонравные стихи, целиком основанные на убеждении, что поэзия заключается в одних метафорах, а содержанием ее может быть просто какое-нибудь буржуазно-элегическое чувство. То, что такая жеманная стряпня может сходить за поэзию и даже приводить кому-то на ум непременное сравнение с поэтом-подростком Рембо, — все это просто действие мифа. Вполне понятного мифа, поскольку очевидна функция такого рода поэтов — давать публике не поэзию как таковую, а ее *знаки;* они обходятся недорого и действуют ободряюще. Эту функцию — выражать внешне свободную, а по сути глубоко оглядчивую интимистскую «чувствительность» — прекрасно выразила г-жа де Ноай, которая, по совпадению, в свое

время написала и предисловие к стихотворениям другой «гениальной» девочки, Сабины Сико[4], умершей в 14 лет.

Итак, эти стихи — то ли подлинные, то ли нет — откровенно старомодны. Но поскольку ныне они стали предметом кампании в прессе и получили поддержку ряда видных писателей, то в них как раз и проявляется то, как наше общество представляет себе детство и поэзию. Сделавшись предметом цитирования, похвал или нападок, тексты семьи Друэ представляют собой прекрасный мифологический материал.

Прежде всего, здесь присутствует миф о гении — миф поистине неисчерпаемый. Классики некогда заявляли, что гений — это терпение[5]. Сегодня же гениальность состоит в том, чтобы опередить время, написать в восемь лет то, что нормально пишется в двадцать пять. Это количественный вопрос времени — надо просто развиваться немного быстрее других. Поэтому привилегированной областью гения оказывается детство. Во времена Паскаля его рассматривали как потерянное время — задача была в том, чтобы как можно скорее из него вырасти. Начиная с романтической эпохи (то есть с торжества буржуазии) нужно, наоборот, как можно дольше в нем оставаться. Любой поступок взрослого, который можно объяснить детскостью (пусть даже запоздалой), становится причастным к этому вневременному состоянию и предстает обаятельным, так как совершен *раньше времени. Неуместное* превознесение этого возраста означает, что его рассматривают как возраст чисто приватный, самозамкнутый, в котором проявляется некий особый человеческий статус, некая невыразимая и непередаваемая сущность.

Но, объявляя детство чудом, в то же время утверждают, что это чудо состоит просто в преждевременном развитии взрослых способностей. Таким образом, специфика детства оказывается двойственной, как и все предметы в мире классической культуры: детство и зрелость, словно горошины из сартровского сравнения[6], составляют два разных, замкнутых в себе, несообщающихся и в то же время идентичных возраста. Чудо Мину Друэ — в том, что она пишет взрослые стихи, будучи ребенком, что благодаря ей сущность поэзии низошла в сущность детства. Удивление публики вызвано не реальным уничтожением сущностей (что было бы делом весьма здравым), а лишь их торопливым смешением. Это прекрасно выражается в сугубо буржуазном понятии «чудо-ребенка» (Моцарт,

Рембо, Роберто Бенци)[7] — он является предметом восхищения, поскольку идеально воплощает в себе функцию всякой капиталистической деятельности: выиграть время, свести длительность человеческой жизни к арифметическому исчислению драгоценных моментов.

Конечно, такая «сущность детскости» принимает различные формы в зависимости от того, какое поколение к ней апеллирует: для «модернистов» детство обретает свое достоинство именно благодаря своей иррациональности (в «Экспрессе» не пренебрегают психопедагогикой) — отсюда даже нелепая параллель с сюрреализмом! *Для* господина же Анрио[8], не желающего прославлять что бы то ни было чреватое беспорядком, детство может быть источником только чарующе-изысканного, ребенок не бывает пошлым и вульгарным, то есть для детства здесь опять-таки придумывают особую идеальную природу, дарованную ему небесами помимо всякого социального детерминизма; тем самым немалое число детей как бы не допускаются в детство, а настоящими детьми признаются одни лишь изысканные отпрыски буржуазии. Парадоксальным образом тот самый возраст, когда человек *формируется,* то есть интенсивно пропитывается всем социальным и искусственным, — для г. Анрио представляет собой возраст «природности»; в этом возрасте один мальчишка вполне может убить другого (факт из уголовной хроники, промелькнувший одновременно с делом Мину Друэ) — а согласно г. Анрио, у ребенка не бывает даже циничной издевки, одна лишь «искренность», «очарование» да «изысканность».

Все наши комментаторы сходятся в том, что Поэзия обладает особым самодовлеющим характером; для всех них она представляет собой сплошную череду *находок* — этим наивным именем называется у них метафора. Чем более стихотворение напичкано всякими «оборотами», тем большей удачей оно считается. Между тем «хорошие» образы бывают только у скверных поэтов — по крайней мере, только у них не бывает ничего другого: они

простодушно мыслят себе поэтический язык как сумму удачных словесных находок, очевидно, в уверенности, что поэзия должна быть носителем ирреальности, а потому следует во что бы то ни стало *преобразить* предмет, идя от словарного слова к метафоре, как будто стоит не так его назвать, чтобы сделать поэтичным. В результате вся эта чисто метафорическая поэзия строится из слов особого поэтического словаря; некоторые его страницы (для соответствующей эпохи) можно найти уже у Мольера[9], и вот из этого словаря поэт черпает свою поэзию, видя свою задачу в том, чтобы преображать «прозу» в «стихи». В поэзии семейства Друэ как раз и реализуется с сугубым прилежанием такая сплошная метафоричность, а ее поклонники и поклонницы радостно опознают в ней ясный императивный лик Поэзии — *их собственной* Поэзии (ибо нет ничего более успокоительного, чем словарь)[10].

Такая перенасыщенность находками, в свою очередь, вызывает столь же арифметическую череду восхищенных переживаний: стихотворение воспринимается не одним целостным актом, неспешно и терпеливо подготовленным на протяжении ряда «пустых» моментов, а как серия восторгов, восхищений, радостных возгласов, которыми читатель приветствует удачные трюки словесной акробатики: здесь ценность опять-таки имеет количественную природу. В этом смысле тексты Мину Друэ — противоположность всякой Поэзии, поскольку они избегают такого исключительного оружия писателей, как буквальный смысл; между тем именно буквальность позволяет избавить поэтическую метафору от искусственности, показать ее как разительную истину, отвоеванную у тошнотворной непрерывности языка. Если говорить только о современной Поэзии (ибо я сомневаюсь, чтобы у поэзии могла быть какая-либо внеисторическая сущность) — и если, разумеется, говорить о таких поэтах, как Аполлинер, а не г-жа Бюрна-Провенс, — то несомненно, что красота и правда вытекают здесь из глубокой диалектической связи между жизнью и смертью языка, между плотностью слова и скукой синтаксиса. Поэзия же Мину Друэ постоянно впадает в болтливость, подобно тем людям, что боятся молчания; она явно избегает буквального смысла и живет лишь нагромождением новых и новых ухищрений; она путает жизнь с нервозностью.

Этим она и производит успокоительный эффект. Хотя ей пытаются приписать некоторую странность, встречая ее деланным изумлением и лавиной дифирамбических образов, на самом деле именно ее болтливость, фонтанирующие словесные находки, рассчитанный порядок дешевого изобилия — все это и есть основа экономной поэзии поддельных драгоценностей; здесь, как и в других случаях, господствует имитация — одно из главных открытий буржуазной эпохи[11], позволяющее сэкономить в деньгах, не потеряв во внешней привлекательности товара. Мину Друэ не случайно взята под опеку «Экспрессом» — это идеальная поэзия для мира, где тщательно вычисляются *показные* эффекты; в свою очередь, Мину Друэ обживает место для других — чтобы приобщиться к роскошеству поэзии, достаточно быть маленькой девочкой.

Такой Поэзии, естественно, соответствует и свой Роман, отличающийся, с поправкой на жанр, столь же ясным практичным языком, декоративным и вместе с тем обиходным, демонстрирующий функцию такого языка по сходной цене, — роман сугубо «здравый», несущий в себе очевидные знаки романности; в нем все дешево и сердито — скажем, в романе, награжденном Гонкуровской премией 1955 года[12] и изображаемом как триумф здоровой традиции над упадочным авангардом (роль Моцарта и Рембо играют здесь Стендаль, Бальзак, Золя). Как в рубрике «Хозяйственные советы» из женских журналов, здесь главное, чтобы читатель еще до приобретения литературного товара знал его форму, назначение и цену, чтобы в этом товаре ничто не было для него непривычным; действительно, стихи Мину Друэ можно безбоязненно называть странными, коль скоро их предварительно признали поэзией. Между тем Литература всегда начинается лишь при встрече с чем-то неименуемым, чем-то таким, что воспринимается как *иное* и чуждое по отношению к языку, пытающемуся его найти. Подобные творческие сомнения, подобную родящую смерть наше общество осуждает в своей хорошей Литературе и выводит наружу в

дурной. Когда громко требуют, чтобы Роман был романом, Поэзия поэзией, а Театр театром, то это бесплодная тавтология того же рода, что и деноминативные законы, регулирующие в Гражданском кодексе виды собственности[13]: здесь все служит целям буржуазной алхимии, стремящейся сделать наконец «быть» равнозначным «иметь», объект — равнозначным вещи.

Остается, помимо всего сказанного, еще и казус с самой этой девочкой. Только напрасно общество проливает лицемерные слезы: именно оно пожирает Мину Друэ, оно и только оно делает ребенка своей жертвой. Это искупительная жертва, приносимая ради удобопонятности мира, чтобы малой ценой приручить поэзию, гений и детство — одним словом, всякий *беспорядок,* чтобы, когда появится настоящее бунтарство, его место в газетах было уже занято. Мину Друэ — ребенок, страдающий от дурного обращения взрослых, одержимых страстью к поэтической роскоши; ее похитили и заперли в тесных рамках конформизма, где свобода понимается не более как чудо. Так нищенка выставляет напоказ убогого малыша — а у самой весь тюфяк набит деньгами. Поплачем о судьбе Мину Друэ, потрепещем от ее поэзии — вот мы и отделались от Литературы.

Электоральная фотогения*

Предвыборные листовки некоторых кандидатов в депутаты украшаются их портретом. Тем самым предполагается, что фотография обладает силой внушения, которую нам и следует проанализировать. Прежде всего, портрет кандидата создает личностную связь между ним и избирателями: кандидат представляет на их суд не просто программу, он предлагает им особую телесную атмосферу, совокупность своих бытовых предпочтений, проявляющихся в чертах его лица, одежде, позе. Тем самым фотография стремится воссоздать патерналистскую первооснову выборов, их «представительную» природу, нарушенную в результате пропорциональной избирательной системы и господства политических партий (правые явно пользуются этим средством чаще, чем левые). Поскольку же в фотографии эллиптически скрадывается язык и сгущается всяческая социальная «невыразимость», то она служит оружием антиинтеллектуализма, стремясь скрыть от глаз «политику» (то есть известный ряд проблем и решений) и выставить вместо нее некий «стиль бытия», социально-нравственный склад. Как известно, такая оппозиция занимает одно из важнейших мест в мифологии пужадизма (Пужад на телевидении: «Посмотрите на меня: я такой же, как вы!»).

Итак, предвыборные фотопортреты суть прежде всего признание некоторой глубины, некоторой иррациональной сферы, выходящей за рамки политики. В фотографии выражаются не намерения кандидата, а его побуждения — все те семейные, психические, даже эротические обстоятельства, весь тот стиль жизни, продуктом и привлекательным примером которого он является. Большинство наших кандидатов явно стараются продемонстрировать своими портретами устойчивость своего социального положения, свою видимую комфортную укорененность в семейных, юридических и религиозных нормах, свое прочное обладание такими буржуазными благами, как, например, воскресная месса, ксенофобия, бифштекс с картошкой или анекдоты о рогоносцах, — одним словом, все то, что называется идеологией. В зрителе, естественно, предполагается некоторое соучастие: предвыборная фотография — его зеркало, в ней он читает привычное и знакомое себе, в ней избирателю явлен его собственный образ, просветленный, идеализированный, гордо возвышенный до типичности. Собственно, именно такой подчеркнутостью и определяется фотогения: избиратель здесь одновременно изображен и героизирован, ему как бы предлагают отдать голос за себя самого, сделав депутатский мандат средством настоящего психического переноса; своему избраннику он делегирует свою «породу».

Типы ее не слишком разнообразны. С одной стороны, есть тип социальной устойчивости, респектабельности— либо толстый и краснолицый («национальные» списки)[1], либо бледно-утонченный (списки МРП)[2]. Другой тип — интеллектуальный (здесь, конечно, имеются в виду «обозначенные» типы, а не данные в природе): у Национального

объединения[3] это интеллектуализм педантский, у коммунистического кандидата «проницательный». И в том и в другом случае иконография стремится обозначить собой незаурядное сочетание мысли и воли, рефлексии и действия: из-под полуприкрытых век устремляется острый взор, как бы черпающий свою силу в возвышенных задушевных грезах, но постоянно обращенный на внешние препятствия, то есть образцовый кандидат великолепным образом соединяет в себе социалистический идеализм и буржуазный эмпиризм. Наконец, последний тип — это просто тип «красивого парня», рекомендуемого публике благодаря своему здоровью и мужественности. Впрочем, некоторые кандидаты прекрасно играют две роли сразу: на одной стороне листовки имярек представлен юным красавцем-героем (в военной форме), а на другой — зрелым мужем и гражданином, выставившим впереди себя всех своих чад и домочадцев. Действительно, чаще всего тот или иной физический тип поддерживается и недвусмысленными аксессуарами: отец в окружении детишек (ухоженных и наряженных, как на всех детских фотографиях во Франции), молодой парашютист с засученными рукавами, офицер, обвешанный наградами. Фотография буквально шантажирует нас моральными Ценностями, такими как отечество, армия, семья, честь, боевитость.

Кроме того, и собственно фотографическая условность тоже полна знаками. Снимком анфас подчеркивается реализм кандидата, особенно если он зорко глядит из-под очков. Во всем здесь выражается проницательность, серьезность, прямота: будущий депутат смотрит в лицо врагу, препятствию, «проблеме». Более распространенный ракурс в три четверти выражает власть идеала: взор возвышенно устремлен в будущее, он ни на что не наталкивается, но господствует над миром, бросая семена нового посева в некую стыдливо неопределенную даль. Почти все фотографии в три четверти построены на восходящем движении: лицо приподнято навстречу нездешнему свету, который влечет и возносит его во владения высшей породы людей; кандидат воспаряет на Олимп благородных чувств, где разрешены всякие политические противоречия — будь то мир или война в Алжире, социальное развитие или прибыли капиталистов, «свободное» образование или субсидии свекловодам[4], правые или левые (неизменно «преодолеваемая» оппозиция!); все это мирно уживается в задумчивом взоре кандидата, величественно провидящего впереди тайные цели Порядка.

Затерянный континент[*]

Современный миф об экзотике хорошо иллюстрируется фильмом «Затерянный континент». Это полнометражная документальная лента о «Востоке»; сюжетом является какая-то невнятная этнографическая экспедиция (явно, впрочем, надуманная), в ходе которой три или четыре бородатых итальянца попадают в Инсулиндию[1]. Атмосфера фильма эйфорична, все здесь исполнено легкости и невинности. Наши исследователи — люди симпатичные, в минуты досуга они забавляются как дети: играют со своим любимцем-медвежонком (какой-нибудь такой зверь является неотъемлемой принадлежностью каждой экспедиции: нет ни одного фильма о полярниках без ручного тюленя, ни одного репортажа из тропиков без обезьянки) или же комически вываливают на палубу судна блюдо спагетти. То есть эти милые этнологи очень мало озабочены проблемами истории или социологии. Проникновение на Восток для них не более чем небольшой круиз по лазурному морю и обязательно под ярким солнцем. И вот Восток, который как раз сегодня оказался центром всей мировой политики, предстает здесь плоским, приглаженным и искусственно раскрашенным, словно старомодная почтовая открытка.

Понятно, как создается такой эффект безответственности: раскрашивание мира всегда служит для его отрицания (и, быть может, именно с этого следовало бы начинать критику цветного кино)[2]. Утратив всякую вещественность, отброшенный в область красок, из-за роскошных «картин» лишившись своей плоти, Восток тем самым подготовлен для операции скрадывания, каковая и производится над ним в фильме. Между эпизодами с ручным

медвежонком и с озорником, рассыпавшим спагетти, нашим киноэтнологам не составляет труда рассматривать Восток как нечто формально экзотическое, по сути же глубоко схожее с Западом, во всяком случае с западным спиритуализмом. Что, у восточных людей есть какие-то свои религии? Это не важно, различия между ними несущественны по сравнению с глубинным единством идеальных устремлений. Таким образом, каждый экзотический обряд показывается и с точки зрения своей особенности и с точки зрения вечности, расценивается и как пикантное зрелище и как парахристианский символ. И не важно, что буддизм — не совсем христианство; главное — здесь тоже есть монахини, обривающие себе голову (патетический мотив любого пострига), здесь тоже монахи исповедуются на коленях своему настоятелю, и здесь тоже, как в Севилье, верующие обвешивают золотыми украшениями статую божества [94] . Действительно, именно «формы» разных религий более всего свидетельствуют об их тождестве; только тут это служит не разоблачению, а возвеличению религий, каждая из них записывается в актив католицизма, который все их объемлет.

Известно, что синкретизм всегда был одним из главных ассимиляторских приемов церкви. В XVII веке на том самом Востоке, который в «Затерянном континенте» показан предрасположенным к христианству, иезуиты заходили весьма далеко в экуменизме религиозных форм, используя местные малабарские обряды, — но в конце концов были все же осуждены папой. Подобную мысль о «сходстве всех со всеми» внушают и наши этнографы: что Восток, что Запад, все едино, различаются одни лишь краски, а основа тождественна — вечная устремленность человека к Богу; любые географические различия суть жалкие привходящие обстоятельства в сравнении с человеческой природой, ключом к которой обладает только христианство. Даже «первобытный» фольклор, восточные легенды, вроде бы прямо показываемые в фильме как нечто чужое, служат лишь затем, чтобы иллюстрировать собой ту же самую «Природу»: обряды, вообще любые факты культуры никогда не соотносятся с тем или иным историческим порядком, с каким-либо определенным социально-экономическим строем, они отсылают лишь к набору нейтральных, универсально-космических общих мест (смена времен года, бури, смерть и т. д.). У рыбаков нам показывают отнюдь не то, как они ловят рыбу; нет, нам является, растворенная в аляповатом сиянии заката, некая романтическая сущность рыбака, рассматриваемого не как труженик, технически и экономически зависящий от определенного общества, но как некий образ извечного удела: мужчина уходит в море навстречу опасностям, женщина плачет и молится у домашнего очага. Так же и с беженцами, которые в начале фильма длинной вереницей спускаются с гор: конечно же, ни к чему уточнять, откуда они, — это вечные сущности беженцев, сама *природа* Востока такова, что производит их на свет.

Итак, в этом экзотизме хорошо проявляется его глубинное назначение — отрицание любой исторической конкретности. Снабдив реальность Востока кое-какими четкими знаками туземности, ей делают прививку против всякой содержательной ответственности. Зачаточная, как можно более поверхностная «обстановка действия» создает необходимое алиби и позволяет не вникать в обстановку более существенную. По отношению к чужим странам Порядок умеет поступать лишь двумя способами, которые оба связаны с искажением объекта: чужестранность либо признается в качестве гротескного спектакля, либо обезвреживается, представленная как простое отражение Запада. И в том и в другом случае главное — отнять у чужой страны ее историю. Таким образом, «красивые картины» «Затерянного континента» не могут быть невинны: отнюдь не невинное дело — *затерять* континент, который как раз нашел себя в Бандунге[3].

---

[94] Здесь, кстати, превосходный пример мистифицирующих потенций музыки: все «буддийские» сцены фильма сопровождаются какой-то тягучей музыкальной патокой, похожей и на американский Романс и на григорианский хорал: ее монодичность — знак монашества.

Астрология*

Говорят, что совокупные затраты на «ворожбу» составляют во Франции около трехсот миллиардов франков[1] в год. Есть ради чего приглядеться к рубрике «Астрологическая неделя» — например, в таком еженедельнике, как «Элль». Против ожиданий, перед нами здесь совсем не какой-то фантастический мир, а скорее строго реалистическое описание определенной социальной среды — той, к которой принадлежат читательницы журнала. Иными словами, астрология, по крайней мере в данном случае, вовсе не дает выхода в сферу грез, она просто отражает реальность, служит одним из ее институтов.

Основные рубрики, по которым раскладывается судьба («Удача», «Вне дома», «У вас дома», «У вас в сердце»), в целом аккуратно воспроизводят ритм трудовой жизни. Ее циклом является неделя, в которой выделяются один или два «удачных» дня. «Удача» — это уступка внутреннему миру человека, его душевному настроению; это знак непосредственно переживаемой длительности, единственная категория, в которой свободно выражается субъективное время. Все остальное, о чем говорят звезды, — это только временное расписание. Рубрика «Вне дома» — это распорядок профессиональных обязанностей: шесть дней в неделю, семь часов в день в конторе или магазине. «У вас дома» — это ужин и остаток вечера перед сном. «У вас в сердце» — это свидание после работы или же интрижка в воскресный день. Причем никакого сообщения между этими «областями» нет; невозможно, сопоставив одно расписание с другим, задуматься об отчужденности всей своей жизни; переходя из одной тюремной камеры в другую, соседнюю, человек не должен их сравнивать. Звезды никогда не предвещают переворота в порядке вещей, их влияние — будничное, соответствующее вашему социальному положению и распорядку дня, установленному вашим хозяином.

Под «работой» в данном случае подразумевается работа клерков, машинисток или продавщиц; социальная микрогруппа, окружающая читательницу, почти неизбежно ограничена коллективом ее конторы или магазина. Конечно, звезды вносят, а вернее, подсказывают и кое-какие вариации (наше астрологическое богословие действует с оглядкой, не упуская из виду такого фактора, как свободная воля человека), но они мало что значат и никогда не нацелены на радикальные перемены в жизни. Судьбой предопределяется лишь то, нравится вам или нет ваша работа, нервно или комфортно вы себя чувствуете, работаете ли прилежно или кое-как; сюда же относятся мелкие служебные перестановки, смутные перспективы повышения, резкие или душевные отношения с коллегами, а главное, усталость (звезды всякий раз, с завидной настойчивостью и благоразумием, предписывают больше, как можно больше спать).

Что касается домашней жизни, то здесь преобладают проблемы характеров, враждебных или доверительных отношений в семье; очень часто речь идет о женской семье, прежде всего об отношениях между матерью и дочерью. Перед нами верная картина мелкобуржуазной семьи, с непременными «визитами родных» — последние четко отличаются от «свойственников», которых звезды ставят не слишком высоко. Весь антураж почти исключительно семейный, упоминания о друзьях встречаются очень редко, то есть мелкобуржуазный мирок — это главным образом мир родственников и коллег, в нем не бывает настоящих кризисов взаимоотношений, а разве что мелкие стычки на почве дурного настроения или больного самолюбия. Наконец, любовь здесь — такая же, что и в рубрике «Сердечная почта», то есть совершенно обособленная «область сердечных дел». Однако в любви, как и в торговой сделке, случается «многообещающее начало», «просчет» и «неудачный выбор». Несчастье здесь не приобретает больших масштабов: просто в какую-то неделю у вас будет не так много поклонников, или кто-то выдаст вашу тайну, или вас станут необоснованно ревновать. Небо сентиментальной жизни распахивается во всю ширь лишь перед «желанным решением» — законным браком; да и то еще нужно, чтобы партия была «подходящей».

У этого астрального мирка есть одна черта, которая делает его всецело идеальным,

хотя, с другой стороны, она и вполне конкретна: здесь никогда не идет речь о деньгах. Астрологическое человечество спокойно обходится месячной зарплатой — зарплата как зарплата, и коль скоро она позволяет «жить», то о ней никогда и не говорят. Подобную «жизнь» звезды не столько предсказывают, сколько просто описывают: будущее тут редко сулит какой-либо риск, и любое прорицание обязательно нейтрализуется сбалансированностью вариантов. Если случатся какие-то неудачи, они будут малозначительны, если кто-то ходит мрачный, то благодаря вашей бодрости духа его лицо просветлеет, если с кем-то скучно общаться, то это окажется зато полезным, и т. д.; а если ваше общее состояние должно улучшиться, то воспоследует это благодаря лечебным процедурам, а может быть, и благодаря отсутствию какого-либо лечения (буквально так).

Звезды высоконравственны, они склоняются перед илой добродетели: чтобы одолеть осторожно предвещаемые ошибки и просчеты, непременно нужны такие качества, как мужество, терпение, добрый нрав. Парадокс: этот мир абсолютного детерминизма изначально подчинен свободному характеру человека — астрология служит прежде всего воспитанию воли. Но хотя предлагаемые ею выходы представляют собой сущую мистификацию, хотя реальные проблемы человеческого поведения в ней скрадываются, в сознании читательниц она остается одним из институтов реальности: это не эскапистское средство, а реалистически наглядное выражение условий жизни служащей или продавщицы.

Но для чего же может служить такое чистое описание, коль скоро оно как будто не содержит в себе никакой онейрической компенсации? Оно служит для того, чтобы, именуя реальность, тем самым изгонять ее вон. В этом смысле оно стоит в ряду всех прочих механизмов полуотчуждения (или полуосвобождения), призванных объективировать реальность, не доходя, однако, до ее демистификации. По крайней мере одна из таких номиналистских попыток уже хорошо изучена — это Литература, которая в своих вырожденных формах только и умеет, что именовать переживаемое нами; астрология и Литература выполняют одну и ту же функцию институционализации реальности «задним числом»; астрология — это и *есть* Литература мелкобуржуазного мира.

Буржуазный вокал*

Сколь ни неуместной может показаться моя попытка делать замечания превосходному баритону Жерару Сузе[1], однако пластинка, на которой этот певец исполняет несколько мелодий Форе, — на мой взгляд, хороший пример музыкальной мифологии, где можно найти все основные знаки буржуазного искусства. Такое искусство носит в основе своей *сигнальный* характер, постоянно внушая нам не само переживание, а его знаки. Это как раз и делает Жерар Сузе: чтобы выразить, например, в пении «ужасное горе», он не довольствуется ни простым семантическим содержанием этих слов, ни поддерживающей их мелодической линией — ему нужно еще и искусственно драматизировать произношение слова «ужасное» (affreuse), задерживая и произнося как взрывное фрикативное *f* , так чтобы внутри самих звуков бушевала беда; каждый должен понять, что речь идет об особо ужасных муках. К сожалению, такая избыточность интенций способна подавить и слово и музыку, а главное, помешать их соединению, составляющему цель вокального искусства. В музыке происходит то же, что и в других искусствах, включая литературу: высшей формой художественной выразительности оказывается стремление к буквальности, то есть в конечном счете к своего рода алгебре; каждая форма должна тяготеть к абстракции, что, как известно, отнюдь не мешает ей быть чувственной.

Однако именно это и отвергается в буржуазном искусстве: своих потребителей оно все время держит за неискушенных простаков, которым надо все разжевывать, растолковывая и подчеркивая каждую интенцию, иначе она не будет в должной мере понята (но ведь искусство — это всегда еще и неоднозначность, оно всегда в каком-то смысле противоречит тому, что само же высказывает; и в особенности это относится к музыке, которая, строго говоря, никогда не бывает грустной или веселой). Подчеркивая слова непомерно рельефной

фонетикой — так, чтобы задненебный согласный в слове creuse (пустая) звучал словно врубающаяся в землю кирка, а зубное *s* в слове sein (лоно) наполняло нас сладостным чувством, — певец буквально передает не описываемый предмет, а лишь свою интенцию, устанавливает неправомерные соответствия между вещами. При этом стоит напомнить, что мелодраматичность, которой отличается исполнение Жерара Сузе, есть одно из исторических завоеваний буржуазии; ту же преувеличенность интенций можно встретить и в искусстве наших традиционных актеров, которые, как известно, воспитаны буржуазией и для буржуазии.

Такой фонетический пуантилизм, наделяющий каждую букву непомерной значительностью, иногда доходит до абсурда: при удвоении *n* в слове solennel (торжественный) «торжественность» получается просто комичной, и есть что-то противное в том «счастье», которое нам пытаются обозначить, эмфатически подчеркивая первую букву слова bonheur, выплевывая ее словно вишневую косточку. Такова вообще постоянная черта мифологии, и мы уже говорили о ней в связи с поэзией: искусство рассматривается как сумма сложенных вместе деталей, каждая из которых вполне значима и сама по себе. Пуантилистское мастерство Жерара Сузе имеет себе точным соответствием пристрастие Мину Друэ к россыпям метафор или же птичьи костюмы для «Шантеклера»[2], что изготавливались (в 1910 году) из наложенных друг на друга настоящих перьев. Подобное искусство подавляет своей детальностью и этим, конечно, противоположно реализму, так как реализм предполагает типизацию, то есть ощутимость определенной структуры, а значит, и временной длительности.

Это аналитическое искусство[3] терпит наибольшую неудачу в музыке, где художественная правда всегда обусловлена не фонетикой, а лишь дыханием и просодией. Поэтому у Жерара Сузе фразы все время разрушаются чрезмерной выразительностью отдельных слов, с помощью которых исполнитель неловко пытается внедрить в гладкую пелену своего пения какой-то паразитарный интеллектуальный порядок. Здесь мы. видимо, касаемся одной из главных трудностей исполнительского искусства: оно должно извлекать свои нюансы изнутри самой музыки, ни в коем случае не накладывая их извне, как чисто умственные знаки; в музыке есть своя чувственная правда, которая довлеет себе и не терпит, когда ее стесняют *выразительностью.* Именно потому нас часто оставляет недовольными исполнение превосходных виртуозов: слишком явно выставляя напоказ свое рубато[4] — очевидный результат стремления быть многозначительным, — они разрушают весь музыкальный организм, который в себе самом содержит все свое сообщение. Лишь некоторые музыканты-любители и, что еще важнее, профессионалы способны вернуться, так сказать, к целостной буквальности музыкального текста: в пении это Панцера[5], в фортепиано — Липатти[6], умеющие не прибавлять к музыке никаких *интенций.* В отличие от буржуазного искусства, которому вечно недостает скромности, они не возятся суетливо с каждой отдельной деталью; они полагаются на непосредственную и самодостаточную материю музыки.

Пластмасса[*]

Хотя пластмассы, представленные на недавней выставке, и носят имена древнегреческих пастухов (Полистирен, Фенопласт, Поливинил, Полиэтилен), по сути своей это субстанция алхимическая. При входе в выставочный зал публика выстаивает длинную очередь, чтобы лицезреть самую магическую из операций — претворение материи. Идеально совершенная машина продолговато-трубчатой формы (такая форма знаменует собой таинство пути) без всяких усилий изготавливает из кучки зеленоватых кристаллов блестящие гофрированные коробочки. На одном конце — сырая, землистая материя, на другом — безукоризненно очеловеченный предмет; в промежутке же между этими предельными состояниями нет ничего, одно лишь перемещение вещества, за которым вполглаза следит служащий в фуражке, полубог-полуробот.

Таким образом, пластмасса есть не столько вещество, сколько сама идея его бесконечных трансформаций; как явствует из его обиходного названия «пластик», она зримо являет нам способность материи принимать любые формы. Потому это вещество и волшебно — всякое волшебство есть не что иное, как резкое преображение природы. Пластмасса насквозь пропитана нашей удивленностью чудом: она не столько предмет, сколько запечатленное движение вещества.

Поскольку же это движение практически не знает границ, превращая исходные кристаллы в массу разнообразных, все более неожиданных вещей, то, взятая как целое, пластмасса представляет собой требующее расшифровки зрелище — зрелище своих конечных состояний. Сталкиваясь с той или иной ее окончательной формой (чемодан, щетка, автомобильный кузов, игрушка, ткань, труба, таз или обертка), наше сознание всякий раз рассматривает исходное сырье как некий ребус. Дар перевоплощения пластмассы беспределен: она может стать хоть ведром, хоть бижутерией. Отсюда наше постоянное мечтательное изумление перед бесконечной многоликостью материи. когда внезапно обнаруживаются связи между единичностью причины и множественностью следствий. Причем это изумление — радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество, и, следя за превращениями пластмассы, он тем самым как бы ликующе скользит по поверхности Природы.

Однако триумф имеет и оборотную сторону: пластмасса, будучи сублимированным движением, практически не существует как собственно вещество. Ее строение характеризуется чисто негативно — она не обладает ни твердостью, ни глубиной и вынуждена довольствоваться лишь сугубо нейтральным (хоть и полезным на практике) свойством, а именно *прочностью,* то есть просто способностью не сразу поддаваться внешней силе. В поэтике материалов это материал-неудачник, затерявшийся между литой упругостью резины и жесткой плоскостью металла; в нем нет никаких подлинно минеральных образований — ни пор, ни волокон, ни слоев. Это вещество — результат *замеса;* какую бы форму ни принимала пластмасса, в ней всегда видна какая-то комковатость, мутность — что-то вроде застывшего крема, которому никогда не достичь триумфальной гладкости Природы. Но более всего ее подводит тот звук, что она издает при ударе, — глухой и невыразительный. Этот звук лишает пластмассу всякого обаяния, равно как и ее цвет, ибо пластмасса как будто способна принимать только самые яркие химические краски. Желтый, красный и зеленый цвета выглядят на ней агрессивно-резкими, отвлеченными знаками той или иной окраски, способными выражать лишь абстрактное понятие о ней.

Мода на пластмассу знаменует собой новый этап в эволюции мифа об имитации. Как известно, исторически использование имитаций явилось буржуазным обычаем: фальшивые элементы в одежде впервые появились в эпоху возникновения капитализма. Однако вплоть до наших дней имитация всегда была отмечена некоторой претензией, предназначена не столько для практического употребления, сколько напоказ. От нее требовалось недорого воспроизводить наиболее редкие и ценные материалы — алмаз, шелк, перья, меха, серебро, весь блеск и роскошь мира. Тогда как дешевая пластмасса — вещество хозяйственное. Первой среди магических субстанций она согласилась быть прозаичной. Собственно, именно благодаря своему прозаизму она живет и побеждает: впервые в истории искусственная подделка ориентируется не на изысканность, а на заурядность. Тем самым меняется и архаическая функция природы — она теперь уже не Идея, не чистая Субстанция, которую надлежит искать или же имитировать, теперь ее заменяет искусственный материал, по своему изобилию превосходящий все рудные месторождения на свете и взявший на себя даже творчество новых форм. Предмет роскоши всегда связан с землей, своей ценностью напоминает о своем происхождении из минерального или животного царства, отсылает к актуализованной в нем той или иной природной тематике. В пластмассе же нет ничего, кроме ее применения; в предельном случае можно даже изобретать новые предметы единственно ради удовольствия что-нибудь еще из нее сделать. Отменяется иерархия

веществ — одно из них заменяет собой все стальные; в пластмассе *можно* воссоздать целый мир Даже самое жизнь — недаром из нее якобы уже начинают делать искусственные аорты.

Великая семья людей*

В Париже состоялась большая фотовыставка, имеющая целью показать, что люди всех стран мира в повседневной жизни совершают одни и те же поступки. В рождении и смерти, в труде, познании и игре человек всюду ведет себя одинаково — существует как бы «семейство Человека».

«The Family of Man» — так, собственно, и называлась первоначально эта выставка, приехавшая к нам из Соединенных Штатов. Французы перевели — «Великая семья людей». Таким образом, исходная формула, напоминавшая чуть ли не зоологический термин, из сходства поведения просто заключавшая о единстве человеческого рода, здесь оказалась наполненной глубоким нравственно-сентиментальным значением. Нас с самого начала отсылают к двусмысленному мифу о человеческой «общности», к этому алиби, которым в значительной своей части питается наш гуманизм.

Данный миф действует в два приема: сначала утверждается разнообразие человеческой морфологии, всячески эксплуатируется тема экзотики, демонстрируется бесконечное множество вариаций в пределах нашего рода — несходства в цвете кожи, в форме черепа, в обычаях; мир всячески уподобляется вавилонскому столпотворению. А затем из этого плюрализма магически извлекается единство: человек повсюду одинаково рождается, трудится, смеется и умирает; если же в этих актах еще и сохраняется кое-какая этническая особенность, то нам дают понять, что в глубине их все равно заключена одна и та же человеческая «природа», то есть их разность — чисто формальная, не отменяющая существования общей для них всех матрицы. Тем самым, конечно, постулируется определенная сущность человека, и вот уже на нашей выставке появляется и Бог — в несходстве людей сказывается его неисчерпаемая творящая сила, а единством их жестов доказывается единство его воли. О том и поведал нам проспект выставки, написанный г. Андре Шамсоном[1] и утверждающий, что «подобный взгляд на человеческий удел чем-то напоминает благостный взгляд Бога на наше возвышенное и жалкое муравьиное копошение».

Такой спиритуалистический замысел подчеркивается цитатами, сопровождающими каждый из разделов выставки. По большей части это «первобытные» пословицы или стихи из Ветхого Завета; все вместе они составляют некую вековую мудрость, особый разряд утверждений, ускользнувший от Истории: «Земля — это мать, которая никогда не умирает», «Ешь хлеб и соль и говори правду», и т. д. Перед нами царство гномических истин, где все века человеческого развития смыкаются друг с другом при максимальном стирании их специфики, где самоочевидные трюизмы имеют не больше смысла, чем в чисто «поэтическом» языке. Содержание и фотогения снимков, подкрепляющий их дискурс — все направлено к тому, чтобы устранить детерминирующую весомость Истории; с помощью сентиментальных мотивов нас удерживают на уровне поверхностного тождества, не давая проникнуть в тот слой людских поступков, где историческое отчуждение создает такие «различия», какие следует здесь называть просто «несправедливостями».

В основе этого мифа о человеческом «уделе» — очень старая мистификация, когда в глубине Истории обязательно помещают Природу. В классическом гуманизме всегда предполагается, что стоит поскрести и снять поверхностный слой человеческой истории, относительность социальных установлений или внешнее несходство по цвету кожи — как откроется глубинная основа, универсальная природа человека (только почему бы не спросить у родителей Эммета Тилла, юноши-негра, убитого белыми[2], что они думают о «великой семье людей»?). Прогрессивный же гуманизм, напротив, должен все время стремиться поменять местами члены этой старой лживой формулы, неустанно соскребая

налет природы, ее «законов» и «пределов», обнаруживая под ним Историю и в итоге даже самое Природу рассматривая исторически.

Требуются примеры? Да вот они, на той же самой выставке. Рождение и смерть? Да, это факты природные, универсальные. Но если изъять из них Историю, то о них станет нечего сказать, всякий комментарий к ним окажется чистой тавтологией. Здесь, на мой взгляд, фотография терпит очевидную неудачу — *воспроизводя* смерть или рождение, она не сообщает нам буквально ничего. Чтобы эти природные факты по-настоящему заговорили, их необходимо ввести в строй некоторого знания, а тем самым постулировать, что они могут быть трансформированы, что сама их природность может оказаться предметом нашей человеческой критики. Ибо, при всей своей универсальности, они являются знаками того или иного исторического письма. Конечно, дети рождаются *всегда,* но в общем объеме человеческих проблем много ли значит «сущность» этого акта в сравнении с его модусами — а они-то уже вполне историчны? Хорошо или плохо проходят роды, требуют ли они страданий от матери, велика ли смертность новорожденных детей, какая будущность их ждет — вот о чем должны были бы говорить нам наши выставки, а не петь вековечную песню о рождении человека. Так же и со смертью: неужели нужно в который раз воспевать ее сущность, рискуя забыть, сколь много мы можем сделать в борьбе с нею? Именно возможности этой борьбы следует нам славить — недавно, еще слишком недавно возникшие, — а вовсе не бесплодную самотождественность «естественной» смерти.

А что сказать о труде, который на выставке стоит наряду с прочими великими универсалиями, наряду с рождением и смертью, как будто он столь же самоочевидно предопределен роком? Если труд завещан нам глубокой древностью, то это ничуть не мешает ему быть явлением сугубо историческим. Во-первых, разумеется, историчны его способы, стимулы, цели и доставляемые им выгоды, так что приравнивать друг к другу совершающих одни и те же трудовые жесты колониального и западного рабочего просто нечестно (спросим-ка также у североафриканских рабочих из квартала Гутт-д'Ор[3], что они думают о «великой семье людей»). А во-вторых, исторична даже сама его фатальность: мы ведь знаем, что труд «природен» постольку, поскольку приносит прибыль, и, изменив роковой закон прибыли, нам, быть может, однажды удастся изменить и роковой закон труда. Именно о таком, всецело историзированном труде следовало бы нам говорить, а не о вековечной эстетике трудовых жестов.

Одним словом, я сильно опасаюсь, что конечная цель этого адамизма[4] — с помощью «мудрости» и «лирики» оправдать неизменность мира, что человеческие поступки объявляются здесь вечными, дабы отнять у них взрывчатую силу.

В Мюзик-Холле[*]

Театральное время, как бы оно ни было устроено, всегда обладает связностью. В мюзик-холле же время по определению прерывисто — это непосредственное время. Именно таков смысл слова «смесь», «варьете» — сценическое время должно быть точным астрономическим временем реальных вещей, а не временем их предвидения (как в трагедии) или же ретроспективного изложения (как в эпопее). Такое буквальное время обладает тем преимуществом, что оно более всего благоприятствует жесту, ибо очевидно, что жест существует как зрелище лишь с того момента, когда ход времени оказывается прерван (это хорошо видно в исторической живописи, где в застывшем жесте героя — выше я называл это numen — останавливается временная длительность). По своей глубинной сути варьете — не просто развлекательная техника, это необходимая предпосылка искусственности (в бодлеровском смысле понятия)[1]. Извлечь жест из сладковатой мякоти длительности, представить его в виде окончательно завершенного сверхжеста, придать ему чистую визуальность, освободить от всякой причинности, сделать его всецело зрелищем, а не значением — такова изначально эстетика мюзик-холла. Предметы жонглеров и жесты акробатов, изъятые из вязкого времени (избавленные как от пафоса, так и от логоса),

сверкают своей чистой искусственностью, чем-то напоминая холодную точность гашишных видений у Бодлера, где мир абсолютно очищен от всякой духовности — именно потому, что отрекся от времени.

Итак, мюзик-холл вполне предрасположен к тому, чтобы стать апофеозом предмета и жеста (в современной западной культуре такое может осуществляться лишь в противопоставлении психологическим зрелищам — прежде всего театру). Мюзик-холльный номер почти всегда строится на столкновении жеста с материалом: таковы ледовые акробаты и их лакированный трамплин, таковы меняющиеся местами тела акробатов, танцоров и антиподистов[2] (признаюсь, я испытываю особое предпочтение к номерам антиподистов, потому что здесь тело объективируется *мягко:* оно предстает не жестким, словно выстреливаемым из катапульты объектом, как в чистой акробатике, а некоей мягкой и плотной субстанцией, послушно повинующейся мельчайшим движениям артиста), таковы и скульпторы-юмористы со своим разноцветным пластилином, фокусники, извлекающие отовсюду бумагу, шелк и сигареты, артисты-карманники, в руках которых скользят часы, кошельки и т. д. Между тем жест и его предмет естественно служат материалом для ценности, попадающей на сцену только в мюзик-холле (или в цирке), — а именно для Труда. Мюзик-холл — по крайней мере в той части, в какой он представляет собой «смесь» (ибо певцы и певицы, которые по-американски занимают в нем самое видное место, принадлежат уже к иной мифологии), — это эстетизированная форма труда. В каждом номере здесь изображается или та или иная трудовая деятельность как таковая, или ее продукт: либо действие (жонглера, акробата, мима) выступает как конечный итог долгих ночных тренировок, либо работа (рисовальщиков, скульпторов-юмористов) всецело воссоздается перед публикой ab origine[95]. В обоих случаях происходит нечто невиданное, образуемое хрупким совершенством усилий артиста. Или же, в случае более тонкой искусственности, усилие запечатлевается в тот высший, почти неуловимый миг, когда оно вот-вот исчезнет в совершенстве своего завершения, хотя риск неудачи все еще остается. В мюзик-холле все уже *почти* свершено, и именно на этом «почти» строится весь спектакль, сохраняя, при всей своей художественной отделке, достоинство непосредственного труда. В спектакле мюзик-холла публике показывают не результат действия, а сам способ его осуществления, его безупречно тонкую поверхность. Тем самым как бы разрешается противоречие человеческой истории — в жесте исполнителя проглядывают одновременно грубость тяжелых мышечных усилий, воплощающих собой прошлое, и гладкость воздушно-легких движений, магически даруемых небесами. Мюзик-холл — это человеческий труд, возвышенный до мемориального состояния; опасность и усилие здесь обозначаются и одновременно поглощаются смехом или же грацией.

Разумеется, мюзик-холлу необходима глубокая феерическая атмосфера, которая сглаживает в труде его грубую шершавость, оставляя одну лишь чистую схему. Здесь царят блестящие шарики, легкие трости, трубчатые стулья и столы, искусственный шелк, хрустящие белые ткани и искрящиеся жонглерские булавы; в роскошестве зрительных образов демонстрируется *податливость,* воплощенная в прозрачных субстанциях и связных жестах. В одном номере исполнитель-мужчина служит вертикальной опорой, как бы деревом, вдоль которого вьется женщина-лиана; в другом акробаты внушают всему залу ощущение порыва — тяжесть не побеждается, но сублимируется упругими прыжками. В таком металлизированном мире проявляются древние мифы об органическом произрастании, придавая спектаклю труда образ первозданных природных процессов, поскольку природа всегда выражает собой непрерывность, то есть в конечном счете пластичность.

Вся эта мускульная магия мюзик-холла по сути своей принадлежит городу; не случайно мюзик-холл — явление англосаксонской культуры, родившееся в условиях резкой урбанизации, в среде мощной квакерской мифологии труда: от искусственной городской

---

95 С начала *(лат.). — Прим. перев.*

жизни идут такие его черты, как превознесение предметов, металлов и жестов-грез, сублимация труда через его магическую отмену, а не через его сакрализацию (как в сельском фольклоре). В городской жизни отбрасывается идея бесформенной природы, пространство рассматривается как непрерывная череда твердых, *блестящих, рукотворных* предметов, которые именно в действиях артиста обретают великолепие чистой человеческой мысли. Труд, особенно превращенный в миф, наполняет материю счастьем, создавая зрелищное впечатление материи мыслимой; металлически четкие предметы, которыми артисты перебрасываются и манипулируют, которые всецело высвечены и подвижны, находятся в постоянном диалоге с жестами, — утрачивают свою мрачно-бессмысленную неподатливость; оставаясь искусственными и инструментальными, они на какой-то миг перестают вызывать у нас *скуку.*

«Дама с камелиями»*

Кое-где в мире до сих пор еще играют «Даму с камелиями» (не так давно ее играли и в Париже). Ее успех должен служить для нас предупреждением, что известная мифология Любви, как видно, жива и поныне, ибо отчужденность личности Маргариты Готье и отношении класса господ по сути не отличается от отчужденности современных мелкобуржуазных женщин в нынешнем, столь же разделенном на классы обществе.

И все же центральный миф «Дамы с камелиями» — это миф не о Любви, а о Признании. Маргарита любит, желая быть признанной[1], так что ее страсть (в смысле скорее этимологическом, нежели сентиментальном) всецело исходит от другого человека. Что касается Армана, то этот сын генерального сборщика налогов являет собой образец любви классически-

буржуазной, унаследованной от эссенциалистской культуры и позднее нашедшей продолжение в психологизме Пруста, — это сегрегативная любовь, любовь собственника, завладевающего добычей; любовь, обращенная на себя, когда существование внешнего мира признается лишь время от времени (в моменты ревности, ссор, ошибок, беспокойства, разлуки, обиды и т. д.), да и то всякий раз с чувством фрустрации, словно угроза ограбления. А любовь Маргариты — прямая противоположность. Маргарита изначально была тронута чувством своей *признанности* Арманом, и в дальнейшем вся ее страсть сводится к тому, что она вновь и вновь домогается этого признания; и когда по просьбе г. Дюваля она самоустраняется, то ее отказ от Армана, несмотря на внешнюю фразеологию, носит не моральный, а экзистенциальный характер; это просто логический вывод из постулата признания, последнее средство (еще более сильное, чем любовь) добиться того, чтобы ее признали в мире господ. Если же Маргарита скрывает свою жертвенность, прячет ее под маской цинизма, то это может случиться лишь на той стадии, когда драматический сюжет претворяется в литературу, когда признающий взор буржуазии передоверяется читателю, и тот уже сам *признает* Маргариту вопреки заблуждению ее любовника.

Таким образом, все недоразумения, которыми движется интрига, не носят психологического характера (несмотря на непомерный психологизм языка): Арман и Маргарита — люди из разных социальных миров, и их отношения не могут вылиться ни в трагедию Расина, ни в изящную комедию Мариво. Конфликт разворачивается вовне: перед нами не единая страсть, разделившаяся надвое и ополчившаяся сама на себя, но две страсти, разные по природе, так как они происходят из двух разных общественных сфер. Буржуазная страсть Армана, страсть-присвоение, есть по определению убийство любимого человека; страсть же Маргариты такова, что ее борьба за признание может увенчаться успехом лишь благодаря самопожертвованию, которое, в свою очередь, есть косвенное убийство страсти Армана. Результатом социального неравенства любящих, подхваченного и подчеркнутого противопоставлением двух разных идеологий любви, неизбежно оказывается любовь несбыточная, и смерть Маргариты (при всей слащавости ее сценического воплощения) представляет собой как бы алгебраический символ такой несбыточности.

Различие двух чувств происходит, разумеется, оттого, что двое любящих в разной мере осознают свое положение: Арман переживает любовь как некую вечную сущность, а Маргарита живет в сознании своей отчужденности и только в нем и может жить; она сознает себя куртизанкой и в известном смысле даже *хочет* быть ею. Все ее собственные попытки социальной адаптации сами всецело основаны на идее признания: то она с горячностью расписывается в собственной порочности, погружаясь в классический водоворот распутной жизни (так некоторые педерасты, чтобы примириться со своими наклонностями, демонстративно ими бравируют), то, выказывая способность к самопреодолению, добивается признания не столько своей «природной» добродетели, сколько особой самоотверженности, свойственной ее нынешнему положению; жертвуя своей любовью, она отнюдь не убивает в себе куртизанку, но, напротив, воплощает в себе образ как бы сверхкуртизанки, ничего не потерявшей из собственной сущности, но превозносимой благодаря ее высокому буржуазному чувству.

Теперь нам лучше видно мифическое содержание этой любви, ставшей архетипом мелкобуржуазной сентиментальности. Для этой специфической ступени в развитии мифа характерна как бы полусознательность или, точнее, паразитарная сознательность (та самая, которая уже отмечалась нами в связи с астрологической реальностью). Маргарита *знает* о своей отчужденности, то есть рассматривает реальность как отчуждение. Но из такого знания у нее вытекает сугубо сервильное поведение: либо она играет ту роль, которой ожидают от нее господа, либо стремится обрести некую *ценность,* имманентную миру тех же самых господ. В обоих случаях Маргарита представляет собой пример всего лишь отчужденной сознательности: видя свои страдания, она не в силах вообразить никакого исцеления, которое само бы на них не паразитировало; зная свою овеществленность, она не ведает себе иного предназначения, кроме как служить экспонатом господского музея. При всей несуразности фабулы пьесы, сам главный персонаж драматически весьма богат: разумеется, это фигура ни трагическая (роковая судьба, тяготеющая над Маргаритой, носит характер не метафизический, а социальный), ни комическая (поведение Маргариты обусловлено не ее сущностью, а ее положением), ни, тем более, революционная (Маргарита не способна к какой-либо критике своей отчужденности). И все же, по сути, ей лишь немногого недостает для того, чтобы обрести статус брехтовского персонажа, который при всей своей объектной отчужденности становится источником критики. Мешает — но непреодолимо — лишь ее положительность: Маргарита Готье, с ее чахоткой и красивыми фразами, липко обволакивает своей «трогательностью» публику, передавая ей свою слепоту. Будь она нелепой дурочкой, она могла бы открыть глаза многим мелким буржуа; а будучи «серьезной», она лишь убаюкивает их своим благородным фразерством.

Пужад и интеллектуалы*

Кто такие интеллектуалы для Пужада? Главным образом «профессора» («сорбоннары», «доблестные педагоги», «провинциальные умники») и техники («политехнические технократы, умники-жулики»). Возможно, суровость Пужада по отношению к интеллектуалам изначально объясняется просто завистью налогоплательщика: «профессор» наживается на том, что он, с одной стороны, считается живущим на оклад («Бедняга Пьерро, ты и не знал, как ты был счастлив, пока сидел на зарплате!»)[96], а с другой стороны, не платит налогов за свои частные уроки. Что же касается техников, то это просто садисты, мучающие налогоплательщиков, особенно в Инспекции финансов. Однако пужадизм с самого начала стал создавать себе великие архетипы, а потому образ интеллектуала быстро перекочевал из категории чисто фискальной в разряд мифов.

Как и любое мифическое существо, интеллектуал связан с некоторой общей тематикой,

96 Большинство цитат взято из книги Пужада «Я выбрал борьбу».

с некоей субстанцией — а именно с *воздухом,* то есть *пустотой* (пусть такое тождество и не слишком научно). Возвышаясь над простыми людьми, интеллектуал витает в облаках, не касаясь реальности (реальность — это, разумеется, земля, тема мифологически многосмысленная, означающая одновременно и расовую чистоту, и деревенскость, и провинциальность, и здравый смысл, и бесчисленность маленьких людей, и т. д.). Хозяин одного ресторана, где часто бывают интеллектуалы, зовет их «вертолетиками»; такой насмешливый образ позволяет изъять из мотива летания мужественную мощь самолета: отрываясь от реальности, интеллектуал зависает в воздухе, крутясь на одном месте, он возносится ввысь как-то трусливо, вдали и от горних высот религии, и от твердой почвы здравого смысла. У него нет «корней» в сердце нации. Интеллектуалы — это не идеалисты и не реалисты, а люди помраченные, «одуревшие». Они способны подняться лишь до *облаков* (старый мотив, восходящий к Аристофану, — тогда интеллектуалом был Сократ)[1]. Зависнув над землей в пустоте, интеллектуалы и сами ею полны, словно «тот барабан, что гудит от порывов ветра»; здесь проступает непременная основа всякого антиинтеллектуализма — подозрительное отношение к языку, когда любые слова оппонента толкуются как пустой шум; таков вообще всегдашний прием мелкобуржуазной полемики — уличать противника в изъяне, дополнительном по отношению к твоему собственному (которого ты сам в себе не видишь), возлагать на него ответственность за твои же собственные грехи, называть его «непонятностью» твою собственную непонятливость, его «невнятностью» — твою собственную глухоту.

Вознесенность «высших» умов над миром, как всегда, уподобляется здесь абстрактности; посредующим звеном служит, по-видимому, то общее, что имеют между собой высота и логическое понятие, — разреженность. Это чисто механическая абстракция, интеллектуалы рассматриваются наподобие мыслящих машин (им недостает не «сердца», как выразились бы философы-сентименталисты, а скорее «пронырливости» — особого тактического умения, питаемого интуицией). Мотив механического мышления сам собой обретает живописные атрибуты, подчеркивающие его вредоносность, — тут и зубоскальство (по мнению Пужада, для интеллектуалов нет ничего святого), и злорадство (ибо машина в своей абстрактности доходит до садизма: чиновники с улицы Риволи[2] — «злобные извращенцы», которым доставляет удовольствие мучить налогоплательщиков); будучи столпами Системы, интеллектуалы несут в себе ее безжизненную переусложненность, бесплодную хитроумность, злокачественное самоумножение, по поводу которых громко негодовал еще Мишле в связи с иезуитами. Вообще, для Пужада выпускники Политехнической школы играют примерно ту же роль, что иезуиты для либералов былых времен: от них исходят все налоговые беды (через посредство «улицы Риволи», эвфемистически обозначающей преисподнюю), они строят Систему, которой затем сами повинуются как мертвецы (perinde ac cadaver[97], по выражению иезуитов)[3].

Дело в том, что для Пужада у науки есть любопытное качество — чрезмерность притязаний. Поскольку каждое явление человеческой жизни, даже жизни психической, существует лишь как нечто количественное, то достаточно лишь соизмерить его с масштабом среднего пужадиста, чтобы объявить чрезмерным. Вполне вероятно, что «чрезмерности» науки — это как раз и есть ее достоинства, что наука начинается именно там, где Пужад считает ее ненужной. Однако для пужадовской риторики подобная квантификция, очень важна, так как именно она и порождает чудовищных «политехников», обладателей чистой абстрактной науки, применяемой к реальности лишь в форме наказания.

Нельзя сказать, чтобы Пужад считал «политехников» и вообще интеллектуалов людьми поголовно пропащими: в будущем «французского интеллектуала», вероятно, удастся «исправить». Гипертрофия, которой он страдает (а лишнее можно ведь и удалить), — это непомерно тяжелый аппендикс, наросший на нормальном уме мелкого торговца; интересно,

---

97 Подобно мертвому телу *(лат.). — Прим. перев.*

что аппендикс этот — как раз и есть наука, превращенная сразу в объект и понятие; это особое тяжеловесное вещество, которое прибавляется или отнимается от человека, точь-в-точь как бакалейщик подкладывает или снимает с весов гирьку или кусочек масла, чтобы получить точный вес. Слова о том, что «политехники» «одурели от своей математики», означают, что за некоторым порогом ученость переходит в качественное состояние отравы. Стоит науке выйти за здоровые рамки количественности, как она дискредитируется, поскольку ее уже более невозможно определить как *труд.* Интеллектуалы— «политехники», «профессора», «сорбоннары» и чиновники — бездельничают; эти эстеты ходят не в добрые провинциальные бистро, а в *шикарные бары на левом берегу* [4]. Здесь звучит мотив, который дорог всем режимам сильной власти, — уподобление интеллектуальности и праздности: интеллектуал, по определению, есть лентяй, и его было бы хорошо однажды приставить *к делу,* превратив его нынешнюю деятельность, которая измеряется разве только вредными чрезмерными притязаниями, в нормальную *конкретную* работу, которая поддавалась бы измерению по методу Пужада. Как известно, нет труда более квантифицированного — а стало быть, и более благотворного, — чем копать землю и таскать камни; это и есть труд в чистом виде, и постпужадистские режимы вполне логично отводят его на долю *праздных интеллектуалов.*

Квантификация труда естественно влечет за собой повышенную ценность физической силы — силы мускулов, рук, легких; и обратно, голова представляет собой подозрительное место, поскольку ее продукты носят не количественный, а качественный характер. Перед нами вновь обычное недоверие к мозгу («рыба гниет с головы», часто повторяет Пужад), чья роковая неполноценность, очевидно, обусловлена самим его эксцентрическим положением на верхней оконечности тела, ближе к «облакам» и вдали от «корней». Здесь в полной мере эксплуатируется двусмысленность *высшего положения* — строится целая новая космогония, непрестанно играющая на зыбких аналогиях между явлениями физического, морального и социального порядка: тело борется против головы — в этом суть борьбы живых и незаметных «маленьких людей» против всяческих верхов.

Сам Пужад очень рано начал разрабатывать легенду о своей физической силе: у него есть тренерский диплом, он ветеран RAF[5], играет в регби — все эти биографические факты гарантируют, что он человек *стоящий;* в обмен на верность вождь сообщает своим воинам сугубо измеримую силу, силу телесную. Соответственно первичным притягательным фактором Пужада (иными словами, первоначальным капиталом, благодаря которому он может пользоваться кредитом) явилась его стойкость («Пужад — это просто черт, его ничем не возьмешь»). Его первые выступления были прежде всего демонстрацией почти сверхчеловеческих физических способностей («Настоящий черт»). Железная выносливость делает Пужада вездесущим (он успевает повсюду), перед ней не способна устоять даже материя (все машины, на которых он ездит, быстро ломаются). Однако достоинство Пужада — не только в стойкости: помимо своей силы, имеющей товарную стоимость, он наделен еще и физическим очарованием, напоминающим те предметы, которые в древнейших системах права давались в придачу при покупке недвижимости, чтобы скрепить узы покупателя и продавца[6]; роль таких «чаевых», которые создают могущество вождя и выступают как его гений, как элемент качественности в его сугубо количественной экономике, — играет *голос* Пужада. Недаром его источником является такая привилегированная часть тела (одновременно срединная и наиболее мускулистая), как грудная клетка, прямая противоположность головы во всей этой анатомической мифологии; однако сам голос, носитель исправляющего все беды глагола, не повинуется суровому закону количества — заурядные вещи переживают становление и старение, тогда как этот голос обладает хрупкостью, благородной уязвимостью предметов роскоши. Ему под стать не героическое презрение к усталости, не стойкая выносливость, но нежная ласка пульверизатора, мягкая поддержка микрофона; в голос Пужада переносится то неуловимо-властное обаяние, которым в других мифологиях наделен мозг интеллектуала.

Само собой разумеется, что и заместитель Пужада должен обладать аналогичной

статью, только более грубой, менее «чертовской»: таков и есть «здоровяк», «мужественный Лоне, в прошлом игрок в регби… с мощными волосатыми руками… не похожий на богобоязненную барышню»; таков Канталу, «высокий, здоровенный, весь как вырубленный из цельного куска, с прямым взглядом, крепким и открытым рукопожатием». Действительно, хорошо известный прием стяжения ведет к тому, что полнота физического развития определяет ясность морального духа: только сильный бывает прямодушен. Как легко догадаться, общим для всех этих факторов привлекательности является мужественность и ее моральный субститут — «характер», этот соперник ума, не допущенного на небеса пужадистского мироздания; место ума занимает здесь другое специфическое интеллектуальное достоинство— «пронырливость». Согласно Пужаду, герой — это человек, наделенный одновременно агрессивностью и лукавством, «парень себе на уме». Хотя такое хитроумие и носит интеллектуальный характер, но с ним вместе в пужадовский пантеон все же не проникает ненавистный разум; люди получают или теряют эту способность по воле мелкобуржуазных богов, в результате чистых зигзагов *удачи;* и потом, по сути своей этот дар почти физический, близкий к звериному нюху, — просто особо ценное проявление силы, чисто нервная чуткость к тому, откуда дует ветер («У меня внутри как будто радар»).

Напротив того, интеллектуал осуждается за свою телесную неполноценность: Мендес[7] «тощ, как пиковый туз», похож на «бутылку от вишийской воды» (двойной мотив презрения — к воде и к диспепсии). Замкнувшись в своей гипертрофированно раздутой, неустойчиво-бесполезной голове, организм интеллектуала страдает тяжелейшим физическим пороком — *усталостью* (это телесный субститут декадентства): при всей своей праздности, интеллектуал от рождения утомлен, тогда как пужадист, хоть и все время в трудах, остается неутомимо бодр. Здесь намечается глубинная идея, заключенная в любой морали человеческого тела, — идея расы. Интеллектуалы составляют одну расу, пужадисты — другую.

Правда, на первый взгляд пужадовское понимание расы парадоксально. Пужад признает, что средний француз — продукт многочисленных расовых скрещений (известный мотив: Франция — плавильный тигель, где смешиваются расы), но именно эту множественность родовых корней он гордо противопоставляет сектантской узости тех, что всегда скрещивались только между собой (следует, разумеется, понимать — евреев). Указывая на Мендес-Франса, он восклицает: «Сам ты расист!» — а затем поясняет: «Из нас двоих именно он может быть расистом, потому что у него-то есть раса». Можно сказать, Пужад исповедует расизм смешанной расы — впрочем, ничем не рискуя, так как от этого достославного смешения всегда получаются, по-прежнему согласно Пужаду, одни лишь Дюпоны, Дюраны[8] да Пужады, то есть всякий раз одно и то же. Подобная идея расы как синтеза, разумеется, очень важна, позволяя делать акцент то на синкретизме, то на расовой чистоте. В первом случае Пужад имеет в своем распоряжении старую, некогда революционную идею *нации,* питавшую все течения французского либерализма (Мишле против Огюстена Тьерри, Жид против Барреса[9], и т. д.): «Во мне перемешались все мои предки — кельты, арверны[10]. Я возник из сплава многих нашествий и исходов». Во втором же случае он с легкостью вспоминает о таком фундаментальном атрибуте расизма, как Кровь (здесь это кельтская кровь «крепкого бретонца» Ле Пена[11], отделенного целой расовой пропастью от «эстетов Новой левой», или же галльская кровь, которой лишен Мендес). Как и в отношении к уму, здесь происходит произвольное распределение ценностей: в результате смешения одних кровей (Дюпонов, Дюранов и Пужадов) получается чистокровность, и остается лишь спокойно подсчитывать эти однородные величины; другие же (прежде всего кровь «безродных технократов») представляют собой явление сугубо качественное, а потому дискредитированное в пужадистском мире: они не должны примешиваться, вступать в спасительное соединение с могучей французской количественностью, с тем «простонародьем», чье численное превосходство противопоставляется утомленности «изысканных» интеллектуалов.

Оппозиция сильных и утомленных рас, галлов и безродных, простонародья и

изысканности — это, помимо прочего, еще и просто оппозиция провинции и Парижа. Париж воплощает собой все порочное во Франции — Систему с ее садизмом, интеллектуальностью, утомленностью: «Париж— это настоящий монстр, жизнь там выбилась из колеи; с утра до вечера оглушающая, одуряющая суета», и т. д. Париж входит в состав той ядовитой качественности (в другом месте Пужад дает ей имя, сам не ведая, какое точное, — диалектика), которая, как мы уже видели, противостоит количественному миру здравого смысла. Подняться на борьбу с этим «качеством» стало решительным испытанием для Пужада, его Рубиконом: *дойти до Парижа* и завоевать на свою сторону умеренных провинциальных депутатов, развращенных столицей, — этих ренегатов своей расы, которых в родной деревне с вилами ждут, — такой рывок осмысляется не просто как расширение политической поддержки, а скорее как грандиозная расовая миграция.

При такой своей постоянной подозрительности к интеллектуалу разве мог Пужад в какой-либо форме оправдать его, постулировать какой-либо идеальный образ интеллектуала, интеллектуала-пужадиста? Он ограничивается замечанием, что на его Олимп взойдут одни лишь «интеллектуалы, достойные своего имени». Перед нами вновь, в который уже раз, одно из тех пресловутых определений через тождество *(А* = Л), которые я в этой книге уже не раз называл тавтологиями, — то есть опять-таки пустота. Так всякий антиинтеллектуализм в итоге неизбежно оборачивается гибелью языка, разрушением человеческой общительности.

Как ни парадоксально может показаться, большинство этих мотивов Пужада суть вырожденные романтические мотивы. Чтобы дать определение Народа, Пужад пространно цитирует предисловие к «Руй Бласу»[12]; а интеллектуал, в глазах Пужада, это примерно то же самое, что Легист и Иезуит у Мишле[13], — сухой, пустой, бесплодный насмешник. Действительно, сегодня мелкая буржуазия принимает в наследство буржуазный либерализм прошлого, тот самый либерализм, что способствовал классовому возвышению буржуазии. В сентиментальности Мишле содержалось немало реакционных зачатков, это знал уже Баррес. Если бы не разница в таланте, Пужад еще и сегодня мог бы подписаться под некоторыми страницами книги Мишле «Народ» (1846).

Поэтому именно в вопросе об интеллектуалах пужадизм оказывается гораздо шире самого Пужада; антиинтеллектуалистская идеология проявляется во многих политических течениях, и, чтобы ненавидеть мысль, не обязательно быть пужадистом. Врагом здесь является любая форма объясняющей и ангажированной культуры, а идеалом— культура «невинная», которая своей наивностью оставляет свободу рук тиранам. Оттого и писатели, в точном смысле слова, не исключаются из семейства пужадистов (иные из них, и весьма известные, даже посылали Пужаду свои книги с лестными надписями). Осуждению здесь подвергается интеллектуал, то есть личное сознание[14], или даже лучше сказать — личный Взгляд (Пужад в одном месте вспоминает, как в юности, учась в лицее, он страдал от взглядов своих товарищей). Пусть никто на нас не смотрит — таков принцип пужадистского антиинтеллектуализма. Все дело, однако, в том, что с точки зрения этнолога жесты включения и исключения очевидным образом взаимодополнительны, а потому в известном смысле — не в том, в каком он сам думает, — Пужад нуждается в интеллектуалах, ибо он осуждает их как магическое зло; в обществе, каким мыслит его Пужад, интеллектуалу предназначается отверженная и необходимая доля вырожденного колдуна[15].

Миф сегодня[*]

Что же такое миф сегодня? На этот вопрос я сразу же дам простой предварительный ответ, точно согласующийся с этимологией: *миф — это слово* [98][1].

---

98 [1]Мне могут возразить, что у слова «миф» есть и тысяча других значений. Но я стремился определить не слово, а вещь.

Миф — это слово

Разумеется, это не какое угодно слово: чтобы язык стал мифом, он должен удовлетворять некоторым особым условиям — чуть ниже мы увидим, каким. Однако с самого начала необходимо твердо заявить, что миф представляет собой коммуникативную систему, некоторое сообщение. Отсюда явствует, что это не может быть ни вещь, ни понятие или идея; это форма, способ обозначения. Далее нам придется заключить эту форму в исторические рамки, определить условия ее применения, вновь наполнить ее социальным содержанием; но прежде всего ее следует описать как форму.

Ясно, что было бы чистой иллюзией пытаться выделять мифические предметы по признаку их субстанции: поскольку миф — это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается; у мифа имеются формальные границы, но нет субстанциальных. Значит, мифом может быть все? Да, я считаю так, ибо наш мир бесконечно суггестивен. Любой предмет этого мира может из замкнуто-немого существования перейти в речевое состояние, открыться для усвоения обществом — ведь никакой закон, ни природный, ни иной, не запрещает нам говорить о чем угодно. Дерево — это Дерево. Да, конечно. Но дерево в устах Мину Друэ — это уже не просто дерево, это дерево приукрашенное, приспособленное к определенному способу восприятия, нагруженное положительными и отрицательными литературными реакциями, образами, одним словом, к его чистой материальности прибавляется определенное социальное *применение.*

Разумеется, не обо всем говорится одновременно: бывают предметы, которые на миг попадают во владение мифического слова, а затем исчезают, и их место занимают, становясь мифом, другие. Бывают ли предметы *фатально* суггестивные, как говорил Бодлер о Женщине?[2] Определенно нет: можно допустить, что бывают мифы очень древние, но никак не вечные, ибо только человеческая история превращает действительность в слово, она и только она властна над жизнью и смертью мифического языка. Уходя или не уходя корнями в далекое прошлое, мифология обязательно зиждется на историческом основании, ибо миф есть слово, избранное историей, и он не может возникнуть из «природы» вещей.

Это слово является сообщением. Следовательно, оно может быть не обязательно устным высказыванием, но и оформляться в виде письма или изображения; носителем мифического слова способно служить все — не только письменный дискурс, но и фотография, кино, репортаж, спорт, спектакли, реклама. Миф не определяется ни своим предметом, ни своим материалом, так как любой материал можно произвольно наделить значением: если для вызова на поединок противнику вручают стрелу, то эта стрела тоже оказывается словом. Конечно, на уровне восприятия зрительный образ и, например, письмо обращаются к различным типам мышления; да и зрительный образ можно читать по-разному — схема становится носителем значения гораздо легче, чем рисунок, подражание — легче, чем оригинал, карикатура — легче, чем портрет. Но здесь важно, что перед нами уже не теоретический способ представления, а именно *этот* образ, наделенный именно *этим* значением; мифическое слово создается из материала, *уже* обработанного с целью определенной коммуникации; поскольку в любых материалах мифа, образных или графических, уже предполагается их понимание как знаков, то о них можно рассуждать независимо от их вещественной основы. Эта основа не совсем безразлична: зрительный образ, конечно, императивнее письма, свое значение он внушает нам сразу целиком, без разложения на дробные элементы. Но подобное различие уже не является конститутивным. Как только зрительный образ начинает нечто значить, он сам становится письмом, а в качестве письма он предполагает и некое словесное оформление.

Итак, в дальнейшем под словами «язык», «дискурс», «слово» и тому подобными будет подразумеваться любая значимая единица или образование, будь то вербальное или же визуальное; фотография будет рассматриваться как речь наравне с газетной статьей; даже

сами вещи могут стать речью, если они что-нибудь значат. Собственно, такое общеродовое понимание слова «язык» подтверждается историей письма: задолго до изобретения нашего алфавита регулярными формами речи служили предметы, например кипу[3] у индейцев инка, или же рисунки типа пиктограмм. Однако это не значит, что мифическое слово следует рассматривать как естественный язык; на самом деле миф относится к ведению иной науки, включающей в себя лингвистику, а именно *семиологии.*

Миф как семиологическая система

Действительно, мифология, изучая особого рода слово, составляет лишь фрагмент более обширной науки о знаках, постулированной около сорока лет назад Соссюром под названием *семиологии.* До сих пор семиология еще практически не оформилась. Однако уже после Соссюра и порой независимо от него современная наука в различных своих разделах вновь и вновь обращается к проблеме знаковости: психоанализ, структурализм, эйдетическая психология[4], некоторые новые тенденции литературной критики, примером которых явился Башляр, стремятся изучать факт лишь постольку, поскольку он значим. А постулировать знаковость — это и значит обращаться к семиологии. Я не хочу сказать, что все эти научные направления в равной мере исчерпываются семиологией, — у каждого из них есть свое особое содержание. Однако все они имеют общий статус как науки о ценностях: не довольствуясь нахождением факта, они определяют и исследуют его как *замещение чего-то другого.*

Семиология есть наука о формах, поскольку она изучает значения независимо от их содержания. Здесь следует сказать несколько слов о том, зачем нужна такая формальная наука и каковы ее пределы. Ее необходимость — та же, что и необходимость любого точного языка. Жданов, высмеивая философа Александрова, писавшего о «шарообразном строении нашей планеты», сказал[5]: «До сих пор казалось, что шарообразной может быть только форма». Жданов был прав: структуру нельзя описывать как форму и наоборот. В «жизни» они, быть может, и образуют неразличимую цельность. Но науке нечего делать с невыразимым: если она хочет изменить «жизнь»[6], она должна ее высказывать. Вопреки донкихотским устремлениям к синтезу (впрочем, сугубо платоническим) всякая критика должна быть готова к аскетическому самоограничению, к искусственности анализа, а в ходе самого анализа должна подбирать себе адекватные методы и языки описания. Будь историческая критика не столь запугана призраком «формализма», она, возможно, была бы не такой бесплодной; она понимала бы, что изучение специфики форм ни в чем не противоречит обязательным принципам целостности и историзма. Наоборот, чем специфичнее та или иная система определена в своих формах, тем лучше она поддается исторической критике. Пародируя известную максиму, можно сказать, что немного формализма уводит от Истории, зато много — приводит к ней назад[7]. Можно ли найти лучший пример целостной критики, чем анализ святости в «Святом Генезии» Сартра[8], анализ одновременно формальный и исторический, семиологический и идеологический? Напротив, опасно рассматривать формы как нечто двойственное, полуформы-полусубстанции, наделяя форму некоей субстанцией формы, что и произошло, в частности, в ждановском реализме. Семиология, определенная в своих границах, отнюдь не является метафизической ловушкой — это наука в ряду прочих наук, она необходима, но не достаточна. Важно уяснить себе, что единство в объяснении предмета достигается не отсечением того или иного подхода к нему, но, по словам Энгельса, диалектической координацией специальных наук[9], имеющих с ним дело. Все это относится и к мифологии: она входит в состав семиологии как науки о формах и идеологии как исторической науки; ее предмет — оформленность идей[99].

---

[99] С развитием рекламы, массовой прессы, радио, иллюстрированных изданий, не говоря уже о множестве сохраняющихся в нашем быту коммуникативных ритуалов (ритуалов социальной представительности), создание семиологической науки становится как никогда прежде насущной задачей. Часто ли случается нам за

Как известно, в семиологии обязательно постулируется соотношение двух элементов — означающего и означаемого. Это соотношение соединяет разнопорядковые объекты, а потому представляет собой не равенство, но эквивалентность. Здесь следует помнить: хотя в повседневном языке говорится, что означающее просто *выражает собой* означаемое, но на самом деле в любой семиологической системе передо мною не два, а три разных элемента; действительно, я воспринимаю не просто один элемент за другим, но и все соотношение, которым они соединены; таким образом, имеется означающее, означаемое и знак, то есть итог ассоциации двух первых членов. Возьмем букет роз — он будет *означать* мою любовь. Разве в нем есть только означающее и означаемое, то есть розы и мое чувство? В нем нет даже и того — есть только розы, «проникнутые любовью». Зато в плане анализа налицо все три элемента, ибо розы, наполненные любовью, точно и безупречно распадаются на розы и любовь; то и другое существовали по отдельности, пока не соединились вместе, образовав нечто третье — знак. Если в плане жизненного опыта я действительно не в состоянии отделить розы от сообщения, которое они несут, то в плане анализа я никак не вправе смешивать розы-означающее и розы-знак: означающее пусто, тогда как знак полон, он представляет собой смысл. Или возьмем черный камешек — я могу по-разному наделять его значением, он всего лишь означающее; но коль скоро я придал ему раз и навсегда некоторое определенное означаемое (к примеру, смертный приговор при тайном голосовании), то он становится знаком. Конечно, между означающим, означаемым и знаком имеются столь тесные функциональные зависимости (подобные отношениям части и целого), что их аналитическое разложение может показаться бесплодным; но, как мы скоро увидим, такое разграничение имеет первостепенную важность при изучении мифа как семиологического комплекса.

Само собой разумеется, что все три элемента являются чисто формальными, и им можно придавать различное содержание. Вот несколько примеров. Для Соссюра, работавшего с естественным языком (частной, но в методологическом отношении образцовой семиологической системой), означаемым является понятие, означающим — психоакустический образ, а соотношение понятия и образа есть знак (например, слово), или конкретная единица[100][10]. Для Фрейда, как известно, душевная жизнь представляет собой густое переплетение эквивалентностей, *замещений.* Одним (вообще говоря, не первичным) из соотносимых элементов служит в ней явный смысл поступков и переживаний, вторым — их латентный, или буквальный смысл (например, психический субстрат сновидения), третьим же и здесь является соотношение двух первых — то есть само сновидение в своей полноте, или же оплошный поступок, или же невроз, рассматриваемые как род компромисса, как экономная состыковка формы (первый элемент) с интенциональной функцией (второй элемент). Отсюда ясно, насколько важно отличать знак от означающего: сновидение, по Фрейду, не равняется ни своей явной данности, ни своему латентному содержанию, это функциональная связь обоих элементов. Наконец, в сартровской критике (ограничусь только тремя хорошо известными примерами) означаемым является пережитый субъектом первичный кризис (разлука с матерью у Бодлера, называние воровства воровством у Жене)[11]. Литература как дискурс образует означающее, а отношением кризиса и дискурса определяется творчество, то есть некоторое значение. Понятно, что трехчленный комплекс знака, при всем постоянстве своей формы, в разных случаях реализуется по-разному; поэтому приходится вновь и вновь повторять, что семиология обретает свое единство лишь на уровне форм, а не содержаний; ее компетенция ограниченна, она может работать только с

целый день попасть в Действительно *ничего не значащее* пространство? Очень редко, порой и ни разу. Вот я стою на берегу моря — само по себе оно, пожалуй, и Не несет никакого сообщения. Зато сколько семиологического материала на пляже! Флаги, рекламные плакаты, указатели, таблички, одежда вдыхающих, даже их загар — все это суть сообщения.

[100] Понятие *слова* — одно из самых спорных в лингвистике. Я оставляю его здесь для простоты изложения.

тем или иным языком и осуществляет только одну операцию — чтение, дешифровку.

Описанная выше трехчленная схема — означающее, означаемое и знак — обнаруживается также и в мифе. Но миф представляет собой особую систему в том отношении, что он создается на основе уже ранее существовавшей семиологической цепочки: *это вторичная семиологическая система.* То, что в первичной системе было знаком (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим. Напомню, что материалы, из которых создается мифическое высказывание (собственно язык, фотография, живопись, плакат, обряд, вещь и т. д.), могут быть исходно разнородными, но, попадая во владение мифа, они сводятся к голой знаковой функции; для мифа все они лишь сырье, все они едины в том, что приведены к чисто языковому состоянию. В буквенном или же пиктографическом письме миф видит всего лишь сумму знаков, некий совокупный знак, итоговый член первичной семиологической цепочки. И вот теперь этот итоговый член делается первым элементом новой, более крупной системы, надстраивающейся над ним. Миф как бы возвышается на ступеньку над формальной системой первичных значений. Поскольку этот сдвиг имеет принципиальное значение для анализа мифа, я попытаюсь изобразить его следующей схемой — естественно, имея в виду, что ее пространственное строение служит не более чем метафорой:

Как мы видим, в мифе имеется две семиологических системы, одна из которых смещена по отношению к другой: во-первых, это лингвистическая система, система естественного языка или же аналогичных ему способов представления, которую я в дальнейшем буду называть *язык-объект,* так как этим языком миф овладевает, чтобы построить свою собственную систему; во-вторых, сам миф, который я буду далее называть *метаязыком,* так как он представляет собой вторичный язык, *на котором* говорят о первичном. Размышляя о метаязыке, семиолог не обязан разбираться в устройстве языка-объекта, ему уже больше не нужно учитывать все детали лингвистического комплекса; из всего этого комплекса ему требуется лишь итоговый член, то есть совокупный знак, и лишь постольку, поскольку тот включается в структуру мифа. Вот почему семиолог вправе одинаково рассматривать письмо и зрительный образ: они интересны ему только тем, что это *знаки,* поступающие в распоряжение мифа и наделенные одной и той же знаковой функцией, составляющие в обоих случаях язык-объект.

Пора привести один-два примера мифического слова. Первый я возьму из записной книжки Валери[101].

Предположим, я ученик пятого класса во французском лицее; я открываю свой учебник латинской грамматики и читаю там фразу из Эзопа или же Федра[13]: quia ego nominor leo. Остановившись, я начинаю размышлять: в этом предложении есть некая двусмысленность. С одной стороны, слова здесь имеют свой простой смысл — «ибо меня зовут лев». А с другой стороны, фраза явно находится здесь затем, чтобы обозначать для меня нечто иное; постольку, поскольку она обращена ко мне, ученику пятого класса, она ясно говорит мне: «я — грамматический пример для иллюстрации правил согласования именной части составного сказуемого». Я даже вынужден признать, что для меня эта фраза вовсе не *означает* своего собственного смысла, вовсе не стремится что-либо сообщить мне о льве и о том, как его зовут; ее настоящее, итоговое значение в том, чтобы быть усвоенной как наглядный пример грамматического согласования. Отсюда я делаю вывод, что передо мною особая, расширенная семиологическая — система, выходящая за рамки естественного языка; здесь, конечно, есть означающее, но это означающее само образовано суммой знаков, уже само по себе составляет первичную семиологическую систему («меня зовут лев»). Далее формальная схема развертывается по всем правилам: в ней имеется означаемое («я — грамматический пример») и общее значение, то есть не что иное, как соотношение означающего и

101 «Все как есть»[12], часть II, с. 191.

означаемого; ведь ни самоименование льва, ни грамматический пример не даются мне по отдельности.

Теперь второй пример: я сижу в парикмахерской, мне подают номер «Пари-матча»[14]. На обложке изображен юноша-негр во французской военной форме, он отдает честь, глядя куда-то вверх, очевидно на развевающийся там трехцветный флаг. Таков *смысл* зрительного образа. Но и при наивном, и при критическом восприятии мне вполне понятно, что означает этот образ для меня: он означает, что Франция — это великая Империя, что все ее сыны, без различия цвета кожи, верно служат под ее знаменем и что лучший ответ хулителям так называемого колониализма — то рвение, с каким этот чернокожий служит своим «угнетателям». Итак, передо мной здесь опять-таки расширенная семиологическая система: в ней есть означающее, само уже образованное некоторой первичной системой («чернокожий солдат отдает французское воинское приветствие»), есть означаемое (в данном случае — намеренно неразличимое смешение «французскости» и «военности») и, наконец, есть *наглядность означаемого,* проступающего сквозь означающее.

Прежде чем взяться за анализ каждого из элементов системы мифа, следует условиться о терминологии. Как мы теперь знаем, означающее в мифе может рассматриваться с двух точек зрения — либо как итоговый член системы языка, либо как исходный член системы мифа. Поэтому для него требуется два разных названия: в плане языка, то есть как итоговый член первичной системы, я буду называть означающее *смыслом* («меня зовут лев», «негр салютует французскому флагу»), а в плане мифа — *формой.* В отношении означаемого двусмысленность возникнуть не может — для него мы оставим термин *понятие.* Наконец, третий элемент представляет собой соотношение двух первых — в системе естественного языка это *знак,* но во втором случае воспользоваться тем же словом уже нельзя без двусмысленности, поскольку в мифе (в чем и состоит его главная особенность) уже само означающее образовано языковыми *знаками.* Поэтому третий элемент мифа я буду называть *значением;* это слово здесь тем более оправданно, что миф действительно выполняет двойную функцию — и обозначает и внушает, и дает и требует понять[15].

Форма и понятие

Означающее в мифе предстает в двойственном виде, будучи одновременно смыслом и формой, с одной стороны полным, с другой — пустым. В качестве смысла оно уже предполагает некоторую прочитанность — я вижу его глазами, оно обладает чувственной реальностью (в отличие от лингвистического означающего, имеющего чисто психический характер) и насыщенностью; как самоименование льва, так и воинское приветствие негра представляют собой связные, рационально самодостаточные единства; подытоживая в себе ряд лингвистических знаков, смысл мифа обладает собственной ценностью, он составляет часть некоторой истории — истории льва или же негра; в смысле уже заложено некоторое значение, и оно вполне могло бы довлеть себе, если бы им не завладел миф и не превратил внезапно в пустую паразитарную форму. Смысл *уже* завершен, им постулируется некое знание, некое прошлое, некая память — целый ряд сопоставимых между собой фактов, идей, решений.

При превращении смысла в форму из него удаляется все случайное; он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история, остается лишь голая буквальность. Читательское внимание парадоксально переключается, смысл низводится до состояния формы, языковой знак — до функции означающего в мифе. Если слова «quia ego nominor leo» поставить в рамки чисто языковой системы, то в ней эта фраза будет внутренне полной, богатой, связанной с чьей-то историей: я — дикий зверь, лев, живу в такой-то стране, я возвращаюсь с охоты, а мне предлагают поделиться добычей с телкой, коровой и козой; но поскольку я сильнее всех, то под разными предлогами забираю все куски себе, причем последний довод состоит просто в том, что *меня зовут лев.* Но как только та же фраза становится формой мифа, от всей этой длинной истории в нем почти ничего не остается.

Смысл заключал в себе целую систему ценностей — тут и история, и география, и мораль, и зоология, и Литература. В форме все это богатство устраняется; форма обеднела и должна быть наполнена новым значением. Нужно оттеснить на задний план историю льва, чтобы очистить место для грамматического примера, нужно заключить в скобки биографию негра, чтобы высвободить зрительный образ, приуготовить его к восприятию означаемого.

Но самое главное здесь то, что форма не уничтожает смысл, а лишь обедняет, дистанцирует, держит в своей власти. Смысл вот-вот умрет, но его смерть отсрочена: обесцениваясь, смысл сохраняет жизнь, которой отныне и будет питаться форма мифа. *Для* формы смысл — это как бы подручный запас истории, он богат и покорен, его можно то приближать, то удалять, стремительно чередуя одно и другое; форма постоянно нуждается в том, чтобы вновь пустить корни в смысл и напитаться его природностью; а главное, она нуждается в нем как в укрытии. Такая непрестанная игра в прятки между смыслом и формой и является определяющей для мифа. Форма мифа — это не символ; салютующий негр не является символом французской империи, для этого в нем слишком много чувственной наглядности; он представляется нам как образ — насыщенный, непосредственно порождаемый и переживаемый, невинный и *бесспорный.* Но в то же самое время его чувственная наглядность обуздывается, дистанцируется, делается как бы прозрачной; чуть отступая назад, она становится пособницей заданного понятия французской имперскости, *заимствуется* им.

Теперь посмотрим на означаемое: всю историю, которой больше нет в форме, вбирает в себя понятие. Понятие вполне детерминировано — оно формируется исторически и вместе с тем преднамеренно; именно оно является движущей силой мифического высказывания. Свой жизненный импульс миф получает от таких вещей, как «грамматическая примерность», «французская имперскость». В понятии заново создается цепь причин и следствий, импульсов и интенций. В противоположность форме, понятие отнюдь не абстрактно — оно наполнено конкретной ситуацией. Через понятие в миф проникает какая-то иная, новая история: в грамматическом примере самоименование льва очищено от всех привходящих обстоятельств, зато теперь в него вовлекаются все обстоятельства моей жизни — и Время, которое определило мне родиться в эпоху преподавания латинской грамматики, и История, которая посредством сложного механизма социальной сегрегации выделила меня из числа

других детей, не изучающих латынь, и педагогическая традиция, в силу которой используется именно этот пример из Эзопа или Федра, и, наконец, мои собственные языковые навыки, которые заставляют меня видеть в согласовании сказуемого факт, достойный внимания и иллюстрации. Так же и с негром-солдатом: в качестве формы он обладает лишь куцым, изолированным, обедненным смыслом, зато в качестве понятия «французской имперскости» он вновь обретает связь с мировым целым — с великой Историей Франции, с ее колониальными авантюрами, с ее теперешними трудностями. Правда, в понятие влагается не столько сама реальность, сколько известное представление о ней; превращаясь из смысла в форму, образ во многом теряет содержавшиеся в нем знания, дабы наполниться теми, что содержатся в понятии. Другое дело, что в мифическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций. Такой открытый характер понятия следует подчеркнуть — оно представляет собой отнюдь не абстрактную чистую сущность, но бесформенный, туманно-зыбкий сгусток, единый и связный лишь в силу своей функции.

В этом смысле можно сказать, что основополагающая черта мифического понятия — его *адресность:* «грамматическая примерность» касается учащихся строго определенного класса, «французская имперскость» должна тронуть такую-то, а не иную категорию читателей; понятие точно соответствует функции, оно обладает строгой ориентированностью. В этом его очевидное сходство с означаемым из другой семиологической системы — фрейдизма: у Фрейда вторым элементом системы является латентный смысл (содержание) сновидения, оплошного поступка или невроза. Но Фрейд подчеркивает, что этот второй смысл поступка или переживания и есть его буквальный

смысл, точно соответствующий всей глубинной ситуации субъекта; как и в мифическом понятии, в нем заключается реальная интенция поступка или переживания.

Одно означаемое может иметь несколько означающих; так бывает, в частности, в лингвистике и психоанализе. Так происходит и с понятием в мифе, которое имеет в своем распоряжении неограниченное число означающих. Я могу найти тысячу латинских фраз, наглядно демонстрирующих согласование сказуемого, и тысячу образов, обозначающих для меня «французскую имперскость». Это говорит о том, что *количественно* понятие гораздо беднее означающего, зачастую оно лишь вновь и вновь воспроизводит само себя. В форме и понятии богатство и бедность обратно пропорциональны: качественно бедной форме, несущей в себе лишь разреженный смысл, соответствует богатство понятия, распахнутого в ширь Истории, а количественному изобилию форм соответствует немногочисленность понятий. Для мифолога очень важна такая повторяемость понятия, проходящего через разные формы; именно она позволяет ему расшифровывать миф — так повторяемость поступка или переживания выдает скрытую в нем интенцию. Тем самым подтверждается, что между объемом означаемого и означающего нет регулярного соотношения. В естественном языке это соотношение пропорционально, почти не выходя за пределы отдельного слова или по крайней мере конкретной единицы. Напротив того, в мифе понятие способно покрывать собой весьма обширное пространство означающих: например, целая книга может оказаться означающим одного-единственного понятия; и наоборот, ничтожно мелкая форма (слово или жест — порой даже второстепенный; главное, чтобы он был заметен) может служить означающим для сверхнасыщенного историей понятия. Такая диспропорциональность означающего и означаемого хоть и необычна для естественного языка, но не специфична для мифа: у Фрейда, например, оплошный поступок — означающее непропорционально скудное по сравнению с буквальным смыслом, который в нем проступает.

Как я уже говорил, мифические понятия не обладают никакой устойчивостью: они могут создаваться, искажаться, распадаться, полностью исчезать. Именно потому, что они историчны, история очень легко может их и уничтожить. Подобная нестабильность вынуждает мифолога пользоваться импровизированной терминологией, на которой я хотел бы остановиться чуть подробнее, так как она нередко вызывает иронию, — речь идет о терминах-неологизмах. Понятие есть конститутивный элемент мифа; если я хочу расшифровывать мифы, то мне нужно как-то именовать их понятия. Некоторые из них можно найти и в словаре — Доброта, Любовь к Ближнему, Здоровье, Человечность и т. д. Но коль скоро эти понятия даются в словаре, значит, они, по определению, неисторичны. Чаще же всего мне бывают нужны понятия-однодневки, связанные с сугубо частными обстоятельствами, и в подобных случаях без неологизма не обойтись. Одно дело Китай, другое дело — то представление, которое еще недавно мог о нем иметь французский мелкий буржуа; и, чтобы как-то обозначить эту специфическую мешанину из бумажных фонариков, рикш и опиумных курилен, не найти другого слова кроме «китайскости». Оно не очень красиво звучит? Что ж, утешимся сознанием того, что зато понятие-неологизм не бывает произвольным — оно строится по сугубо рациональному правилу пропорции[102].

Значение

Мы помним, что в семиологии третий элемент системы есть не что иное, как ассоциация двух первых. Только он дается нам как нечто самодовлеюще-полное, только он реально и усваивается нами. Этот элемент я назвал значением. Как мы видим, значение — это и есть сам миф, так же как соссюровский знак — это слово (точнее, конкретная единица

---

[102] латинское / латинскость = баскское / х

х = баскскость

языка). Но прежде чем характеризовать значение, следует задуматься о том, каким образом оно создается, то есть какие бывают способы соотношения между понятием и формой мифа.

Прежде всего необходимо отметить, что в мифе первые два элемента (в отличие от других семиологических систем) предстают нам как вполне явные: ни один из них не «погребен» под другим, они оба присутствуют *здесь* (а не так, что один здесь, а другой — где-то «там»). Сколь ни парадоксально это может показаться, но *миф ничего не скрывает:* его функция — не скрадывать, а деформировать. Понятие не обладает никакой латентностью по отношению к форме, и при истолковании мифа нет нужды обращаться к бессознательному. Конечно, форма и понятие проявляются по-разному. Форма предстает нам буквально, непосредственно и к тому же обладает протяженностью. Это обусловлено — повторим еще раз — изначально языковой природой мифического означающего: образованное из уже запечатленного смысла, оно может быть дано только в материальном воплощении (тогда как в языке означающее остается чисто психическим). В словесных мифах протяженность формы носит линейный характер («ибо меня зовут лев»), в визуальном же мифе — многомерный (в центре зрительного образа — военный мундир негра, вверху — черная кожа его лица, слева — поднятая в воинском приветствии рука и т. д.). Таким образом, элементы формы находятся в отношениях взаиморазмещенности, соположенности, ей присущ пространственный способ присутствия. Напротив того, понятие дается нам глобально, как некая туманность, в которой более или менее зыбко сгущено знание. Его элементы связаны ассоциативными отношениями, и в основе ее не протяженность, а толща (и даже в такой метафоре, пожалуй, все еще слишком много пространственности); присущий ему способ присутствия связан с нашей памятью.

Отношение понятия к смыслу — это главным образом отношение *деформации.* Здесь вновь до известной степени прослеживается формальная аналогия с такой сложной семиологической системой, как психоаналитическая. Подобно тому как у Фрейда явный смысл поступка или переживания деформирован его латентным смыслом, так же и смысл мифа деформирован его понятием. Подобная деформация, естественно возможна лишь в силу того, что форма мифа сама по себе образуется некоторым языковым смыслом. В простой системе, такой как язык, означаемое не может ничего деформировать, ибо пустое и произвольное означающее не оказывает ему никакого сопротивления. Здесь же все иначе — означающее как бы двулико. Один его лик, то есть смысл, обладает полнотой (история льва, негра-солдата), а второй, то есть форма, пуст («ибо меня зовут лев», «французский-солдат-негр-салютует-трехцветному-флагу»). Свое деформирующее воздействие понятие оказывает, разумеется, на его смысловую, полную сторону — и лев и негр лишаются своей собственной истории, превращаются в жесты. «Грамматической примерностью» латыни искажается акт самоименования льва со всеми его привходящими обстоятельствами, а «французской имперскостью» искажается тот первичный язык, тот дискурс фактов, где мне рассказывалось, как солдат-негр отдает честь. Но деформируемое не устраняется совсем; ни лев, ни негр никуда не делись, они остаются нужны понятию; они лишь наполовину урезаны — лишены памяти, но не существования. Упорно и молчаливо укорененные в реальности, они в то же время болтливы, как слова, которыми всецело распоряжается понятие. Под воздействием понятия смысл не отменяется, а именно деформируется, — или, чтобы выразить это противоречие одним словом, отчуждается.

Итак, мы постоянно должны помнить, что миф — система двойная; он как бы вездесущ — где кончается смысл, там сразу же начинается миф. Прибегая вновь к пространственным метафорам (приблизительность которых уже была отмечена выше), можно сказать, что значение мифа — это такая вертушка, где означающее все время оборачивается то смыслом, то формой, языком-объектом, то метаязыком, то чисто знаковым, то чисто образным сознанием; такое чередование, можно сказать, подхватывается понятием, которое использует его как особое, амбивалентное означающее — интеллектуально-образное, произвольно-естественное.

Не хотелось бы спешить с моральными выводами по поводу этой механики, но, даже

оставаясь в пределах чисто объективного анализа, можно заметить, что своей амбивалентностью мифическое означающее в точности воспроизводит физику *алиби* (как известно, это слово имеет пространственный смысл): в случае алиби также есть два места, одно пустое, другое полное, и они связаны отношением негативного тождества («где вы думаете, что я есть, — там меня нет; где вы думаете, что меня нет, — там я и есть»). Но в обычном случае, например в уголовном деле, у алиби есть предел: рано или поздно вращение вертушки прекращается, столкнувшись с реальностью. Миф же имеет *ценностную* природу, он не подчиняется критерию истины, поэтому ничто не мешает ему бесконечно действовать по принципу алиби; если означающее двулико, то у него всегда имеется некая другая сторона; смысл всякий раз присутствует для того, чтобы через него *предстала* форма, форма всякий раз присутствует для того, чтобы через нее *отстранился* смысл. И между смыслом и формой никогда не бывает противоречий, конфликтов, столкновений — ведь они никогда не оказываются в одной и той же точке. Сходным образом, сидя в автомобиле и глядя сквозь стекло на пейзаж, я могу по желанию аккомодировать свое зрение то на пейзаж, то на стекло; то я вижу близость стекла и отдаленность пейзажа, то, напротив, прозрачность стекла и глубину пейзажа. Результат же такого чередования будет постоянным: стекло в моих глазах предстанет как близко-пустое, а пейзаж — как нереально-полный. Так же и в означающем мифа: форма здесь присутствует в своей пустоте, а смысл — отсутствует в своей полноте. Удивиться такому противоречию я могу лишь в том случае, если волевым усилием остановлю мелькание формы и смысла, разгляжу каждый из этих двух объектов отдельно, — короче говоря, если наперекор динамике мифа стану применять к нему статические приемы расшифровки; или, одним словом, если из читателя мифа я сделаюсь мифологом.

Все той же двойственностью означающего определяются и отличительные черты значения. Как нам уже известно, миф есть слово, в котором интенция («я — грамматический пример») гораздо важнее буквального смысла («меня зовут лев»); и в то же время интенция здесь как бы застывает, очищается, возводится к вечности, *делается отсутствующей* благодаря буквальному смыслу («при чем тут французская Империя? это же просто факт — черный паренек отдает честь так же, как и наш»). Такая основополагающая двойственность мифического слова имеет два последствия для его значения: оно предстает одновременно как внушение и констатация.

Миф обладает императивностью оклика: исходя из некоторого исторического понятия, а непосредственным образом возникая из текущих обстоятельств (урок латыни, угроза, нависшая над Империей), он обращен *ко мне;* ко мне он развернут, я испытываю на себе его интенциональную силу, он требует от меня принять его всезахватывающую двойственность. Если, например, я гуляю по испанской Стране Басков[103], то, конечно, могу заметить, что дома вокруг обладают некоторым архитектурным единством, общностью стиля, и это заставляет меня опознавать баскский дом как определенный этнографический факт. Но при этом я сам никак не затронут, не атакован этим общим стилем; я прекрасно вижу, что он был таким и до меня, и без меня; это сложное явление определено разнообразными факторами весьма широкого исторического контекста; оно не окликает меня, не требует себя именовать — разве что мне самому захочется найти для него место в рамках более общей картины сельской архитектуры. Но если я нахожусь где-нибудь в окрестностях Парижа и на углу какой-нибудь улицы Гамбетта или Жана Жореса[16] замечаю кокетливый белый домик под красной черепицей, с коричневым деревянным каркасом, несимметричным скатами крыши и с плетнем вдоль всего фасада, то я ка бы получаю настоятельное персональное приглашена назвать то, что вижу, «баскским домиком», более того усмотреть в нем самую сущность *баскскости.* Действительно, здесь понятие является мне во всей своей адресности: оно

---

103 Подчеркиваю: по испанской, так как во Франции с торжеством мелкой буржуазии расцвела богатая «мифическая» архитектура баскских домиков.

настигает меня и требует опознать весь ряд интенций, которыми оно обусловлено; оно помещено здесь как сигнал чьей-то индивидуальной истории доверительной близости между мною и хозяевами домика, как самый настоящий призыв с их стороны. И этот призыв, чтобы стать более императивным, идет на любое обеднение своего содержания; отбрасывается все то чем технически определяется баскский домик, — амбар, наружная лестница, голубятня и т. д., — остается один лишь короткий и бесспорный сигнал. Личностная направленность здесь столь откровенна, что мне даже кажется, будто этот домик только что построен тут *специально для меня* — как некий магический предмет, возникший в моей сегодняшней жизни без всякого следа породившей его истории.

Действительно, такое окликающее слово оказывается одновременно и застывшим: настигнув меня, оно замирает, замыкается в себе и *вновь обретает* обобщенность; замораживаясь, оно обесцвечивается, становится невинным. Адресность понятия внезапно опять оттесняется на второй план буквальностью смысла. Она оказывается *остановленной* — в физическом и юридическом смысле слова[17], «французская имперскость» обрекает салютующего негра на чисто инструментальную роль означающего; негр обращается ко мне от имени «французской имперскости», но тем самым и жест его тяжелеет, становится окаменело-застывшим *обоснованием* «французской имперскости». На поверхности языка замирает какое-то движение; значение, притаившись за фактом, продолжает действовать, сообщая факту силу предписания; но и сам факт парализует интенцию, поражает ее каким-то оцепенением; чтобы придать ей невинность, ее приходится заморозить. Дело в том, что миф — это *похищенное и возвращенное* слово. Просто возвращается слово уже не совсем таким, каким было похищено; при возвращении его поставили не совсем на свое место. Такое кратковременное умыкание, результат неуловимой ловкости рук, как раз и сообщает слову-мифу его ледяную застылость.

Остается рассмотреть последний момент значения — его мотивацию. Как известно, языковой знак произволен: «от природы» ничто не требует, чтобы акустический образ *дерево* обозначал понятие *дерево;* знак здесь не мотивирован. Однако такая произвольность имеет свои границы, обусловленные ассоциативными связями слова: нередко целые части знака вырабатываются в языке по аналогии с другими знаками (говорят, например, не *amable,* а *aimable [любезный],* — по аналогии с *aime [люблю]).* В мифе же значение никогда не бывает вполне произвольным, оно всегда частично мотивировано, неизбежно содержит в себе долю аналогии; чтобы сочетать «примерность» латыни с самоименованием льва, требуется аналогия, в данном случае согласование сказуемого; чтобы в салютующего негра вселилась «французская имперскость», требуется совпадение его жеста с воинским приветствием французского солдата. Мотивированность мифа обусловлена самой его двойственностью — миф играет на аналогии между смыслом и формой, нет такого мифа, где бы форма не была мотивирована[104]. Чтобы ощутить силу мотивации в мифе, достаточно представить себе предельный случай: допустим, передо мной — собрание настолько разнородных вещей, что я не могу подыскать для него никакого *смысла;* здесь, при отсутствии изначально данного смысла, форме как будто не в чем укоренить свои аналогии, а потому миф возникнуть не может. И все-таки даже здесь форма способна внушить нам некий смысл — смысл неупорядоченности; он может придать значение даже абсурду, превратить абсурд в миф. Так бывает, когда усилиями расхожего здравого смысла

---

[104] С этической точки зрения, в мифе всего неприятнее именно эта мотивированность его формы. Если и правомерно говорить о «здоровье языка», то основой его должна быть произвольность знака. Миф же отталкивает своей псевдоприродностью, его значащие формы оказываются *излишествами* — так в некоторых вещах утилитарная функция прикрывается оформлением «под природу». Стремление добавить к значению еще и санкцию природности вызывает настоящую тошноту — миф излишне богат, и избыточна в нем именно мотивированность. Сходное отвращение вызывают у меня те искусства, что не желают выбирать между «физисом» и «антифизисом»[18], пользуясь первым как идеалом, а вторым — как средством накопления. Это этически низко, как и любое двурушничество.

мифизируется, например, сюрреализм: мифу не мешает даже полное отсутствие всякой мотивации, ибо само это отсутствие оказывается настолько объективировано, что уже поддается чтению-и вот отсутствие мотивации само становится вторичной мотивацией, восстанавливая в правах миф.

Мотивация здесь фатально неизбежна. Вместе с тем она сугубо фрагментарна. Во-первых, в ней нет «естественности» — свои аналогии форма берет из истории. Во-вторых, аналогия между смыслом и понятием всегда лишь частична, многие аналогии отбрасываются формой, которая использует лишь некоторые из них: от баскского домика она сохраняет покатую крышу и ложный деревянный каркас, но отбрасывает наружную лестницу, амбар, весь налет старины и т. д. Скажем даже более: в *исчерпывающем* образе не было бы и никакого мифа — во всяком случае, в подобном образе ему пришлось бы опираться лишь на исчерпывающую полноту как таковую; последний случай имеет место в плохой живописи, всецело основанной на мифах о «законченности» и «заполненности» (этот миф диаметрально противоположен мифу об абсурде — для одного формой служит пустота, для другого переполненность). Но обыкновенно миф предпочитает работать с помощью скудных, неполных образов, где смысл уже достаточно обезжирен и препарирован для значения, — таковы, например, карикатуры, пародии, символы и т. д. Наконец, в-третьих, мотивировка выбирается из многих возможных. Для «французской имперскости» я могу найти и много других означающих, помимо салютующего негра: скажем, французский генерал вручает орден однорукому инвалиду-сенегальцу, монахиня-сиделка дает лекарство раненому арабу, негритята внимательно слушают белого учителя; а пресса изо дня в день неустанно доказывает, что запасы мифических означающих неисчерпаемы.

Кстати говоря, суть значения в мифе хорошо выдается таким сравнением: это значение не более и менее произвольно, чем идеограмма. Миф есть истая идеографическая система, где формы еще монтированы представляемым ими понятием, но при том отнюдь не покрывают им всей своей изобразительной целостности. И подобно тому как в процессе исторического развития идеограмма мало-помалу расставалась с понятием, сочетаясь со звуком и становясь при этом все более немотивированной, так же и изношенность того или иного мифа опознается по произвольности его значения: весь Мольер — в лекарском воротничке[19].

Чтение и дешифровка мифа

Как воспринимается миф? Здесь необходимо вновь вернуться к двойственности его означающего, которое есть одновременно и смысл и форма. В зависимости от того, буду ли я, аккомодируя свое зрение, вглядываться в первое, второе или же в то и другое сразу, у меня получится три разных способа чтения[105].

1. Если я вглядываюсь в означающее как в нечто пустое, то форма мифа заполняется понятием без всякой двусмысленности, и передо мною оказывается простая система, значение которой вновь обрело буквальность: салютующий негр есть *пример* «французской имперскости», ее *символ.* Такой способ зрения характерен, в частности, для производителя мифов, например для газетчика, который исходит из понятия и подыскивает для него форму[106].

2. Если я вглядываюсь в означающее как в нечто полное, четко отграничивая в нем смысл от формы, а стало быть и вижу деформацию первого под действием второй, то тем

---

105 Проблема свободного выбора аккомодации уже не относится к ведению семиологии, свобода тут зависит от конкретной ситуации субъекта.

106 Самоименование льва потому воспринимается нами как чистый *пример* латинской грамматики, что мы в *качестве взрослых людей* находимся как бы в положении его творца В дальнейшем я еще вернусь к той роли, которую в этом процессе играет контекст.

самым я расчленяю значение мифа и воспринимаю его как обман: отдающий честь негр есть *алиби* «французской имперскости». Такой тип зрения характерен для мифолога, который дешифрует миф, понимает его как деформацию.

3. Наконец, если я вглядываюсь в означающее мифа как в некоторую целостную неразличимость смысла и формы, то воспринимаемое мною значение оказывается двусмысленным: во мне срабатывает заложенный в мифе механизм, его специфическая динамика, и я становлюсь читателем мифа. Негр, отдающий честь, — для меня уже не пример, не символ и тем более не алиби; «французская имперскость» *непосредственно присутствует* в нем.

Два первых способа рассмотрения носят статико-аналитический характер; миф в них разрушается, либо путем открытого осознания его интенции, либо путем ее разоблачения; первый взгляд — цинический, второй — демистифицирующий. Третий же способ — динамический, здесь миф усваивается согласно его собственной структурной установке: читатель переживает миф как историю одновременно правдивую и нереальную.

Чтобы определить связь мифического комплекса с общим ходом истории, чтобы определить, каким образом он отвечает интересам определенного общества, одним словом чтобы от семиологии перейти к идеологии, необходимо, разумеется, встать на третью точку зрения; главную функцию мифа должен нам раскрыть сам его читатель. Каким образом он *сегодня* воспринимает мифы? Если он воспринимает их вполне простодушно, то какой смысл его ими потчевать? А если он читает их сознательно, подобно мифологу, то чего стоят представляемые в них алиби? Если читатель мифа не видит в салютующем негре «французской имперскости», то незачем было и нагружать фотографию таким значением; если же он ее видит, тогда миф оказывается просто добросовестно заявленным политическим тезисом. Короче говоря, получается, что интенция мифа либо слишком туманна, чтобы оказать влияние, либо слишком ясна, чтобы в нее поверили. И в том и в другом случае — где же двойственность?

Однако такая альтернатива — ложная. Миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует — он деформирует; его тактика — не правда и не ложь, а отклонение. Сталкиваясь с вышеописанной альтернативой, он находит для себя третий выход. Принятие одной из двух первых точек зрения грозит его исчезновением, и он избегает этого путем компромисса, он сам и является таким компромиссом; его задача — «протащить» некую понятийную интенцию, а язык лишь подводит его, либо уничтожая понятие в попытке его скрыть, либо демаскируя его в попытке высказать. Чтобы ускользнуть от такой дилеммы, миф и вырабатывает *вторичную* семиологическую систему; не желая ни раскрыть, ни ликвидировать понятие, он его *натурализует*.

В этом главный принцип мифа — превращение истории в природу. Отсюда понятно, почему *в глазах потребителей мифа* его интенция, адресная обращенность понятия могут оставаться явными и при этом казаться бескорыстными: тот интерес, ради которого высказывается мифическое слово, выражается в нем вполне открыто, но тут же застывает в природности; он прочитывается не как побуждение, а как причина. Если в салютующем негре я прочитываю просто символ имперскости, то мне приходится отбросить заключенную в нем реальность; превращаясь в орудие, образ дискредитируется в моих глазах. И наоборот, если в воинском приветствии негра я распознаю алиби колониальной политики, то миф тем более уничтожается — делается очевидным побуждение, которым он продиктован. Читатель же мифа избирает совсем иной выход: для него образ как бы *естественно* влечет за собой понятие, означающее как бы *обосновывает собой* означаемое; миф существует с того самого момента, когда «французская имперскость» превращается в природное состояние; миф — это *чрезмерно* обоснованное слово.

Приведем еще один пример, помогающий ясно понять, каким образом читатель мифа усматривает в означающем рациональное объяснение означаемого. В июле месяце я читаю крупный заголовок в газете «Франс-суар»: «НАМЕЧАЕТСЯ ПЕРВОЕ СНИЖЕНИЕ ЦЕН: НАЧАЛИ ДЕШЕВЕТЬ ОВОЩИ». Восстановим вкратце схему мифа: данный пример

представляет собой фразу, первичная система носит чисто языковой характер. Означающее вторичной системы образуется здесь некоторым количеством языковых явлений— лексических (таких слов, как «первое», «намечается», определенный артикль при слове «снижение») или же типографских (аршинные буквы заголовка, помещенного там, где обычно читатель находит главные мировые новости). Означаемым, то есть понятием, является нечто такое, что придется обозначить варварским, но неизбежным неологизмом *правительственность,* ибо в большой прессе наше Правительство понимается как сущностное воплощение эффективности. Отсюда ясно вытекает значение мифа: фрукты и овощи дешевеют *потому,* что так решило правительство. Между тем в данном случае — вообще говоря, довольно редком, — сама же газета двумя строками ниже демонтирует (то ли из самоуверенности, то ли из честности) только что построенный миф, добавляя, хоть и не столь крупным шрифтом: «Снижению цен способствует сезонное изобилие овощей и фруктов». Наш пример поучителен в двух отношениях. Во-первых, из него вполне явствует импрессивный характер мифа: его дело — произвести непосредственное впечатление, не важно, что впоследствии он будет демонтирован, предполагается, что его действие сильнее тех рациональных объяснений, которые далее могут его опровергнуть. Это значит, что прочтение мифа происходит мгновенно, сразу целиком. Мне на ходу бросился в глаза «Франс-суар» в руках какого-то человека; я успел уловить лишь один частный *смысл,* но в нем я прочитываю целое значение; в сезонном снижении цен я *воспринимаю* во всем ее наглядном присутствии правительственную политику. И все — этого довольно. Если читать миф более пристально, то он не станет ни сильнее, ни слабее; он не подлежит ни совершенствованию, ни обсуждению; со временем и опытом к нему ничего не прибавится и ничего не убавится. А во-вторых, здесь в образцовом виде представлена натурализация понятия, отмеченная мною как главная функция мифа. В первичной, чисто языковой системе причинность была бы в буквальном смысле природной — фрукты и овощи дешевеют потому, что наступил сезон их сбора. Во вторичной же, мифической системе причинность является искусственной, фальшивой, но она как бы контрабандой провозится заодно с Природой. Вот почему миф переживается как слово невинное — дело не в том, что его интенции скрыты (будь они скрыты, они потеряли бы свою эффективность), а в том, что они натурализованы.

Действительно, читатель может усваивать миф в простоте души, потому что усматривает в нем не семиологическую, а индуктивную систему; там, где имеет место всего лишь эквивалентность, ему видится каузальная обусловленность; в его глазах означающее и означаемое связаны природным соотношением. Такую путаницу можно выразить и иначе: всякая семиологическая система есть система ценностей, потребитель же мифов принимает их значение за систему фактов; миф прочитывается как фактическая система, будучи в действительности всего лишь системой семиологической.

Миф как похищение языка

Итак, мифу свойственно превращать смысл в форму. Иными словами, миф всегда представляет собой похищение языка. Я похищаю салютующего негра, бело-коричневый домик, сезонное удешевление фруктов, но не для того, чтобы сделать из них примеры или символы, а для того, чтобы через их посредство натурализовать Империю, свою любовь к баскскому стилю или же Правительство. Значит, любой первичный язык неизбежно становится добычей мифа? Ни один смысл не в силах противиться грозящей его захватить форме? Действительно, от мифа не может укрыться ничто, свою вторичную схему он способен развернуть, отправляясь от какого угодно смысла и даже, как мы видели, от отсутствия смысла. Однако разные языки сопротивляются ему неодинаково.

Естественный язык, чаще всего похищаемый мифом, оказывает ему лишь слабое сопротивление. В нем самом уже имеется некоторая предрасположенность к мифу — зачатки специфического знакового аппарата, призванного делать явной ту интенцию, для которой он

применяется. Это то, что можно назвать *выразительностью* языка; например, повелительное или сослагательное наклонения глагола представляют собой форму особого означаемого, не совпадающего со смыслом, — означаемым является здесь мое веление или просьба. Поэтому, в частности, у некоторых лингвистов изъявительное наклонение определяется как нулевая степень или нулевой уровень по сравнению с наклонением сослагательным или повелительным[20]. В мифе как таковом смысл никогда не бывает в нулевой степени, и как раз поэтому он может деформироваться и натурализоваться понятием. Следует еще раз напомнить, что отсутствие смысла — совсем не то же самое, что его нулевая степень; оттого-то миф так хорошо и завладевает таким отсутствием, приписывает ему значение «абсурда», «сюрреализма» и т. д. В сущности, одна лишь нулевая степень и могла бы противиться мифу.

Язык предрасположен к мифу еще и в другом отношении — смысл в нем лишь очень редко утверждается изначально во всей своей неискаженной полноте. Это вызвано абстрактностью языковых понятий: понятие «дерева» само по себе слишком смутно, допускает слишком много привходящих черт. Разумеется, язык располагает целым аппаратом апроприативных средств (*«это* дерево», *«то* дерево, *которое…»* и т. д.). Тем не менее вокруг окончательного смысла всегда потенциально клубится некая туманность, где зыбко колеблются другие возможные смыслы; то есть смысл почти всегда может быть *интерпретирован.* Язык предоставляет мифу как бы пористый смысл, легко способный набухнуть просочившимся в него мифом; язык здесь похищается посредством его колонизации. (Например: «намечается *снижение* [la baisse] цен». Но какое именно снижение — сезонное или правительственное? Значение здесь паразитирует на артикле la — при том что это артикль «определенный».)

Если же смысл обладает такой полнотой, что мифу в него не проникнуть, то миф перелицовывает и похищает его целиком. Так случается с математическим языком. Сам по себе он не поддается деформации, будучи всемерно предохранен от *интерпретации,* в него не способно просочиться ни одно паразитарное значение. И потому миф захватывает его целиком — берет ту или иную математическую формулу *($E = mc^2$)* и этот нерушимый смысл превращает в чистое означающее для «математичности». Как видим, объектом похищения становится здесь сама сопротивляемость, чистота языка. Миф умеет поразить и извратить все что угодно, вплоть до жеста отказа от него, и чем сильнее язык-объект сопротивляется поначалу, тем сильнее он растлевается в финале; кто всецело противится, всецело и сдается — с одной стороны здесь Эйнштейн, с другой «Пари-матч». Данный конфликт можно охарактеризовать с помощью временного сравнения: математический язык *завершен,* и в этой добровольной смерти он обретает свое совершенство, тогда как миф — язык, не желающий умирать; питаясь чужими смыслами, он благодаря им незаметно продлевает свою Ущербную жизнь, искусственно отсрочивает их смерть и сам удобно вселяется в эту отсрочку; он превращает их в говорящие трупы.

Существует еще один язык, который изо всех сил противится мифу, — это язык нашей поэзии. Современная поэзия[107] представляет собой *регрессивную семиологическую систему.* В то время как миф стремится к сверхзнаковости, к амплификации первичной системы, поэзия, напротив, пытается вернуться к до-знаковому, пресемиологическому состоянию языка. То есть она стремится к обратной трансформации знака в смысл, и идеалом ее

---

[107] Напротив, классическая поэзия может считаться системой сугубо мифической, так как в ней смыслу навязывается дополнительное означаемое — *правильность.* Например, александрийский стих выступает одновременно и как смысл некоторого дискурса и как означающее в некотором новом комплексе, каковым является его поэтическое значение. Если стихи удачные, это значит, что обе системы кажутся слитыми воедино. Здесь, стало быть, имеет место отнюдь не гармония содержания и формы, но лишь *изящная* поглощенность одной формы другою. Под *изяществом* я подразумеваю максимально экономное расходование средств. Вековое заблуждение критики — смешивать *смысл* и *содержание.* Язык всегда есть система форм, смысл тоже есть форма.

является в тенденции дойти не до смысла слов, но до смысла самих вещей[108]. Поэтому в языке она вызывает смуту, всячески преувеличивая абстрактность понятия и произвольность знака, ослабляя до крайних пределов связь означающего и означаемого; в ней максимально эксплуатируется «зыбкое» строение понятия — поэтический знак, в противоположность прозе, стремится представить в наличии весь потенциал означаемого, надеясь добраться наконец до некоего трансцендентного качества вещей, до их уже не человеческого, а природного смысла. Отсюда — эссенциалистские претензии поэзии, ее убежденность, что только в ней, поскольку она осознает себя как антиязык, постигается *сама вещь.* Таким образом, среди пользующихся словом поэты менее всех формалисты, ибо только они полагают, что смысл слов — всего лишь форма и они, будучи реалистами, не могут ею удовольствоваться. Поэтому наша современная поэзия постоянно утверждает себя как убийство языка, как некий чувственно-протяженный аналог безмолвия[21]. Ее установка противоположна той, что практикуется в мифе: миф есть система знаков,

Напротив, классическая поэзия может считаться системой сугубо мифической, так как в ней смыслу навязывается дополнительное означаемое — *правильность.* Например, александрийский стих выступает одновременно и как смысл некоторого дискурса и как означающее в некотором новом комплексе, каковым является его поэтическое значение. Если стихи удачные, это значит, что обе системы кажутся слитыми воедино. Здесь, стало быть, имеет место отнюдь не гармония содержания и формы, но лишь *изящная* поглощенность одной формы другою. Под *изяществом* я подразумеваю максимально экономное расходование средств. Вековое заблуждение критики — смешивать *смысл* и *содержание.* Язык всегда есть система форм, смысл тоже есть форма, претендующая перерасти в систему фактов, поэзия же есть система знаков, претендующая сократиться до системы сущностей.

Но и здесь, как в случае с математическим языком, сама сопротивляемость поэзии делает ее идеальной жертвой мифа: внешняя неупорядоченность знаков, которой оборачивается поэтическая сущностность, улавливается мифом и трансформируется в пустое означающее, служащее для *обозначения* поэзии. Этим объясняется *несбыточность* современной поэзии — отчаянно отвергая миф, она на самом деле покорно ему отдается. И обратно, классическая поэзия со своей *правильностью* была сознательно принятым мифом, который в своей бесспорной произвольности достигал известного совершенства, так как именно от произвольности знаков зависит уравновешенность семиологической системы.

Вообще, можно считать, что для всей нашей традиционной Литературы характерна добровольная готовность быть мифом; в нормативном плане эта Литература представляет собой ярко выраженную мифическую систему. В ней есть смысл — смысл дискурса; есть означающее — то есть тот же самый дискурс, рассматриваемый как форма или письмо; есть и означаемое, а именно понятие литературы; и есть значение — то есть литературный дискурс. Этой проблемы я касался в «Нулевой степени письма», которая была не чем иным, как мифологией литературного языка. В ней я определял письмо как означающее литературного мифа, то есть изначально полную смыслом форму, приобретающую новое значение от понятия Литературы[109]. Я отмечал, что исторический сдвиг в писательском

---

108 Это тот самый *смысл,* что имеет в виду Сартр, — природное качество вещей вне какой-либо семиологической системы («Святой Генезий», с. 283).

109 Стиль — по крайней мере в том смысле, как я его определял, — не является формой и не включается в семиологический анализ Литературы. Стиль — это фактически субстанция, которой все время грозит превратиться в форму. Во-первых, он очень легко вырождается в письмо— существует, например, определенное «письмо Мальро», в том числе у самого Мальро. Во-вторых, он так же легко может превратиться в особый частный язык — язык, которым писатель пользуется *для себя и только для себя;* в этом случае стиль оказывается как бы солипсическим мифом, языком, на котором писатель говорит сам с собой; понятно, что если он достиг такой степени плотности, то он и сам нуждается в дешифровке, глубинной критике. Примером такой необходимой критики стилей служат работы Ж.-П. Ришара[22].

самосознании около ста лет назад вызвал моральный кризис литературного языка — письмо было изобличено как означающее, а Литература как значение; писатель, отбросив лжеприродность традиционного литературного языка, резко переметнулся к языковой антиприродности. Подрывая основы письма, некоторые писатели пытались тем самым подвергнуть радикальному отрицанию литературу как мифическую систему. В каждом таком бунте происходило убийство Литературы как значения; в каждом из них имелось в виду свести литературный дискурс к простой семиологической системе, а в случае поэзии — даже к системе пресемиологической. Такая грандиозная задача требовала и радикальных поступков — и они, как известно, порой доходили до полного самоубийства дискурса, до реального или же транспонированного молчания, выступавшего как единственно возможное оружие в борьбе с главной силой мифа — его повторяемостью.

Как видим, одолеть миф изнутри чрезвычайно сложно, ибо действия, посредством которых от него пытаются избавиться, сами становятся его добычей: в конечном счете миф всегда может сделать так, чтобы им обозначалось оказываемое ему сопротивление. Так что, возможно, лучшее оружие против мифа — в свою очередь мифологизировать его, создавать *искусственный миф;* такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа. Литература дает нам некоторые значительные образцы таких искусственных мифологий. Здесь я хотел бы остановиться на «Буваре и Пекюше» Флобера. Это, так сказать, экспериментальный миф, миф во второй степени. В лице Бувара и его друга Пекюше изображен определенный исторический тип буржуазии (при этом конфликтующий с другими буржуазными слоями); их дискурс *уже* представляет собой мифическое слово — у языка в нем, конечно, есть смысл, но этот смысл образует пустую форму для понятийного означаемого, в данном случае — особого рода технологической ненасытности, из сочетания смысла и понятия в этой первичной семиологической системе возникает значение, то есть риторика Бувара и Пекюше. И вот тут-то (я искусственно разделяю этапы в аналитических целях) в дело вмешивается сам Флобер: на первичную мифическую систему, которая сама уже есть вторичная семиологическая система, он накладывает еще одну, третью цепь, первым звеном которой служит значение, то есть итоговый член, первого мифа. В этой новой системе форму образует риторика Бувара и Пекюше, а понятие вырабатывается самим Флобером, его взглядом на тот миф, что построили себе Бувар и Пекюше; это будут их всегдашние бессильные потуги, их ненасытность, их заполошные метания от освоения одного предмета к другому — короче говоря, то, что я бы назвал (хоть уже и вижу, как над головой моей собираются тучи) «бувар-и-пекюшейностью». Наконец, итоговым значением является сама книга «Бувар и Пекюше», какой она предстает нам. Сила вторичного мифа в том, что первичный миф рассматривается в нем как наблюдаемое извне наивное сознание. Флобер занялся настоящей археологической реставрацией мифического слова; по отношению к известному сорту буржуазной идеологии он стал как бы Виоле-ле-Дюком[23]. Но, будучи не столь наивен, как Виоле-ле-Дюк, он включил в свою постройку некоторые дополнительные — демистифицирующие — украшения; образуя форму вторичного мифа, они вносят в него «сослагательность»; такая «сослагательная» реконструкция дискурса Бувара и Пекюше семиологически эквивалентна их собственной тщетной возне[110].

Завоеванием Флобера (как и вообще всех искусственных мифологий — значительные образцы их содержатся, например, в творчестве Сартра) явилось то, что он дал открыто семиологическое решение проблеме реализма. Конечно, то было неполное завоевание, так как в идеологии Флобера, видевшего в буржуа одно лишь эстетическое уродство, никакого

---

[110] Я говорю о «сослагательной» (субъюнктивной) форме, потому что в латинской грамматике именно так обозначалась «несобственно прямая» речь или стиль — это замечательное орудие демистификации.

реализма нет. Но, во всяком случае, он избежал самого страшного греха литературы, когда идеологическую реальность путают с семиологической. В качестве идеологии литературный реализм абсолютно независим от того языка, на котором говорит писатель. Язык — это форма, она не может быть ни реалистической, ни ирреалистической. Она может быть только мифической или нет, или же еще, как в случае «Бувара и Пекюше», контрмифической. А между реализмом и мифом, увы, нет никакой взаимной антипатии. Известно, до какой степени проникнута мифом наша «реалистическая» литература (даже просто в качестве примитивного мифа о реализме), тогда как литература «ирреалистическая» по крайней мере не очень мифична. Разумно было бы, конечно, рассматривать реализм писателя как проблему чисто идеологическую. Тем самым вовсе не отрицается ответственность формы перед реальностью. Просто эта ответственность может быть измерена только в семиологических понятиях. О форме можно судить (раз уж дело дошло до суда) как о значимой, а не выразительной. Язык служит писателю не для *изображения,* а для обозначения действительности. Соответственно на критику возлагается обязанность использовать два строго различных метода, трактуя реализм писателя либо в смысле идеологической субстанции (такова, например, марксистская тематика в творчестве Брехта), либо в смысле семиологической ценности (таковы реквизит, актер, музыка и краски в брехтовской драматургии). Идеалом было бы, конечно, сопряжение этих двух критических подходов; а типичной ошибкой является их смешение, тогда как у идеологии одни методы, а у семиологии другие.

Буржуазия как анонимное общество

В мифе есть два момента, делающих его предметом истории, — форма, которая мотивирована лишь относительно, и понятие, которое исторично по своей природе. Таким образом, мифы можно исследовать диахронически — либо рассматривать их ретроспективно (то есть заниматься исторической мифологией), либо прослеживать те или иные мифы прошлого вплоть до их современной формы (то есть писать проспективную историю). В данной же работе я ограничиваюсь только синхроническим изучением современных мифов, и на то есть объективная причина: наше общество является привилегированной областью мифических значений. Следует пояснить, в чем тут дело.

При всех превратностях своего политического развития, при всех его компромиссах, уступках и авантюрах, при всех технических, экономических и даже социальных переменах, которые несет нам история, наше общество все еще остается обществом буржуазным. Я не игнорирую того факта, что с 1789 года у власти во Франции один за другим сменялись разные типы буржуазии; и все же в глубине своей строй оставался неизменным — с определенным режимом собственности, порядком, идеологией. Однако в самоназвании этого режима наблюдается любопытное явление. Буржуазия без всяких осложнений *именуется* как факт экономический; существование капитализма открыто признается [111] . Как политический факт буржуазия опознается уже плохо — в Палате депутатов нет «буржуазных» партий. И уж полностью она исчезает как факт идеологический: при переходе от реальности к представлению, от человека экономического к человеку психическому имя буржуазии начисто стирается. Она уступает фактам, но непримирима в вопросе о ценностях; она подвергает свой статус настоящему *разыменованию,* и ее можно охарактеризовать *как социальный класс, не желающий быть названным.* Понятия «буржуа», «мелкий буржуа», «капитализм» [112] , «пролетариат» [113] как бы все время обескровливаются, истекают

[111] «Капитализм обречен обогащать рабочих», — пишет «Матч».

[112] Слово «капитализм» табуировано не в экономическом, а в идеологическом своем смысле; ему нет места в словаре буржуазных представлений. Только разве что в Египте при короле Фаруке[24] человека могли открыто осудить за «антикапиталистические происки».

смыслом, до тех пор пока их и называть станет ни к чему.

Такой феномен разыменования чрезвычайно важен, и его следует рассмотреть подробнее. В политике слово «буржуа» обескровливается с помощью понятия *нации.* В свое время то было прогрессивное понятие, служившее для изоляции аристократии[25]; ныне же в нации растворяется буржуазия и в то же время исключает из нее некоторые элементы, объявляемые чужеродными (коммунистов). Такой управляемый синкретизм дает буржуазии численную поддержку со стороны всех ее временных союзников, всех промежуточно-«бесформенных» классов. Несмотря на его долгую историю, слово *нация* до сих пор не удалось вполне деполитизировать; его политическая подкладка где-то совсем близко и в тех или иных обстоятельствах может внезапно проявиться: так, в Палате депутатов представлены «национальные» партии, и в этом их синкретическом наименовании как раз и сказывается сущностная разнородность, которую предполагалось скрыть. Итак, в политическом словаре буржуазии уже постулируется некий универсализм: политика здесь уже выступает как некое представление, фрагмент идеологии.

Несмотря на все универсалистские усилия своей лексики, буржуазия в политике рано или поздно все же натыкается на неподатливое ядро, каковым является, по определению, революционная партия. Но внутренняя полнота такой партии — только политическая; в буржуазном обществе не бывает ни пролетарской культуры, ни пролетарской морали, как не бывает и пролетарского искусства; в идеологии все небуржуазные группы вынуждены *брать взаймы* у буржуазии. В результате буржуазная идеология может заполонять все и вся, безбоязненно теряя при этом свое имя: ее имени здесь никто не назовет, и ничто не мешает ей подменять буржуазный театр, буржуазное искусство, буржуазного человека их вечными аналогами; одним словом, ничто не препятствует ее разыменовывают, коль скоро человеческая природа всегда одна и та же; имя буржуа здесь полностью устраняется.

Разумеется, случаются и восстания против буржуазной идеологии. Это обычно называют авангардом. Но такого рода бунт остается социально ограниченным и поддается приручению. Во-первых, возникает он в тех или иных слоях самой буржуазии, в узком кругу художников и интеллектуалов, для которых публикой служит сам же критикуемый ими класс и которые в своем самовыражении зависят от его денег. А во-вторых, в основе подобного бунта всегда лежит очень четкое разграничение этической и политической буржуазности: авангард критикует буржуа в искусстве, в морали — филистера-бакалейщика, как в достославные времена романтизма; никакой политической критики в нем нет[114]. Авангард нетерпим не к классовому статусу, а к языку буржуазии; статус же ее он пусть и не оправдывает, но заключает в скобки; при всей резкости своих провокативных жестов, авангард в конечном итоге всегда принимает как данность человека заброшенного, а не отчужденного; между тем заброшенный человек — это по-прежнему Вечный Человек[115].

Такая анонимность буржуазии еще более усиливается, когда от собственно буржуазной культуры обращаешься к ее расширенным, популярно-прикладным формам, к той «житейской философии», которой питаются бытовая мораль, гражданские церемонии,

---

[113] Буржуазия никогда не употребляет слово «пролетариат», считая его мифом, придуманным левыми; исключение составляет случай, когда ей выгоден образ Пролетариата, обманутого Коммунистической партией.

[114] Примечательно, что противники буржуазии в этике (или эстетике), как правило, равнодушны, а то и сами привязаны к ее определяющим чертам в политике. И обратно, политические противники буржуазии пренебрегают критикой ее глубинных представлений, порой даже сами их разделяют. Буржуазии на руку такая разобщенность ее противников, она позволяет ей скрадывать свое имя. Между тем буржуазию следует понимать именно в единстве ее определяющих черт и ее представлений.

[115] Заброшенность человека может принимать и «буйные» формы (например, у Ионеско). Этим нимало не подрывается безопасность сущностей.

светские ритуалы — словом, все неписаные нормы житейских отношений в буржуазном мире. Заблуждением было бы отождествлять господствующую культуру с одним лишь ее центральным творческим ядром: существует еще и сугубо потребительская буржуазная культура. Вся современная Франция погружена в эту анонимную идеологию: наша пресса и кино, наш театр и массовая литература, наши церемониалы, Юстиция и дипломатия, наши разговоры о погоде, уголовные процессы, сенсационные свадьбы, блюда, о которых мы мечтаем, одежда, которую носим, — все в нашем повседневном быту обусловлено тем представлением об отношениях человека и мира, которое создает *себе и нам* буржуазия. Подобные «нормализованные» формы редко обращают на себя внимание — именно в силу своей широкой распространенности, где легко скрадывается их происхождение; не связанные прямо ни с политикой, ни с идеологией, они живут где-то посередине, мирно уживаясь и с активизмом политических борцов и с критической въедливостью интеллектуалов; ни те ни другие их, в общем, не трогают, хотя ими покрывается огромная масса неразличимого и незначительного — то есть природного. А ведь именно своей этикой буржуазия и пронизывает всю Францию: буржуазные нормы, практикуемые в общенациональном масштабе, переживаются как самоочевидные законы природного порядка вещей; чем шире класс буржуазии распространяет свои представления, тем более они натурализуются. Их буржуазность поглощается нерасчленимой массой мирового бытия, единственным обитателем которого является Вечный Человек — ни пролетарий, ни буржуа.

Итак, пронизывая своей идеологией промежуточные классы, буржуазия надежнее всего теряет свое имя. Житейские нормы мелкой буржуазии суть отходы буржуазной культуры, это те же истины буржуазной идеологии, только опошленные, обедненные, коммерциализированные, в чем-то архаичные или старомодные. Вот уже более столетия как историю Франции определяет политический союз буржуазии и мелкой буржуазии; он расторгался лишь редко и всякий раз ненадолго (в 1848, 1871, 1936 годах)[26]. Со временем этот союз делается все теснее, мало-помалу превращаясь в симбиоз; время от времени общество еще может всколыхнуться, но при этом никогда не затрагивается его расхожая идеология; «национальные» представления замазываются все той же густой краской «естественности». Пышная буржуазная свадьба (восходящая к классовому обряду демонстрации и расточения богатств) может не иметь никакого отношения к экономическим условиям жизни мелкой буржуазии, но через посредство печати, кинохроники, литературы она мало-помалу становится нормой — если не реально переживаемой, то мечтаемой — для любой мелкобуржуазной пары. Буржуазной идеологией постоянно поглощена огромная масса людей, не имеющих собственного глубинного статуса и способных переживать его лишь в воображаемом, то есть ценой фиксации и обеднения своего сознания [116]. Распространяя свои представления с помощью набора коллективных образов на потребу мелкой буржуазии, буржуазия тем самым упрочивает иллюзорную недифференцированность социальных классов: для полной эффективности ее разыменования нужно, чтобы машинистка, получающая двадцать пять тысяч франков в месяц, *узнавала себя* в богатой буржуазной свадьбе.

Таким образом, устранение имени «буржуа» отнюдь не является чем-то иллюзорным, случайным, второстепенным, само собой разумеющимся или незначительным — это и есть сама буржуазная идеология, то действие, посредством которого буржуазия превращает реальный мир в образ мира, Историю в Природу. Примечательной особенностью этого образа является его перевернутость[117]. Статус буржуазии специфичен и историчен — а в

---

[116] Провоцировать коллективное воображаемое — дело всегда негуманное: не только потому, что в грезах жизнь эссенциализируется и превращается в судьбу, но и потому, что грезы страдают скудостью и обличают собой некую нехватку.

[117] «Если во всей идеологии люди и их отношения оказываются поставленными на голову, слоено в камере-обскуре, то это явление […] проистекает из исторического процесса их жизни…» — Маркс, «Немецкая идеология», I, с. 157.[27]

представлениях ее человек универсален и вечен; свою классовую власть буржуазия утвердила благодаря научно-техническому прогрессу, в бесконечном процессе преобразования природы — а в идеологии она представляет природу первозданно нетронутой; первые философы буржуазии глубоко проникли в мир значений, рационально упорядочив все вещи, объявив их предназначенными для человека, — а буржуазная идеология может быть сциентистской или интуитивистской, констатировать факты или улавливать ценности, но в любом случае она отказывается от объяснения вещей; мировой порядок для нее может быть самодовлеющим или невыразимым, но никогда не бывает знаковым. Наконец, вместо первоначального образа подвижного, совершенствуемого мира здесь перевернутый образ неизменного человечества, главная черта которого — вечно повторяющаяся самотождественность. Одним словом, в современном буржуазном обществе переход от реальности к идеологии оказывается переходом от «антифизиса» к «псевдофизису».

Миф — это деполитизированное слово

Здесь мы и встречаемся вновь с мифом. Как показывает семиология, задачей мифа является преобразовывать историческую интенцию в природу, преходящее — в вечное. Но тем же самым занимается и буржуазная идеология. Наше общество именно потому является привилегированной областью мифических значений, что миф по самой своей форме оптимально приспособлен к характерному для этой идеологии созданию перевернутых образов: на всех уровнях человеческой коммуникации миф осуществляет превращение «антифизиса» в «псевдофизис».

От мира миф получает историческую реальность, в конечном счете всегда определяемую тем, как сами люди ее создавали либо использовали; миф же отражает эту реальность в виде *природного* образа. И точно так же, как для буржуазной идеологии характерно устранение имени «буржуа», так же и миф возникает из убывания историчности в вещах; вещи в нем утрачивают память о том, как они были сделаны. Мир поступает в область языка как диалектическое соотношение действий и поступков людей — на выходе же из мифа он предстает как гармоническая картина сущностей. С ловкостью фокусника миф вывернул его наизнанку, вытряхнул прочь всю историю и вместо нее поместил природу, он отнял у вещей их человеческий смысл и заставил их обозначать отсутствие такового. Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетучивающейся реальностью, он ощущается как ее отсутствие.

Мы можем теперь дополнить наше семиологическое определение мифа в буржуазном обществе: *миф — это деполитизированное слово.* Разумеется, *политику* следует здесь понимать в глубоком смысле слова, как всю совокупность человеческих отношений в их реально-социальной структурности, в их продуктивной силе воздействия на мир; а главное, в суффикс 'де-'[28] необходимо вкладывать активный смысл — им обозначается здесь действенный жест, вновь и вновь актуализируемое устранение. Например, в случае негра-солдата удаляется, конечно же, не «французская имперскость» (наоборот, ее-то и требуется сделать наглядно присутствующей); удаляется исторически преходящий, *рукотворный* характер колониализма. Миф не отрицает вещей — напротив, его функция говорить о вещах; просто он очищает их, осмысливает и, как нечто невинное, природно-вечное, делает их ясными — но не объясненными, а всего лишь констатированными. Стоит мне *констатировать* «француз скую имперскость», не пытаясь ее объяснить, как она оказывается для меня чем-то почти естественным, *само собой разумеющимся;* тем самым моя совесть успокоена. Превращая историю в природу, миф осуществляет экономию: он отменяет сложность человеческих поступков, дарует им эссенциальную простоту, упраздняет всякую диалектику, всякие попытки пойти дальше

непосредственной видимости, в организуемом им мире нет противоречий, потому что нет глубины, этот мир простирается в своей очевидности, создавая чувство блаженной ясности, вещи будто сами собой что-то значат[118].

Но действительно ли миф — это всегда деполитизированное слово? Иначе говоря, всегда ли реальность политична? Достаточно ли говорить о вещи как о чем-то естественном, чтобы она стала мифической? На это можно ответить, следуя Марксу, что даже в самом природном объекте всегда содержится, хотя бы в слабом и рассеянном виде, некоторый отпечаток политики, более или менее отчетливое присутствие человеческого поступка, которым этот объект был изготовлен, оборудован, использован, покорен или же отброшен[119]. Язык-объект, прямо высказывающий *сами вещи,* легко способен выявить этот отпечаток; метаязыку, говорящему *по поводу вещей,* это гораздо труднее. Миф же всегда принадлежит к метаязыку: производимая им деполитизация зачастую происходит на материале уже натурализованном и деполитизированном благодаря общему метаязыку, привыкшему не *воздействовать* на вещи, а *воспевать* их. Само собой разумеется, что сила, потребная мифу для деформации объекта, оказывается гораздо меньшей, если речь идет о дереве, а не о суданском солдате[30], — в последнем случае политическая подоплека слишком близка к нам и, чтобы ее выпарить, надо много искусственной природности, в случае же с деревом она уже вычищена, отделена от нас вековыми напластованиями метаязыка. Таким образом, бывают мифы сильные и слабые: в первых доля политики наличествует непосредственно и деполитизация происходит резко, во вторых же политический характер объекта уже *выцвел,* как краска, хотя от любого пустяка может снова сделаться ярок; что может быть *природное* моря? и что может быть «политичнее» моря, воспеваемого в фильме «Затерянный континент»?

Метаязык фактически составляет резерв для мифа. Людей интересует в мифе не истинность, а применимость — они деполитизируют вещи по мере нужды; бывают предметы, чья мифичность до поры как бы дремлет, они являют собой лишь смутный контур мифа, и их политическая нагрузка кажется почти безразличной. Но их отличие — не в структуре, а только в отсутствии случая для ее реализации. Так, в частности, обстоит дело с нашим примером из латинской грамматики. Следует отметить, что мифическое слово работает здесь на уже давным-давно трансформированном материале: фраза Эзопа принадлежит литературе, она уже изначально обладает мифическим (то есть очищенным) характером как художественный вымысел. Но стоит лишь на миг возвратить первый элемент этой семиологической системы в его естественную среду языка-объекта, и нам станут ясны масштабы удаления реальности в мифе, — попробуем-ка представить, какие чувства испытало *бы реальное* сообщество животных, превращенное в грамматический пример, в материю составного сказуемого! Чтобы оценить политическую нагрузку того или иного объекта и внутреннюю пустоту сочетающегося с ним мифа, следует всякий раз глядеть не с точки зрения значения, а с точки зрения означающего, то есть похищаемого предмета, а в самом означающем — с точки зрения языка-объекта, то есть смысла. Если бы спросить у *реального* льва, он наверняка заявил бы, что наш грамматический пример *чрезвычайно* деполитизирован, а та юриспруденция, согласно которой он присваивает себе добычу по праву сильного, является сугубо *политической,* — если, конечно, перед нами не лев-буржуа, который не преминул бы мифологизировать свою силу, облечь ее в форму некоего долга.

Здесь хорошо видно, что политическая незначимость мифа зависит лишь от внешней

---

118 В дополнение к фрейдовскому принципу удовольствия, действующему в психике человека, можно говорить о принципе ясности, действующем в мифологичном обществе. В том и заключается вся двойственность мифа, что его ясность эйфорична.

119 См. пример с вишневым деревом у Маркса («Немецкая идеология». т. I, с. 161)[29]

ситуации. Как мы знаем, миф есть ценность; меняя его окружение, ту общую (и преходящую) систему, в которой он помещается, можно точно регулировать его эффект. В данном случае его поле действия ограничено пятым классом французского лицея. Думаю, однако, что ребенок, глубоко *захваченный* басней про льва, телку и корову и воображающий этих животных как вполне реальных, не столь спокойно, как мы, пережил бы исчезновение льва и его превращение в сказуемое. Мы считаем этот миф политически незначимым просто потому, что он создан не для нас.

Миф у левых

Если миф представляет собой деполитизированное слово, то существует по крайней мере один вид слова, который ему противится, — а именно слово, *остающееся* политическим. Здесь вновь следует вернуться к различению языка-объекта и метаязыка. Если я — дровосек и мне нужно как-то назвать дерево, которое я рублю, то, независимо от формы моей фразы, я высказываю в ней само дерево, а не высказываюсь *по поводу* него. Стало быть, мой язык — операторный, транзитивно связанный со своим объектом: между деревом и мною нет ничего кроме моего труда, то есть поступка. Это род политического язык: в нем природа представлена лишь постольку, поскольку я собираюсь ее преобразовать, посредством этого языка я *делаю* предмет; дерево для меня — не образ, а просто смысл моего поступка. Если же я не дровосек, то уже не могу высказывать само дерево, а могу лишь высказываться *о нем, по поводу него;* уже не язык мой служит орудием для моего дела-дерева, но само дерево, воспеваемое в моем языке, оказывается его орудием. Между мною и деревом остается лишь непрямое, нетранзитивное отношение; дерево более не составляет для меня смысл реальности как человеческого поступка, теперь это *образ-в-моем-распоряжении;* по отношению к реальному языку дровосека я создаю вторичный язык, метаязык, где я буду создавать уже не вещи, а только их имена и который так же относится к языку первичному, как жест к поступку. Этот вторичный язык не всецело мифичен, но это то место, где располагается миф; ибо миф может работать лишь с теми объектами, что уже опосредованы некоторым первичным языком.

Итак, бывает язык, который немифичен, — это язык человека-производителя; всюду, где человек говорит с целью преобразовать реальность, а не зафиксировать ее в виде образа, всюду, где он связывает язык с изготовлением вещей, — там метаязык вновь становится языком-объектом и миф оказывается невозможен. Вот почему настоящий революционный язык не может быть мифичен. Революция — это своего рода катартический акт, в котором делается явной наполненность мира политикой; она *делает* мир, и весь ее язык функционально поглощен этим деланием. Создавая слово *полностью,* от начала и до конца политическое (в отличие от мифа, чье слово является изначально политическим, в итоге же природным). Революция тем самым исключает миф. Подобно тому как разыменование буржуазии характерно и для мифа и в то же время для буржуазной идеологии, — так и открытое революционное именование ведет к тому, что революция тождественна отсутствию мифа. Буржуазия маскирует свою буржуазность и тем самым создает миф; революция заявляет о своей революционности и тем самым отменяет миф.

Меня спрашивали, бывают ли мифы «левые». Да, конечно, — именно постольку, поскольку «левизна» — не то же самое, что революция. «Левый» миф как раз тогда и возникает, когда революция превращается в «левизну», начинает маскироваться, скрывать свое имя, создавать себе невинный метаязык и деформироваться в «Природу». Такое разыменование революции может быть тактическим, а может и нет, здесь не место об этом спорить. В любом случае оно рано или поздно начинает ощущаться как прием, враждебный революции, и в истории революционного движения все «уклоны» так или иначе определяются по отношению к мифу. Настал день, когда и сталинский миф был определен таким образом по отношению к самому социализму. Долгие годы Сталин как словесный объект представлял в чистом виде все основные черты мифического слова. В нем был и

смысл, то есть реальный, исторический Сталин; и означающее, то есть ритуальное прославление Сталина, *фатальная* природность тех эпитетов, которыми окружалось его имя; и означаемое, то есть интенция к ортодоксии, дисциплине и единству, *адресно направленная* коммунистическими партиями на определенную ситуацию; и, наконец, значение, то есть Сталин сакрализованный, чьи исторические определяющие черты переосмыслены в природном духе, сублимированы под именем Гениальности, чего-то иррационально-невыразимого. Деполитизация здесь очевидна и вполне ясно говорит о присутствии мифа[120].

Да, миф бывает и у левых, но здесь он обладает совсем иными качествами, чем миф буржуазный. *Левый миф несущностен.* Во-первых, он распространяется лишь на немногие объекты, лишь на некоторые политические понятия, если только не использует сам весь арсенал буржуазных мифов. Левый миф никогда не захватывает бескрайней области межличностных от ношений, обширного пространства «незначительной» идеологии. Ему недоступен повседневный быт: в буржуазном обществе не бывает «левого» мифа, которые бы касался свадьбы, кухни, домашнего хозяйства, театра, юстиции, морали и т. д. Во-вторых, этот миф — привходящий, он обусловлен не стратегией, как миф буржуазный, а лишь некоторой тактикой, в худшем случае некоторым уклоном. Даже если он и производится заново, это все равно миф приспособленный — скорее для удобства, чем для необходимости.

А в-третьих, что важнее всего, левый миф — скудный миф, скудный по самой своей сущности. Он не способен к саморазмножению, он создается по заказу для краткосрочных нужд и небогат на выдумку. Ему недостает важнейшей силы — изобретательности. В нем всегда есть что-то косно-буквальное, какой-то остаточный запах лозунга; как выразительно говорят, он остается «сухим». В самом деле, что может быть более убогого, чем миф о Сталине? Здесь нет никакой выдумки, одни неуклюжие заимствования; означающее в этом мифе (его форма, бесконечно богатая в мифе буржуазном) лишено всякого разнообразия, сводится к монотонной молитве.

Можно предположить, что такое несовершенство связано с самой природой «левизны». Это понятие, при всей своей неустойчивости, всегда определяется через отношение к угнетенным — пролетариям или жителям колоний[121]. А слово угнетенного не может не быть скудным, монотонным, неопосредованным; его язык соразмерен его нищете; это всегда один и тот же язык — язык поступков, роскошь метаязыка ему пока недоступна. Слово угнетенного так же реально, как слово дровосека, это транзитивное слово; оно практически не способно лгать — ложь уже есть некоторое богатство, чтобы лгать, надо что-то иметь (истины, формы для подмен). В условиях такой сущностной бедности возникают лишь редкие и скудные мифы, либо неуловимо-беглые, либо тяжеловесно-грубые; они сами же демонстрируют свою мифичность, сами указывают пальцем на свою маску; причем маска их почти не псевдофизична — ведь «псевдофизис» тоже есть некоторое богатство, которое угнетенный может разве что взять взаймы; угнетенный не способен до конца изгнать из вещей их реальный смысл, довести их до роскошного состояния пустой формы, открытой для заполнения обманчиво невинной Природой. В известном смысле левый миф — всегда искусственный, реконструированный; отсюда его неловкость.

Миф у правых

Статистически миф явно на стороне правых. Здесь он становится сущностным —

---

120 Характерно, что Хрущев представил свой курс не как политический поворот, а, по сути, единственно как *переборот в языке.* К тому же переворот был неполным: Хрущев низвел Сталина с пьедестала, не не объяснил его, не *реполитизировал.*

121 Ныне именно жители колоний в полной мере воплощают в себе то этико-политическое положение, которое Маркс описывал как положение пролетариата.

упитанно-лоснящимся, экспансивно-болтливым, неистощимым на выдумки. Он охватывает собой все — любые формы юстиции, морали, эстетики, дипломатии, домашнего хозяйства, Литературы, зрелищ. Его экспансия соразмерна разыменованию буржуазии. Буржуазия хочет быть, но не казаться собою, и эта негативность ее кажимости — бесконечная, как и всякая негативность, — без конца требует мифа. Угнетенный, по сути, — ничто, в себе он имеет лишь одно слово, слово своего освобождения; угнетатель же, по сути, — все, его слово богато и гибко-многообразно, оно может быть сколь угодно величавым, ведь в его исключительном владении находится метаязык. Угнетенный *делает* мир, и у него есть лишь активно-транзитивный, политический язык; угнетатель же охраняет устои, и его слово всеобъемлюще, нетранзитивно, носит характер театрального жеста — это и есть Миф; у одного язык нацелен на преобразование, у другого на увековечение.

Существуют ли в этой всеобъемлющей полноте мифов Порядка (подобным образом и называет сама себя буржуазия) какие-то внутренние различия? Существуют ли, скажем, мифы буржуазные и мелкобуржуазные? Фундаментальных различий здесь быть не может, ибо миф всегда, независимо от потребляющей его публики, постулирует неизменность Природы. Возможны, однако, разные степени его завершенности и распространенности; те или иные мифы лучше всего зреют в той или иной социальной среде; у мифа тоже бывают свои микроклиматы.

Например, миф о Ребенке-Поэте — это *передовой* буржуазный миф; он только-только выработан творческой культурой (например, у Кокто) и лишь начал поступать в культуру потребительскую («Экспресс»); часть буржуазии, похоже, еще рассматривает его как слишком узкохудожественный, недостаточно мифичный и считает неправомерным его утверждать (значительная часть буржуазной критики работает только с достаточно мифологизированными материалами); этот миф еще не пообтерся, в нем еще недостаточно *природности;* чтобы сделать Дитя-Поэта элементом новейшей космогонии, нужно отказаться от идеи чудо-ребенка (Моцарт, Рембо и т. д.) и принять современные нормы психопедагогики, фрейдизма и т. д.; в общем, этот миф еще зелен.

Так и в каждом мифе может содержаться своя история и география, причем одна из них является знаком другой — миф тем больше созревает, чем шире распространяется. Здесь я не имел возможности сколько-нибудь серьезно рассмотреть социальную географию мифов. Тем не менее для мифа вполне можно вычертить то, что лингвисты называют изоглоссами, — линии, описывающие ту социальную область, где он высказывается. Поскольку эта область подвижна, то было бы лучше говорить о волнообразном распространении мифа. Так, миф о Мину Друэ распространялся как минимум тремя все более широкими волнами: 1) «Экспресс», 2) «Пари-матч», «Элль», 3) «Франс-суар». Некоторые мифы колеблются в неопределенности — сумеют ли они проникнуть в большую прессу, в среду пригородных рантье, в парикмахерские, в метро? Определить социальную географию мифов будет делом нелегким, пока у нас нет аналитической социологии прессы[122]. Но, во всяком случае, ее место уже обозначилось.

Не будучи пока в состоянии определить диалектальные формы буржуазного мифа, мы зато можем наметить его риторические формы. Под *риторикой* следует здесь понимать совокупность фиксированных, регламентированных, повторяющихся фигур, в которые составляются те или иные формы мифического означающего. Фигуры эти прозрачны, то есть не нарушают пластичности означающего; вместе с тем они уже достаточно концептуализированы, чтобы справляться с историческим представлением о мире (подобно

---

[122] Данные о тиражах сами по себе еще недостаточны, прочие же сведения появляются лишь от случая к случаю. Например, «Пари-матч» опубликовал — что характерно, в рекламных целях — структуру своей читательской аудитории в зависимости от уровня жизни («Фигаро», 12 июля 1955 года): из 100 его городских покупателей 53 имеют автомобиль, 49 — ванную комнату и т. д., в то время как средний уровень жизни французов таков — автомобиль 22%, ванная 13%. То, что чизели «Матча» обладают повышенной покупательной способностью, позволяла предвидеть уже сама мифология этого издания.

тому как классическая риторика способна передавать представления аристотелевского типа). Своей риторикой буржуазные мифы намечают общую перспективу того «псевдофизиса», которым и определяется воображаемый мир современной буржуазии. Вот основные ее фигуры.

1. *Прививка.* Я уже приводил некоторые примеры этой весьма распространенной фигуры, когда признается частный вред от того или иного классового института, чтобы таким образом замаскировать главное зло. Для иммунизации коллективного воображаемого ему вводится легкая доза открыто признаваемого зла; это позволяет предохранить его от опасности более глубокого подрыва устоев. Еще сто лет назад такое *либеральное* лечение было бы невозможно; в ту пору буржуазное Добро не шло на уступки, оно твердо стояло на своем; теперь же оно стало гораздо гибче — буржуазия охотно признает те или иные локальные подрывные тенденции (авангардизм, детская иррациональность и т. д.). Ныне она практикует экономику равновесия — как и в хорошо устроенном анонимном обществе, мелкие доли капитала уравновешивают собой (юридически, но не фактически) крупные пакеты акций.

2. *Изъятие из Истории.* Предмет, о котором говорится в мифе, лишается всякой Истории [123] . В мифе история улетучивается: она, словно идеальный слуга, все приготавливает, приносит, расставляет по местам, а с появлением хозяина бесшумно исчезает; остается лишь пользоваться той или иной красивой вещью, не задумываясь о том, откуда она взялась. Собственно, взяться она может только из вечности; она была там искони, изначально созданная для буржуазного человека, — Испания из «Синего гида» создана специально для туриста, «первобытные» народы выучили свои танцы специально для наших любителей экзотики. Понятно, сколько неприятных вещей устраняется этой блаженной фигурой, — тут и детерминизм и свобода одновременно. Ничто никем не сделано, ничто никем не выбрано; остается лишь владеть этими новенькими вещами, с которых сведены всякие пачкающие следы их происхождения или отбора. Подобное волшебное испарение истории — одна из форм понятия, общего для большинства буржуазных мифов, а именно безответственности человека.

3. Тождество. Мелкий буржуа — человек, неспособный вообразить себе Иное[124]. Если в поле его зрения появляется кто-то иной, то он либо слепо его игнорирует и отрицает, либо превращает его в себя же самого. В мелкобуржуазном мире любое противоречие сводится к взаимоотражению, все иное — к одному и тому же. Спектакли и судебные процессы — места, где может появиться иной, — превращаются в зеркала. Действительно, иной — это возмутительное нарушение сущностного порядка. Люди, подобные Доминиси или Жерару Дюприе, могут обрести социальное существование лишь будучи предварительно сведены к уменьшенному подобию председателя суда или же генерального прокурора; только такой ценой их можно осудить по всей справедливости, ибо Правосудие есть операция взвешивания, а на чаши весов можно класть лишь одинаковое. В голове у каждого мелкого буржуа живут такие уменьшенные модели хулигана, отцеубийцы, педераста и т. д., и время от времени судейские извлекают их на свет, сажают на скамью подсудимых, осыпают попреками и выносят им приговор. Суду подлежат одни лишь нам подобные, *сбившиеся с пути,* — от нас их отличает путь, а не природа, ибо «человек создан так». Иногда — редко — оказывается, что Иной не поддается редукции, и не из-за внезапного приступа нашей добросовестности, а потому, что протестует *здравый смысл:* бывают ведь

---

123 Маркс: «…историей же людей нам придется заняться, так как почти вся идеология сводится либо к превратному пониманию этой истории, *либо к полному отвлечению от нее»* («Немецкая идеология», I, с. 153)[31].

124 Маркс: «Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа…» («18 брюмера»)[32]

И у Горького: мещанин — это человек, который всему предпочитает себя[33].

люди, у которых кожа не белая, а черная, или такие, что пьют грушевый сок вместо «перно». Как же ассимилировать негра или русского? На сей случай есть запасная фигура — экзотизм. Иного превращают в чистый объект, зрелище, куклу; отброшенный на периферию человечества, он более не посягает на спокойствие у нас дома. Данная фигура — преимущественно мелкобуржуазная. Действительно, буржуа пусть и не может вжиться в Иного, но все-таки способен представить себе, что у того тоже есть свое место; это называется либерализмом и представляет собой своего рода экономику социально признанных мест. Мелкая же буржуазия либеральничать не любит (она порождает фашизм, тогда как буржуазия его использует) — она повторяет с запозданием исторический путь буржуазии.

4. *Тавтология.* Конечно, слово это не слишком красивое. Но весьма неприглядeн и сам предмет. Тавтология — это такой словесный прием, когда предмет определяют через него же самого («Театр — это театр»). В этом можно усмотреть одно из тех магических действий, которые изучал Сартр в своем «Очерке теории эмоций»[34]: тавтология, подобно страху, гневу или печали, служит укрытием, когда нам не хватает объяснений; недостаточность своего языка мы решаем отождествить с «естественным сопротивлением объекта». В тавтологии совершается двойное убийство — человек убивает рациональность, которая ему противится, и язык, который его подводит. Тавтология — это как бы кстати случившийся обморок, спасительная утрата дара речи; такая смерть (или же, если угодно, комедия) позволяет с негодованием «представить» *права* реальности по отношению к языку. Как и всякое магическое действие, она, разумеется, возможна лишь под прикрытием авторитарности; подобным образом родители, которых ребенок замучил вопросами «почему», отвечают «потому что это так» или, еще лучше «потому что потому»; в этом стыдливом магическом имитируется словесный жест рациональности, но сама рациональность тут же и отбрасывается — предполагается, что мы отдали должное принципу причинности, произнеся ее вступительное слово. Тавтология свидетельствует о глубоком недоверии к языку — его отбрасывают, так как он нас подводит. Но любой отказ от языка есть смерть. Таким образом, в тавтологии утверждается мертвый, неподвижный мир.

5. *Нинизм.* Этим словом я называю такую мифологическую фигуру, когда две противоположности взвешиваются одна с помощью другой и в итоге обе отбрасываются (не хочу *ни* того, *ни* этого). Подобная фигура присуща скорее буржуазному мифу, так как связана с современной формой либерализма. Здесь перед нами вновь фигура взвешивания: сначала реальность сводится к некоторым аналогам, затем взвешивается, и, наконец, установив равенство, ее отбрасывают. Здесь также совершается магическое действие: варианты, из которых было затруднительно выбрать, отводятся оба; реальность нестерпима, и, чтобы от нее уклониться, ее сводят к двум противоположностям, взаимно уравновешивающим друг друга именно потому, что они чисто формальны, избавлены от своего специфического веса. У нинизма есть и вырожденные формы: так, в астрологии за каждой неудачей следует равноценная удача, любые беды аккуратно предсказываются в перспективе дальнейшего воздаяния; ценности жизни, судьбы и т. д. в итоге замирают в равновесии, нечего больше выбирать, остается только смириться.

6. *Квантификация качества.* Эта фигура проходит сквозь все описанные выше. Сводя любое качество к количеству, миф осуществляет умственную экономию — постигает реальность по более дешевой цене. Я уже приводил ряд примеров такого механизма, который буржуазная — а особенно мелкобуржуазная — мифология любит применять к эстетическим явлениям, хотя, с другой стороны, и объявляет их причастными к какой-то нематериальной сущности. Хороший пример такого противоречия — буржуазный театр. С одной стороны, театр рассматривается здесь как сущность, не постижимая никаким языком и открываемая лишь сердцем, интуицией; от этого он обретает особое щекотливое достоинство (говорить о театре *научно* запрещено, это как бы «оскорбление сущности»; вообще, любая попытка интеллектуального подхода к театру отвергается под названием сциентизма и педантства). С другой стороны, буржуазная драма зиждется на чистой квантификации

эффектов — имеется целый ряд арифметически исчислимых условностей, благодаря которым затраты на билет количественно приравниваются слезам актера или роскоши декораций; в частности, так называемая «естественность» актера есть прежде всего известное число наглядных эффектов.

7. *Констатация.* Миф тяготеет к пословице. В этом проявляются главные задачи буржуазной идеологии: универсализм, отказ от объяснения, незыблемость мировой иерархии. Но здесь опять-таки следует различать язык-объект и метаязык. Народные, завещанные традицией пословицы еще связаны с объектно-инструментальным взглядом на мир. В крестьянском быту констатация факта — например, «хорошая погода», — сохраняет реальную связь с практической полезностью погожих дней; такая констатация имплицитно технологична; несмотря на свою обобщенно-абстрактную форму, слово здесь приуготавливает собой поступки, включается в рамки производственной экономики; деревенский житель не говорит *по поводу* хорошей погоды, он перерабатывает ее, вовлекает в свой труд. В этом смысле все наши народные пословицы представляют собой активное слово, которое хотя и сгущается мало-помалу в слово рефлексивное, однако рефлексия эта остается куцей, ограничивается констатацией фактов, с какой-то робкой осмотрительностью держится поближе к эмпирике. В народной пословице гораздо больше предвидения, чем утверждения, это еще слово человечества становящегося, а не сущего. Буржуазный же афоризм принадлежит метаязыку, это вторичный язык, работающий с уже препарированными объектами. Его классическая форма — максима. Здесь констатация не ориентирована на творимый мир, но призвана покрывать мир уже сотворенный, скрадывая следы его рукотворности под видимой глазу вечностью; это прямая противоположность объяснению, возвышенный эквивалент тавтологии, того императивного «потому что потому», которое родители, исчерпав свои познания, угрожающе вздымают над головой детей. В основе буржуазной констатации — «здравый смысл», то есть такая истина, которую можно остановить в ее развитии по произвольному приказу говорящего.

В моем перечне риторических фигур нет какого-либо порядка, и возможно, что существуют и другие фигуры; одни из них могут изнашиваться, другие возникать вновь. Но на сегодняшний день они очевидным образом группируются в две большие категории, располагающиеся в буржуазной вселенной как бы под двумя разными знаками зодиака: имя им — Сущности и Весы. Буржуазная идеология все время превращает продукты истории в сущностные типы; как каракатица укрывается от врагов чернильным облаком, так и она все пытается скрыть от глаз непрерывный процесс созидания мира, зафиксировать мир как объект неограниченного владения, составить ему реестр, забальзамировать его, впрыскивая в реальность некую очищающую эссенцию, которая остановит ее становление, ее неудержимый бег к новым формам существования. Тогда это застывшее и зафиксированное имущество станет наконец численно измеримым; буржуазная мораль сделается простой операцией взвешивания — на чашах весов будут лежать сущности, а их неподвижным коромыслом останется буржуазный человек. Действительно, конечная задача всех мифов — сделать мир неподвижным; миф должен внушать и изображать такой мировой экономический порядок, где раз и навсегда установлена иерархия владений. Таким образом, всегда и всюду сталкиваясь с мифами, человек всякий раз отбрасывается ими к своему неизменному прототипу, который начинает жить вместо него, душит его изнутри подобно огромному паразиту и ставит его деятельности узкие пределы, в которых ему позволено лишь страдать, ничего не меняя в мире; буржуазный псевдофизис есть не что иное, как запрет для человека заново изобретать себя. Мифы непрестанно и неутомимо добиваются, вкрадчиво и непреклонно требуют, чтобы все люди узнавали себя в вековечном и вместе с тем исторически конкретном образе, который создан для них как бы раз и навсегда Ибо Природа, в которую заключают здесь человека якобы приобщая его к вечности, есть всего лишь Обычай. А именно этот Обычай, при всей его грандиозности, им как раз и нужно взять в руки и преобразовать.

Необходимость мифологии и ее пределы

В заключение следует сказать несколько слов о том. кто же такой сам мифолог. Термин этот весьма пышный и самоуверенный. Между тем можно предсказать, что мифолог, коль скоро таковой однажды появится, столкнется с некоторыми трудностями, если не методологического, то эмоционального свойства. Конечно, ему легко будет ощутить осмысленность своей деятельности; при любых своих отклонениях от цели мифология способствует преобразованию мира; памятуя о том, что в буржуазном обществе человек все время погружен в лже-Природу, она стремится под невинным обличием самых неподдельных житейских отношений обнаруживать глубинную отчужденность, прикрываемую этой невинностью; таким образом, ее разоблачения — политический акт; опираясь на идею ответственности языка. она тем самым постулирует и его свободу. В таком смысле мифология, несомненно, есть способ быть в согласии с миром — не с тем, каков он есть, а с тем, каким он хочет себя сделать (у Брехта это обозначается действен-но-двузначным словом Einverstandnis — одновременно понимание реальности и сообщничество с нею).

Такое согласие мифологии с миром оправдывает, но все же не до конца удовлетворяет мифолога; по своему глубинному статусу он все еще остается отверженным. Находя свое оправдание в политике, сам мифолог из нее исключен. Его слово представляет собой метаязык, оно ни на что не воздействует; в лучшем случае оно нечто разоблачает — да и то, для кого? Его задача, изначально этическая, из-за этого все время остается двойственной, неудобной. Революционное действие он может пережить лишь вчуже; отсюда заемность его функций, отсюда какая-то натужная неорганичность, путаность и упрощенность каждого интеллектуального поступка, открыто осмысляемого как политический (в «неангажированной» литературе гораздо больше «изящества»; она по праву занимает свое место в метаязыке).

Кроме того, мифолог исключен из числа потребителей мифа, а это значит немало. Еще полбеды, если речь идет о какой-либо специфической публике[125]. Но когда миф охватывает все общество в целом, то, чтобы его вычленить, приходится и отстраняться от всего общества в целом. Действительно, каждый мало-мальски общий миф двойствен, представляя собой человеческую суть всех тех, кто, не имея ничего своего, заимствует этот миф. Занимаясь дешифровкой велогонки «Тур де Франс» или же доброго Французского Вина, приходится абстрагироваться от тех, кого это развлекает или согревает. Мифолог обречен жить в состоянии чисто теоретической социальности; социальность для него в лучшем случае означает правдивость, максимум социальности — это максимум нравственности. Его связь с миром — связь саркастическая.

Приходится сказать даже больше — в известном смысле мифолог исключен и из истории, во имя которой старается действовать. Разрушение коллективного языка становится для него абсолютом, заполняя без остатка его труд, оно переживается им как нечто безвозвратное и безвозмездное. Ему не дано чувственно представить себе, каким станет мир, когда исчезнет непосредственный предмет его критики; ему недоступна роскошь утопии, ибо он не верит, что завтрашняя истина может быть точной изнанкой сегодняшней лжи. В истории никогда не бывает простой победы одной противоположности над другой: неустанно творя сама себя, она непредставима в своих решениях, непредсказуема в своих синтезах. Мифолог не находится даже в ситуации Моисея — ему не дано узреть землю обетованную. Для него позитивность завтрашнего дня всецело скрыта под негативностью дня сегодняшнего; все ценности, на которых зиждется его труд, даны ему в актах

---

[125] Порой мифологу приходится отделять себя не только от публики, но и от самого предмета мифа Например, для демистификации Поэтического Детства мне пришлось как бы *отказать в доверии* девочке Мину Друз. Я был вынужден игнорировать, что под массой мифа, который на нее нагроможден, могла таиться и какая-то нежная открытость. А это всегда нехорошо — выступать *против* маленькой девочки

разрушения, всецело заслонены ими, из-под них ничего не проступает. Такое субъективное переживание истории, когда мощный росток будущего оказывается только глубочайшим апокалипсисом настоящего, выразилось в странных словах Сен-Жюста[35]: «Суть Республики есть полное уничтожение всего, что ей противится». Как мне думается, это не следует понимать в банальном смысле «сперва расчистить место, а потом уже строить заново». Глагол-связка «есть» без остатка исчерпывает здесь свой смысл: такой человек живет в субъективном мраке истории, где будущее оказывается сущностью, сущностным разрушением прошлого.

И еще одна отверженность грозит мифологу: он постоянно рискует уничтожить ту самую реальность, которую пытается защищать. «DS 19», независимо от всяких слов о ней, является предметом, наделенным технологической конкретностью: у нее есть определенная скорость, аэродинамические качества и т. д. Но об этой реальности мифолог говорить не может. Механик, инженер, даже водитель высказывают автомобиль-объект, мифолог же обречен на метаязык. Такого рода отверженность уже получила свое имя — идеологизм. Ждановская критика резко осудила его (хотя и не доказав, что в свое время его можно было избегнуть) в раннем творчестве Лукача[36], в лингвистике Марра, в трудах таких авторов, как Бенишу[37] и Гольдман, противопоставляя ему некую заповедную реальность, недоступную для идеологии, как язык в понимании Сталина[38]. Действительно, в идеологизме противоречия отчужденной действительности разрешаются не через синтез, а через отсечение одного из членов (в ждановской же критике они вовсе не разрешаются). Вино объективно вкусно, и *в то же время* вкусность вина есть миф — такова неразрешимая апория. Мифолог выходит из положения по мере своих сил: изучает не само вино, а только его вкусность, подобно тому как историк изучает не «Мысли» Паскаля, а его идеологию126[39].

Очевидно, такова эпохальная проблема: ныне и еще на какое-то время нам приходится выбирать между двумя чрезмерно-односторонними методами. Либо мы рассматриваем реальность как абсолютно проницаемую для истории — то есть идеологизируем ее; либо, наоборот, рассматриваем реальность как *в конечном счете* непроницаемую, нередуцируемую — то есть поэтизируем ее. Словом, я пока не вижу синтеза между идеологией и поэзией (понимая поэзию в весьма обобщенном смысле, как поиски неотчуждаемого смысла вещей).

Вероятно, именно в силу своей нынешней отчужденности нам и не удается преодолеть неустойчивость в постижении реальности: мы постоянно колеблемся между предметом и его демистификацией, не в силах передать его как целостность. Ибо, проникая в глубь предмета, мы освобождаем, но одновременно и разрушаем его; сохраняя же за ним его весомость, мы оставляем его в целости, но зато из наших рук он выходит по-прежнему мистифицированным. Видимо, в течение еще какого-то времени наши высказывания о реальности обречены быть *чрезмерными.* Дело в том, что и идеологизм и его противоположность еще и сами представляют собой магические способы поведения; и в том и в другом случае мы запуганы, ослеплены и заворожены разорванностью социального бытия. А добиваться мы должны именно воссоединения реальности с людьми, описания с объяснением, предмета со знанием.

Сентябрь 1956 г.

Комментарии

126 Здесь, в моих мифологиях, мне даже иногда приходилось хитрить: было тягостно все время работать с испаряющейся реальностью, и я начинал нарочито сгущать ее, делать неожиданно плотной, наслаждаясь ее вкусом, и в ряде случаев давал субстанциальный анализ мифических объектов.

Данное издание, впервые вышедшее в 1996 г. в издательстве им. Сабашниковых, является первым полным русским переводом книги Р. Барта «Мифологии» (1957) и, насколько нам известно, первым подробно комментированным изданием этого текста. Ранее фрагменты «Мифологий» были представлены по-русски в «Избранных работах» Барта (М., 1989, 1994); однако в указанное издание вошла лишь небольшая часть текста книги, перевод страдает рядом ошибок и неточностей (не говоря о цензурных купюрах), а комментарии к нему очень кратки.

Для настоящего издания перевод был выполнен по книге: Roland Barthes. Mythologies. Paris, Seuil, 1957 (Collection Pierres vives). Предисловие ко второму изданию переведено по книге: Roland Barthes. Mythologies. Paris, Seuil, 1970 (Collection Points). Использовалось также новейшее собрание сочинений Барта (Paris, Seuil, 1993–1995).

Комментарии к изданию не преследуют интерпретативных целей, их задача лишь раскрыть некоторые контексты, в которых располагается текст «Мифологий». Основные из этих контекстов следующие:

— *ближайший хроникальный контекст,* то есть те события (политические и иные), публикации, спектакли и т. п., которые служили Барту непосредственным материалом для анализа; этот контекст комментировался с максимально возможной полнотой;

— *дальний культурный контекст,* то есть всякого рода цитаты и реминисценции (литературные, научные, исторические и т. д.), образующие идейную и образную основу бартовского анализа; эта задача была наиболее важна при комментировании первой части «Мифологий», где такого рода реминисценции (особенно научные и философские) наименее эксплицированы автором;

— *авторский контекст,* то есть параллели с другими произведениями Ролана Барта разных лет; этот материал освещался лишь в ограниченных масштабах. только тогда, когда параллель сама по себе позволяет значительно лучше понять ту или иную мысль, сформулированную в «Мифологиях» кратко и бегло.

В комментариях используются следующие сокращения:

— *Избранные работы* — Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс, 1989;

— *Œuvres complètes* — Roland Barthes. Œuvres complètes, 1.1. Paris, Seuil, 1993.

Выполнение задач, стоявших перед комментатором, требовало обращения к ряду печатных источников, недоступных в отечественных библиотеках, и было бы невозможно без содействия со стороны Министерства культуры Франции, Дома наук о человеке (Париж) и Посольства Франции в России, благодаря которому мы имели возможность провести необходимые разыскания в парижской Национальной библиотеке. Приносим также живейшую признательность Филиппу Роже за ценные сведения по ряду частных моментов комментария.

Предисловие ко второму изданию [*]

Впервые в издании «Мифологий» в «карманной» серии «Points» (издательство «Сей», 1970 г.).

(1) *«Коллективные представления»* — термин Э. Дюркгейма («Индивидуальные и коллективные представления», 1898), призванный описать психологические структуры, проявляющиеся лишь на уровне социального коллектива как целого (а не отдельного индивида) и обеспечивающие его «солидарность», «коллективную психологию».

Предисловие к первому изданию [*]

Впервые в издании «Мифологий» 1957 г. (издательство «Сей»).

(1) *…за этой пышной выставкой само-собой-разумеющегося мне хотелось вскрыть тот идеологический обман…* — Подразумеваются слова Б. Брехта, помещенные на

манжетке (бандероли), в которую обертывалось первое издание «Мифологий» Барта: «В правиле распознавайте обман» (из стихотворного финала учебной пьесы «Исключение и правило», 1930, фр. постановка 1949, издание 1955). Строки с этой фразой цитировались в 11-м, «брехтовском» номере журнала «Театр попюлер» за 1955 г., с. 39.

(2) *...той общей семиологии нашего буржуазного мира, литературный аспект которой был затронут в некоторых моих прежних опытах.* — Имеются в виду, в частности, очерки, составившие книгу Барта «Нулевая степень письма» (1953).

(3) *«Демистификация» (еще одно слово, которое уже начинает приедаться)...* — Марксистские понятия мистификации и демистификации в 30-40-е годы активно разрабатывались во Франции Жан-Полем Сартром и Анри Лефевром (1901–1991), который, как и Барт в «Мифологиях», анализировал феномен мистификации на уровне повседневно-бытовой психологии людей.

Мир, где состязаются в кетче *

«Эспри» ноябрь 1952 г., № 10.

(1) *«...Правдивость патетического жеста в величественные моменты жизни».* — Из статьи Ш. Бодлера «Всемирная выставка 1855 года» (речь идет о картине Делакруа «Взятие Константинополя крестоносцами»).

(2) *...с такими грандиозными солнечными зрелищами, как греческий театр и бой быков.* — Ср. статьи Барта «Силы античной трагедии» (1953 — *Œuvres complètes,* p. 216–223) и «„Посторонний“ — солярный роман» (1954 — *Œuvres complètes,* p. 398–400). В упоминании боя быков как солярного спектакля можно усмотреть реминисценцию из «Истории глаза» (1928) Жоржа Батая (эпизод корриды); ср. позднейшую статью Барта об этой книге — «Метафора глаза» (1963 — *Œuvres complètes,* p. 1346–1451).

(3) *...при страданиях Арноьфа или Андромахи.* — Имеются в виду герои пьес Мольера «Урок женам» (1662) и Расина «Андромаха» (1667).

(4) *...бокс — это янсенистский вид спорта...* — Янсенизм (неортодоксальное течение в католицизме, во Франции особенно влиятельное в XVII в.) имеет репутацию рационалистической и нравственно строгой веры.

(5) *Длительность* — понятие, наиболее систематически разработанное А. Бергсоном: психически переживаемое время, в отличие от времени, объективно измеримого.

(6) *...следует словарю Аиттре, считая, будто слово «дрянь» мужского рода...* — В знаменитом «Словаре французского языка» (1863–1873) Эмиля Литтре бранное слово salope, о котором здесь идет речь (буквальное значение — «замарашка», «неопрятная женщина»), трактуется как применимое и к женщинам, и к мужчинам; последнее словоупотребление ныне устарело, на что, по-видимому, и намекает Барт.

(7) *Перенос* — термин психоанализа, означающий проецирование субъектом своих переживаний на другого человека (пациентом — на психоаналитика, учеником — на учителя и т. д.).

(8) *Гарпагон* — герой «Скупого» Мольера (1668).

Актер на портретах Аркура *

«Эспри», июль 1953 г.

В «Мифологии» вошла лишь часть этого текста, в журнальной публикации озаглавленного «Лица и фигуры». Парижская фотостудия Аркура специализируется на съемках театральных актеров.

(1) *Тереза Ле Пра* — театральный фотограф, автор знаменитых портретов Луи Жуве, Жана-Луи Барро.

(2) *Аньес Варда* (р. 1928) — в 50-е годы работала фотографом в Национальном народном театре Ж. Вилара; в дальнейшем стала известным кинорежиссером.

Римляне в кино *

«Леттр нувель», январь 1954 г., № 11, под заголовком «Юлий Цезарь в кино».

(1) *В «Юлии Цезаре» Манкевича…* — Этот фильм американского режиссера Джозефа Лео Манкевича (экранизация трагедии Шекспира) вышел на экран в 1953 г.

(2) *Марлон Брандо* (1924–2004) — в «Юлии Цезаре» исполнял роль Марка Антония.

Писатель на отдыхе *

«Франс-обсерватер», 9 сентября 1954 г., № 226 (литературное приложение № 14).

В журнальной публикации, вообще более полной, чем книжный текст статьи, содержалась и более точная ссылка на фоторепортаж, ставший для нее поводом, — он печатался не в ежедневной газете «Фигаро», а в еженедельном приложении к ней «Фигаро литтерер» (7 августа — 18 сентября 1954 г., с продолжением).

(1) *Спускаясь вниз по Конго, Жид читал Боссюэ.* — Запись об этом содержится во II главе его «Путешествия в Конго» (1927). А. Жид на борту речного судна читал «Трактат о плотском вожделении» Боссюэ.

(2) *Летний отдых как социальный факт появился недавно…* — Во франции летний отдых стал массовым социальным явлением с 1936 г., после законодательного введения оплачиваемых отпусков для рабочих и служащих.

(3) *Зигфрид* Андре (1875–1959) — социолог и экономист, член французской академии.

(4) *Фурастье* Жан (1907–1990) — экономист; как и А. Зигфрид, служил для Барта постоянным олицетворением буржуазного «истеблишмента» в общественных науках.

(5) *...Людовик XIV оставался королем даже на стульчаке.* — Эта острота восходит ко времени еще до Людовика XIV; ее можно найти, например, у Монтеня.

(6) *...узнавая из газет, что такой-то великий писатель носит синие пижамы, а такой-то молодой романист питает слабость к хорошеньким девушкам, сыру ребяошону и лавандовому меду…* — В журнальной публикации назывались имена этих литераторов — Франсуа Мориака и Мишеля Анри, со ссылками на журнал «Экспресс» и еженедельник «Ар».

Круиз голубой крови *

«Леттр нувель», ноябрь 1954 г., № 21.

«Королевский круиз» по греческим островам, устроенный королевой Греции Фредерикой, состоялся в сентябре 1954 г.

(1) *Со времен Коронации…* — Речь идет о коронации королевы английской Елизаветы II (1952).

(2) *...словно в комедии Флера и Кайаве…* — Очевидно, подразумевается пьеса известных бульварных комедиографов Р. де Флера и Г. Кайаве «Король» (1908), изображающая похождения некоей коронованной особы в республиканской Франции.

(3) *…Марии-Антуанетты-играющей-в-молочницу…* — Имеется в виду бутафорская «деревня», построенная для королевы Марии-Антуанетты в Версале.

(4) *Король Павел* — Павел I (1901–1964), король Греции с 1947 г.

(5) *Граф Парижский* — титул Анри-Робера Орлеанского (1908–1999), с 1940 г. главы французского королевского дома, потомка последнего французского короля Луи-Филиппа.

(6) СЕД — Европейское оборонительное сообщество, военный союз Франции, Нидерландов, Бельгии и Люксембурга, заключенный в 1952 г. по инициативе французского правительства. Договор встретил в самой же Франции резкую оппозицию, вызванную боязнью Доминирующей роли Германии в новом союзе; 30 августа 1954 г. Национальное собрание отказалось его ратифицировать, похоронив тем самым проект СЕД.

(7) *...юного Хуана Испанского отряжают на помощь испанскому фашизму.* — Испанский наследный принц Хуан Карлос (р. 1938, с 1975 г король) до 16-летнего возраста жил за границей. В 1954 г. готовилось его возвращение на родину, где диктатор Франко официально признал его (в начале 1955 г.) наследником престола.

Слепонемая критика *

«Леттр нувель» ноябрь 1954 г., № 21.

(1) *...пьеса Анри Лефевра о Кьеркегоре...* — Анри Лефевр был в это время ведущим теоретиком Французской коммунистической партии (исключен из нее в 1958 г.). Его пьеса «Северный Дон Жуан» по мотивам прозы С. Кьеркегора опубликована в 1948 г.

(2) *...в салонах Всяческих Вердюренов...* — Подразумевается снобистский салон из романа Пруста «В поисках утраченного времени».

(3) *...мысли г-на Грэма Грина о психологах и психиатрах...* — Очевидно, подразумевается пьеса Г. Грина «Гостиная» (1953, французская постановка — 8 октября 1954), где много говорится о несовместимости психологии и психоанализа с католической религией.

Пеномоющие средства *

«Леттр нувель», ноябрь 1954 г., № 21.

Бедняк и пролетарий *

«Леттр нувель», ноябрь 1954 г., № 21.

(1) *Последний комический трюк Чаплина — передана им половины своей советской премии в кассу аббата Пьера.* — В 1954 г. Ч. Чаплину была присуждена (в восточном Берлине) Международная премия мира. В октябре он передал часть этой суммы (2 миллиона франков) в кассу благотворительной организации «Эммаус», основанной в 1954 г. французским общественным деятелем аббатом Пьером (Анри Грузе, 1912–2007) для помощи бездомным; для Чаплина этот жест имел символический смысл, так как он сам не раз играл в кино роли бродяг и бездомных.

Марсиане *

«Леттр нувель», ноябрь 1954 г., № 21, и декабрь, № 22 (три статьи, переработанные и объединенные в одну).

(1) *Тайна «летающих тарелок»...* — Сообщения о «неопознанных летающих объектах» стали распространяться в Европе с начала 50-х годов. 1954 год ознаменовался их особенно массовым наплывом.

(2) *Видаль де ла Блаш* Поль (1845–1918) — французский географ, автор и редактор больших обобщающих трудов по географии (подобных географическим книгам Страбона и историческим — Мишле).

Операция «Астра» *

«Леттр нувель», декабрь 1954 г., № 22 (две статьи, в книжном издании объединенные в одну).

(1) *...приходится быть верным, хоть и битым, словно жена Сганареля...* — Вероятно, подразумеваются сюжеты сразу двух комедий Мольера — «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660) и «Лекарь поневоле» (1666).

(2) *«From here to eternity», «Пока на свете есть мужчины»* — английское и французское прокатное название американского фильма по роману Д. Джонса (1952, режиссер Ф. Зиннеман); действие происходит на американской базе Перл-Харбор в 1941 г.

(3) «*Циклоны» Жюля Руа* — премьера этой пьесы состоялась в Париже осенью 1954 г.

(4) «*Гостиная» Грэма Грина* — см. коммент. 3 к статье «Слепонемая критика».

Брачная хроника *

«Леттр нувель», декабрь 1954 г., № 22.

Из источников статьи можно назвать фоторепортажи в «Пари-матче», №№ 287, 293 (1954).

(1) *Жюэн* Альфонс (1888–1967) — в тот момент командующий сухопутными силами НАТО в Центральной Европе.

(2) *Инспекция финансов* — Генеральная инспекция финансов, межминистерское контрольное учреждение во Франции, сотрудники которого считаются элитным корпусом государственных служащих в финансово-экономической области.

(3) *...Дочь герцога де Кастри…* — Она приходилась племянницей популярному в те месяцы генералу де Кастри, коменданту военной базы Дьенбьенфу (см. коммент. 3 к статье «Бифштекс и картошка»),

(4) *Потлач* — обычай непомерно щедрых, разорительных даров, которыми обмениваются в некоторых торжественных обстоятельствах; нередко доходит до прямого уничтожения расточаемого богатства. Описан первоначально у американских индейцев (откуда и происходит слово) и исследован Ф. Боасом и М. Моссом как один из важнейших ритуалов в жизни первобытного общества. Понятие потлача как жертвоприношения было актуализовано во французской культуре благодаря деятельности «Коллежа социологии» (1936–1939) во главе с Ж. Батаем.

(5) *«Печальная и дикая история людей»* — выражение неоднократно встречается у Барта (см., например, статью 1975 г. «Гул языка» — *Избранные работы,* с. 543); источник его не установлен.

(6) *...уход господина де Ранее в монастырь траппистов или Луизы де Лавальер в обитель кармелиток…* — Арман-Жан де Ранее (1625/1626-1700), прежде чем основать орден траппистов строгого устава, был блестящим «светским» священником; герцогиня де Лавальер (1644–1710) была фавориткой Людовика XIV, потом стала монахиней.

(7) *Ипполит* — герой «Федры» Расина (1677).

Доминичи, или торжество литературы *

«Леттр нувель», январь 1955 г.,№ 23.

Процесс по делу 77-летнего пастуха Гастона Доминичи, обвиненного в убийстве семьи английских туристов, проходил в городе Динь на юге Франции в ноябре 1954 г. Доминичи был приговорен к смертной казни, но впоследствии амнистирован; его виновность до сих пор бывает сомнения у историков криминалистики.

В названии статьи Барта обыгрывается заглавие комедии Жюля Ромена «Кнок, или Торжество медицины» (1923) о враче-шарлатане, морочащем население целой деревни.

(1) *...в школах Третьей республики.* — Имеется в виду система школьного образования, установленная во Франции после реформы Жюля Ферри в 1880-х годах и в основных чертах остававшаяся неизменной долгие десятилетия.

(2) *Эссенциалистская психология* — это не какое-либо течение в психологической науке, а расхожая «психология», унаследованная от литературы классической эпохи. Ср. в книге Барта «Критика и истина» (1966): «Существуют разные способы обозначать акты человеческого поведения и разные способы описывать их связность: установки психоаналитической психологии отличаются от установок бихевиористской психологии и т. д. Остается последнее прибежище — „общепринятая“ психология […] эта психология складывается из всего того, чему нас еще в школе учили относительно Расина, Корнеля и т. п., а это значит, что представление об авторе у нас создают при помощи того самого образа, который нам уже внушен…» *(Избранные работы,* с. 326–327).

(3) *Женевуа* Морис (1890–1980) — писатель, член Французской академии; известен, в частности, многочисленными книгами о природе и о деревенской жизни.

(4) *...какой-нибудь судебный процесс […] как в «Постороннем»…* — Имеется в виду сцена суда в повести А. Камю (1942), изображающая процедуру «подгонки» уголовного эпизода под господствующие морально-психологические стереотипы.

(5) *...Жионо в своих репортажах из зала суда.* — Писатель Жан Жионо печатал репортажи о суде над Доминичи в еженедельнике «Ар» (см., в частности, номер от 1 декабря 1954 г.), а затем выпустил их отдельной книжкой «Заметки о процессе Доминичи» (1955).

(6) *Фреголи* Леопольдо (1867–1936) — итальянский комический актер, славившийся своими многократными сценическими перевоплощениями (играл по нескольку десятков ролей в одном спектакле).

Иконография аббата Пьера *

«Леттр нувель», январь 1955 г., № 23.

Об аббате Пьере см. коммент. 1 к статье «Бедняк и пролетарий».

(1) *Рейбаз* Андре (1922–1989) — актер и режиссер; сыграл роль аббата Пьера в посвященном ему игровом фильме «Священник из Эммауса» (1954).

(2) *Фролло* — демонический дьякон Клод Фролло из романа Гюго «Собор Парижской богоматери» (1831); Барт, возможно, имеет в виду американскую экранизацию романа — «Звонарь собора Нотр-Дам» (1939).

(3) Фуко Шарль де (1858–1916) — французский миссионер и исследователь Африки, канонизирован католической церковью как «блаженный отец де Фуко».

(4) *…осваивать пригородные трущобы, Бриттонию и Ньясаленд.* — Аббат Пьер, работавший среди бездомных из парижских пригородов, уподобляется ранне-средневековым миссионерам, евангелизировавшим Бретань (Бриттонию), и английскому путешественнику и миссионеру Дэвиду Ливингстону (1813–1873), исследовавшему, в частности, территорию будущей английской колонии Ньясаленд (ныне — государство Малави) на юге Африки.

Писательство и деторождение *

«Леттр нувель», январь 1955 г.,№ 23.

(1) *…журналу «Элль», недавно напечатавшему коллективную фотографию сразу семидесяти писательниц…* — См. № 467 этого женского журнала (22 ноября 1954 г.), публикацию «70 писательниц, 300 романов». Сопроводительный текст к фотоснимку написал критик Робер Кемп — один из постоянных оппонентов театральной критики Барта 50-х годов.

(2) *Словно Дон Жуан между двумя крестьянскими девушками…* — См.: Мольер, «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665), акт II, сцена 4.

(3) *…творящая пустота, наподобие расиновского божества.* — Имеется в виду концепция литературоведа-социолога Люсьена Гольдмана (1913–1970), изложенная им в диссертации о Паскале и Расине (издана под названием «Сокровенный бог», 1955).

Игрушки *

«Леттр нувель», февраль 1955,№ 24, вместе с тремя другими небольшими текстами о «мифологии ребенка», не вошедшими в книгу.

(1) *…иссушенным головам хиварос…* — Имеются в виду военные трофеи южноамериканских индейцев хиварос: отрубленные головы врагов, с помощью специальных процедур высушенные до миниатюрных размеров.

В Париже не было наводнения *

«Леттр нувель», март 1955 г., № 25. Речь идет о январском наводнении 1955 года в ряде городов Франции. Фоторепортаж, непосредственно анализируемый Бартом, опубликован в журнале «Пари-матч»,№ 305.

(1) *…мифологией сорок восьмого года: парижане стали строить «баррикады»…* — Подразумевается французская революция 1848 г. В «Пари-матче» наскоро сооруженные дамбы против паводка были уподоблены баррикадам.

Бишон среди негров *

«Леттр нувель», март 1955 г., № 25. Анализируется фоторепортаж из № 305 «Пари-матча».

(1) *…Страну Красных Негров…* — Как объяснял «Пари-матч», таково название

одного из африканских племен, практикующего ритуальную раскраску тел.

(2) *...Красавица обуздывает Чудовище...* — Имеется в виду сказка французской писательницы XVIII в. Ж.-М. Лепренс де Бомон «Красавица и Чудовище», в 1946 г. экранизированная Жаном Кокто.

(3) *Леруа-Гуран* Андре (1911–1986) — французский антрополог (как и упомянутые тут же М. Мосс и К. Леви-Стросс).

(4) *...во времена Монтескье или Вольтера на персов и гуронов...* — Подразумеваются книги Монтескье «Персидские письма» (1721) и Вольтера «Простодушный» (1764).

Симпатичный рабочий *

«Леттр нувель» март 1955 г., № 25, под заголовком «Как демистифицировать».

(1) *Фильм Казана «На причалах»* (At the Waterfront) — вышел на экраны в 1954 г.

(2) *...боевой священник типа Спеллмана...* — Имеется в виду американский католический епископ Френсис Джозеф Спеллман (1889–1967), известный своей общественной активностью.

(3) *...наша сопричастность с ним уже не знает границ.* — Понятие «сопричастность» (партиципация) является одним из центральных у Л. Леви-Брюля (1857–1939), который обозначает им свойственное первобытному мышлению частичное отождествление вещей и людей по особой, «пра-логической», логике. Сопричастностный характер носят в частности, отношения первобытного человека со своим тотемом.

(4) *...Брехт выдвинул свой метод дистанцирования актера от роли.* — Немецкий термин Брехта Verfremdung в русской традиции переводится как «очуждение», во французской — как distancement «дистанцирование, отстранение».

Лицо Греты Гарбо *

«Леттр нувель», апрель 1955 г., № 26.

Поводом к статье, возможно, послужила большая публикация о Грете Гарбо в № 313–314 «Пари-матча» (март-апрель 1955 г.).

(1) *Валентине* Родольфо (наст, фамилия Гульельми, 1895–1926) — американский киноактер, кумир женской публики.

(2) *«Королева Кристина»* — исторический фильм с участием Г. Гарбо (1933), где героиня появляется то в женском, то в мужском костюме.

(3) *...она же на это не пошла...* — Грета Гарбо оставила кино в 1941 г., в возрасте 36 лет.

Сила и непринужденность *

«Леттр нувель», апрель 1955 г., № *26.*

(1) *...в «Добыче»...* — Гангстерский фильм французского режиссера Жака Беккера «Не тронь добычу» (1953).

(2) *Numen* — латинское слово со значением «божество, его явление или знамение»; в качестве термина уже употреблялось у немецкого философа и теолога Р. Отто (1869–1937), означая моментальную явленность сакрального, переживаемого во всей его полноте, как один из важнейших элементов религиозного опыта.

Вино и молоко *

«Леттр нувель», апрель 1955 г., № 26.

(1) *Башляр в конце своей книги об образах воли...* — Имеется в виду книга философа Гастона Башляра «Земля и грезы воли» (1948).

(2) *...г. Коти в начале своего президентства...* — Рене Коти (1882–1962) был последним президентом Четвертой республики (в 1954–1959 гг.).

(3) *«Дюнениль»* — здесь дешевое «простонародное» пиво в больших бутылях.

(4) *...с инициативами г. Мендес-Франса [...] молоко, которое пьется на трибуне...* —

Правительство Пьера Мендес-Франса в 1954–1955 г принимало меры по борьбе с алкоголизмом и поддержке молочного животноводства; сам премьер-министр славился тем, что во время своих публичных выступлений пил молоко.

(5) *...матюреновский spinach…* — Имеется в виду персонаж популярного американского комикса «Попай» (во французском переводе названный Матюреном) — бравый моряк, обретающий геркулесовскую силу от употребления шпината.

(6) *…заставляют мусульманина, нуждающегося в хлебе, выращивать на своей же собственной, отнятой у него земле культуру, которую он сам не может потреблять.* — В ходе разгоравшейся борьбы за независимость Алжира одним из лозунгов алжирских националистов был бойкот вина и других алкогольных напитков, как противоречащих исламской морали и производимых французскими колонистами.

Бифштекс и картошка *

«Леттр нувель», апрель 1955 г., № 26.

(1) «*Второй отдел против Kommandantur»* — фильм французских режиссеров Рене Жайе и Робера Бибаля (1939); действие происходит во время Первой мировой войны на севере Франции, оккупированном немцами. «Второй отдел» — название разведотдела во французских штабах. Kommandantur *(нем.)* — комендатура (оккупационная).

(2) *Как писал «Матч» после перемирия в Индокитае, «на первый свой обед генерал де Кастри попросил жареной картошки».* — Генерал Кристиан де Кастри командовал французским гарнизоном Дьенбьенфу. Плененный вьетнамцами при капитуляции этой военной базы 7 мая 1954 г., он был освобожден 3 сентября, после заключения перемирия. Публикация, на которую ссылается Барт, — см. «Пари-матч», 1954 г., № 285.

«Наутилус» и пьяный корабль *

«Леттр нувель», май 1955 г., № 27. Разбираемому здесь роману Ж. Верна «Таинственный остров» (1874) Барт позднее посвятил статью «С чего начать?» (1970) — методологический образец семиотического анализа художественного текста.

(1) *...Жюля Верна, пятидесятилетие со дня смерти которого отмечалось недавно…* — Жюль Верн (1828–1905) скончался 24 марта.

(2) *«Структурная критика»* (critique de structure) — термин, использовавшийся Бартом в статьях 50-х годов и обозначавший критику аналитическую, занятую углубленным исследованием текстов (в том числе и классических), в противоположность критике текущей, чья функция — оценивать литературные новинки.

(3) *...хотя корабль и может быть символом ухода…* — См. более подробную разработку этой семантики в книге Барта «О Расине» С. 63) — *Избранные работы,* с. 150. О противоположной символике корабля-жилища см. в его книге «Мишле» (1954) — *Œuvres complètes,* P. 259, 359–360.

(4) *«Наутилус» представляет собой некую чудо-пещеру…* — Сверхсовершенная подводная лодка из романа Ж. Верна «Двадцать тысяч лье под водой» (1869–1870) фигурирует и в «Таинственном острове», она стоит «на приколе» в подземной гавани-пещере.

«Глубинная» реклама *

«Леттр нувель», май 1955 г., № 27.

Несколько высказываний г. Пужада *

«Леттр нувель», май 1955 г., № 27. Пьер Пужад (1920–2003), первоначально владелец книжно-писчебумажного магазина, основал в 1953 г. популистскую партию — Союз защиты французских коммерсантов и ремесленников, которая добилась успеха на парламентских выборах 1956 г., выступая против налогов и финансового контроля, а также за «французский Алжир». В дальнейшем влияние пужадизма быстро сошло на нет.

(1) *Эдгар Фор* (1908–1988 — премьер-министр Франции в 1955 — начале 1956 г.

(2) *...фокус с Марселеном Альбером...* — В 1907 г., во время волнений среди виноградарей юга Франции, их представитель Марселей Альбер приехал в Париж, чтобы предъявить требования крестьян премьер-министру Клемансо. Тот, однако, в беседе сумел сбить с него спесь и с позором отправил восвояси, снабдив деньгами на обратный билет. Пужад — сам провинциальный политик и «защитник простых людей» — видел в судьбе Марселена Альбера катастрофический вариант собственной карьеры.

(3) *...г. Пужад, в модном согласии с этимологией, называет это Разумом...* — Французское слово raison, кроме основного значения «разум», имеет еще и специальные — «пропорция», «знаменатель геометрической прогрессии» и т. д.

(4) *Улица Риволи* — имеется в виду министерство финансов, главный противник Пужада в его борьбе против налогов.

(5) *Политехники* — выпускники Политехнической школы, высшего инженерного (первоначально — военно-инженерного) училища Франции.

Адамов и язык [*]

«Леттр нувель», май 1955 г., № 27.

(1) *Адамов написал пьесу об игральных автоматах...* — Премьера пьесы Артюра Адамова «Пинг-понг» состоялась в парижском театре «Ноктамбюль» 2 марта 1955 г. Тема игрального автомата как особого генератора телесных эмоций продолжена Бартом в одной из глав книги о Японии «Империя знаков» (1970).

(2) *Анри Монье* (1799–1877) — автор и исполнитель бытовых комедий, а также художник-карикатурист.

(3) *...по ходу пьесы он оттаивает, так что его приморожeнность, чуть нарочитая вульгарность создают бесчисленные сценические эффекты.* — Реминисценция из Рабле (книга четвертая, главы LV–LVI, эпизод с «замерзшими словами»).

(4) *...словно Робеспьер в изображении Мишле...* — Подразумевается портрет М. Робеспьера, нарисованный в «Истории Французской революции» Ж. Мишле (1847–1853).

(5) *...как мертвая чайка у Д'Аннунцио...* — Этот символический мотив фигурирует в трагедии Г. Д'Аннунцио «Мертвый город» (1898, акт I).

(6) *...дворцовые врата у Метерлинка...* — Двери дворца или замка, обретающие самостоятельную сценическую функцию, встречаются в таких пьесах М. Метерлинка, как «Ариана и Синяя Борода» (1896), «Смерть Тентажиля» (1894), «Семь принцесс» (1891).

Мозг Эйнштейна [*]

«Леттр нувель», июнь 1955 г., № 28. Поводом к написанию статьи послужил фоторепортаж о скончавшемся 18 апреля А. Эйнштейне в№ 317–319 «Пари-матча», откуда заимствовано и название «мифологии» Барта.

(1) *Овеществленность* (овеществление) — термин марксистской философии, одно из обозначений отчуждения (превращение личности или идеи в пассивно-объектную вещь); в XX веке это понятие разрабатывалось Д. Лукачем («История и классовое сознание», 1923), а в послевоенной Франции — Л. Гольдманом. См. более детальное его использование ниже, с статье «Дама с камелиями».

(2) *...как было сказано, «наука без совести...»* — «Наука без совести — погибель души»; эти слова Рабле (письмо Гаргантюа Пантагрюэлю — книга вторая, глава VIII) были процитированы в репортаже «Пари-матча» об Эйнштейне.

(3) *...наподобие... дегтярной настойки у Беркли или кислорода у Шеллинга.* — Дж. Беркли посвятил специальный трактат («Siris», 1744) целебным свойствам дегтярной настойки, объявляя ее универсальной панацеей. Ф.-В. Шеллинг в трактате «О мировой душе» (1797) провозглашал незадолго до того открытый кислород одним из главных начал материи (наряду со светом) и основой органической жизни. Комментируемый фрагмент почти дословно повторяет бартовский анализ Мишле из одноименной книги 1954 года; в

качестве «первообразной субстанции» у Мишле фигурирует Народ. — См.: *Œuvres complètes,* p. 349.

(4) *...«роковая» сила сакрального...* — Для сакрального (понятие, систематически разработанное Э. Дюркгеймом в книге «Элементарные формы религиозной жизни», 1912) характерны, во-первых, обособленность, изъятость из сферы обычных, профанных предметов, а во-вторых, ценностная амбивалентность: вещи и живые существа бывают сакральны как в силу своей чистоты и святости, так и, наоборот, в силу нечистоты, осквернённости.

Человек-снаряд *

«Леттр нувель», июнь 1955 г., № 28.

(1) *Как поясняет «Матч»...* — См. репортаж о летчиках реактивной авиации в «Пари-матче» № 316–317 (апрель 1955 г.).

(2) *«Порядочный человек»* (honnête homme) — понятие светской культуры XVII–XVIII вв.: образец учтивого и образованного кавалера.

Расин есть Расин *

«Леттр нувель», июнь 1955 г., № 28.

(1) *«Вкус — это и есть вкус» («Бувар и Пекюше»).* — Из главы V книги Флобера, где Бувар и Пекюше занимаются литературой и эстетикой.

(2) *...артистка «Комеди франсез», рассказывая о своей новой постановке, напоминает нам: «Атаяия» — это пьеса Расина.* — Премьера «Аталии» («Гофолии») Расина в постановке Веры Корен (наст. фамилия Корецкая, 1901–1996; она же и играла заглавную роль) состоялась в «Комеди франсез» в июне 1955 г.

(3) *«Искусство рождается от стеснения...»* — «...и умирает от распущенности»; крылатая формула классицистической эстетики.

(4) *...Расин — Чистая Поэзия...* — Намек на книгу аббата А. Времена «Расин и Валери» (1930), где сущностью творчества Расина объявлялась «чистая поэзия» — мистическое качество, не передаваемое словами (ими выразима только «проза»).

(5) *Расин-Лангуста* — так называлась публикация А. де Монтер-лана в театральном журнале «Кайе Рено-Барро»(№ 8,1955), где писатель заявлял, что у Расина найдется всего лишь «двадцать семь» прекрасных стихов, и продолжал: «Увы, таков уж Расин! Это как лангуста, с которой нужно долго и тяжко снимать изрядной величины панцирь, чтобы добраться кое-где до крохотных кусочков восхитительного мяса».

Билли Грэхем на зимнем велодроме *

«Леттр нувель», июль-август 1955 г., № 29. Популярный американский проповедник Билли Грэхем (р. 1918) приобрел громкую славу на родине в 40-х годах.

(1) *...мощную энергию Ожидания, социологическая значимость которой изучена Моссом...* — См. работу Марселя Мосса «Очерк общей теории магии» (1902–1903), вошедшую в книгу его трудов «Социология и антропология» (1950). Первобытная магия рассматривается здесь как феномен коллективной психологии, связанный, в частности, с коллективным самовозбуждением и напряженным предвкушением чуда. Обобщенная характеристика ожидания как культурного механизма содержится в другой работе Мосса, также включенной в указанную его книгу, — «Реальные и практические отношения между психологией и социологией» (1924).

(2) *...на гипнотических сеансах Великого Роберта.* — См. «мифологию» Барта «Великий Роберт», опубликованную годом ранее («Леттр нувель», октябрь 1955 г.,№ 20) и не вошедшую в книжное издание: «Великий Роберт — это молодой канадский гипнотизер, ныне весьма известный во Франции, где он уже усыпил тысячи людей на сценах „Альгамбры“ и „Олимпии“» (*Œuvres complètes,* p. 435).

(3) *Маристский монах* — так называются члены конгрегации, посвященных деве

Марии.

(4) *...убаюканные серьезной вкрадчивостью протестантского богослужения...* — Для Барта, который сам происходил из протестантской семьи, подобный церковный антураж был более привычен, чем для журналистов-католиков, о которых он говорит.

(5) *Пробуждение* (фр. réveil, англ. revival) — историческое название «протестантского возрождения» XVIII–XIX вв., а также общее обозначение бурных массовых подъемов религиозного чувства.

Процесс Дюприе *

«Леттр нувель», июль-август 1955 г., № 29. Процесс по делу девятнадцатилетнего Жерара Дюприе проходил в парижском Дворце юстиции в мае 1955 г. Подсудимый был приговорен к пожизненной каторге.

(1) *Морис Гарсон* (1889–1967) — известный адвокат и писатель, член французской академии с 1946 г.

Фото-шоки *

«Леттр нувель», июль-август 1955 г., № 29.

(1) *В книге Женевьевы Серро о Брехте...* — Речь идет о книге Ж. Серро «Бертольт Брехт — драматург» (1955, в соавторстве).

(2) *...сцену казни гватемальских коммунистов...* — В Гватемале после свержения в 1954 г. левого правительства Арбенса наступил период политического террора и репрессий.

(3) *...взвившийся на дыбы конь, Наполеон с простертою рукой на поле сражения.:.* — Очевидно, подразумеваются знаменитые картины из Лувра: «Офицер конной гвардии в атаке» (1812) Т. Жерико и «Бонапарт на Аркольском мосту» (1798) А. Гро.

(4) *Numen* — см. коммент. 2 к статье «Сила и непринужденность».

(5) *...что в кино впоследствии будет названо фотогенией...* — Это понятие толкуется либо как особая красота самого объекта, его предрасположенность к кино- или фотосъемке («фотогеничность» в расхожем словоупотреблении), либо как некое дополнительное качество, которое он приобретает на снимке. Барт следует второму определению; как он пишет в статье «Сообщение в фотографии» (1961), «в фотогении коннотативное сообщение заключается в самом образе, „приукрашенном“ (то есть, вообще говоря, сублимированном) благодаря приемам освещения, экспозиции и печати» (*Œuvres completes,* p. 943).

(6) *Адуан Малки* — начальник генерального штаба вооруженных сил Сирии, убитый в результате политического покушения 23 апреля 1955 г.

Два мифа молодого театра *

«Леттр нувель», июль-август 1955 г., № 29.

(1) *...недавнему Конкурсу молодых трупп...* — он проходил в мае 1955 г.

(2) *В спектакле одной из молодых трупп «La locandiera» обстановка комнаты в каждом действии спускается с потолка.* — Речь идет о постановке комедии К. Гольдони режиссером Бернаром Женни; в другой, позднейшей статье Барт вновь критиковал эту постановку с позиций социально-аналитического («брехтовского») театра — см. *Œuvres complètes,* p. 554.

(3) *...превратить, например, как Барро в «Орестее», трагедийный академизм в негритянский праздник.* — Жан-Луи Барро поставил «Орестею» Эсхила в театре Мариньи в 1955 г. Развернутая рецензия Барта на эту постановку, напечатанная в журнале «Театр попюлер», вошла затем в его книгу «Критические очерки» («Как изображать античность» — *Œuvres complètes,* p. 1218–1223). Барт в своей театральной критике 50-х годов, признавая талант Барро, все более отрицательно оценивал его режиссерские работы, усматривая в них компромиссный, приспособленный к буржуазным вкусам вариант «авангарда» (см., например, статью того же 1955 г. «Вакцина против авангарда» *Œuvres complètes,* p. 471–472).

«Тур де Франс» как эпопея *

«Леттр нувель», сентябрь 1955 г., № 30.

Материалом для статьи служил, в частности, цикл спортивных репортажей в «Пари-матче» (№ 329 и след.).

(1) *Сухая себоррея (мед.)* — пересыхание кожи.

(2) *...схему разбития истории у Вико [...] момент, когда человек подвергает Природу сильнейшей персонификации...* — Согласно Дж. Вико, таким образом возникают первобытные религии, открывая первую, теократическую эпоху в развитии человечества. «Новая наука» Вико была в 1827 г. переведена на французский язык и прокомментирована Жюлем Мишле — одним из главных персонажей бартовской критики 50-х годов.

(3) *...с тем божественным спокойствием, какое присуще Наполеону у Гюго...* — Общее место ряда произведений В. Гюго о Наполеоне-см., например, стихотворение «Воспоминание детства» из сборника «Осенние листья» (1831).

(4) *...могуч и одинок...* — Хрестоматийная цитата из стихотворения Альфреда де Виньи «Моисей» (1822): «Я жил, о господи, могучий, одинокий…»

(5) *Как всякое мифическое существо, способное побеждать воздушную или водную стихию, Голь становится неловким и бессильным на суше.* — Явная реминисценция из стихотворения Бодлера «Альбатрос» (в переводе В. Левика: «Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам, Стал таким неуклюжим, нелепым, смешным…»).

«Синий гид» *

«Леттр нувель», октябрь 1955 г., № 31. «Синий гид» — серия популярных туристических справочников по разным странам мира.

(1) *...пореальней и длящейся стране* […] *ничего нынешнего, то есть исторического...* — Ср. более подробное разъяснение этой мысли в работе 1963 года: «История начинается лишь тогда, когда […] дифференциальный ортогенез форм оказывается вдруг застопорен под действием целого комплекса исторических факторов; объяснения требует то, что длится, а не то, что „мелькает“. Образно говоря, история (неподвижная) александрийского стиха более значима, чем мода (преходящая) на триметр; чем устойчивее формы, тем ближе они к тому историческому смыслу, к постижению которого, собственно, и стремится ныне каждая критика». — *Избранные работы,* с. 280–281.

(2) *...редактрисам «Экспресса»...* — Намек на директора этого журнала Франсуазу Жиру (1916–2003).

(3) *Испания Анкетиля или Аарусса сменилась бы Испанией Зигфрида, а затем Испанией Фурастье.* — Никто из этих авторов не писал специальных книг об Испании. Большие исторические труды Луи-Пьера Анкетиля (1723–1806), энциклопедические словари Пьера Ларусса (1817–1875), книги А. Зигфрида о разных странах мира (от Швейцарии до Новой Зеландии), сочинения Ж. Фурастье о мировой экономике рассматриваются Бартом как вехи развития историко-географической популяризации, пользовавшейся авторитетом в среде французской буржуазии. См. также коммент. 3 и 4 к статье «Писатель на отдыхе».

(4) *«Мишлен»* — автомобильный справочник по разным странам, издается с начала XX века.

Читающая в сердцах *

«Леттр нувель», октябрь 1955 г., № 31.

Орнаментальная кулинария *

«Леттр нувель», октябрь 1955 г., № 31.

Круиз на «Батории» *

«Леттр нувель», октябрь 1955 г., № 31.

(1) *Поскольку теперь для буржуазии устраивают туристические поездки в Советскую Россию…* — Открытие Советского Союза для культурного обмена и туристических поездок с Запада было одной из сенсаций во французской прессе середины 50-х годов.

(2) *Журналисты из «Фигаро» гг. Сеннеп и Макень…* — Их репортажи о поездке в СССР (Р. Макень — автор текста, Сеннеп — автор зарисовок советского быта) публиковались в «Фигаро» на протяжении сентября 1955 г.

(3) *Мэтр Жак* — фольклорный персонаж, мастер на все руки; фигурирует, в частности, в «Скупом» Мольера (кучер и повар Гарпагона).

(4) *…четыреста призывников военно-воздушных сил отказались ехать воевать в Северную Африку…* — С весны 1955 г. во Франции начали призывать резервистов для службы в Алжире, где разгоралась война. До тех пор в колониальных войнах Франции (включая индокитайскую) участвовали не призывники, а только профессиональные военные. Призыв резервистов был болезненно воспринят общественностью и сопровождался многочисленными акциями протеста по всей стране.

Забастовка и пассажир *

«Леттр нувель», ноябрь 1955 г., № 32.

В книгу статья вошла под несколько измененным и труднопереводимым названием «L'usager de la grève», то есть буквально «Пассажир (или „пользователь“) забастовки». Для русского перевода выбран первоначальный, журнальный заголовок — «L'usager et la grève».

(1) *…называли недавнюю забастовку некоторые читатели «Фигаро».* — Имеется в виду подборка читательских писем в газете «Фигаро» от 23 сентября 1955 г., посвященная забастовке работников парижского транспорта.

(2) *…что в материалистической традиции системно осмыслено под названием тотальности.* — Понятие целостности (тотальности) разрабатывалось в западной марксистской традиции Д. Лукачем («История и классовое сознание»), а в начале 50-х годов Сартром (см., например, большую работу «Коммунисты и дело мира», 1952–1954).

Африканская грамматика *

«Леттр нувель», ноябрь 1955 г., № 32, в виде двух отдельных статей: «Марокканская лексика» и «Марокканская грамматика».

(1) *Бен Арафа* (Мулай ибн Арафа) — султан Марокко, занявший трон в августе 1953 г. в результате переворота, который был устроен властями французского протектората в попытке укрепить свое господство в стране. В дальнейшем подъем национального движения в Марокко заставил Францию пойти на попятный: осенью 1955 г. Бен Рафа отрекся от престола в пользу прежнего султана, а в 1959 г. была Ризнана полная независимость Марокко от Франции.

(2) *…согласно многообещающей гипотезе Клода Леви-Стросса «мана» служит своего рода алгебраическим символом…* — Эта идея высказана К. Леви-Строссом во «Введении в научное творчество Мосса» (предисловии к книге М. Мосса «Социология и антропология» 1950). Выступив против субстанциалистских представлений о «мане» (магической силе в первобытных верованиях), Леви-Стросс предложил рассматривать ее структурно-семантически, как особый символический коэффициент, приписываемый предмету и сообщающий ему магическую эффективность.

(3) *Г-н Пине в ООН* — Антуан Пине в 1955–1956 гг. был министром иностранных дел Франции. Здесь, очевидно, имеется в виду его выступление в ООН 29 сентября 1955 г., где он заявил, что Франция предоставит независимость Марокко.

(4) *Генерал де Монсабер* — Жозеф де Гуалар де Монсабер в 1951–1955 гг. депутат Национального собрания, генерал запаса.

(5) *Генерал Трикон-Дюнуа* — Морис Трикон-Дюнуа, в 50-е годы также генерал запаса, управляющий строительной компанией, председатель лиги ветеранов.

(6) *...доминиканская редакционная статья в «Ви энтеллектюэль».* — Цитируется статья из католического журнала «Ви энтеллектюэль» (октябрь 1955 г.) «Политика совести». Мысль автора статьи: Франция ответственна за судьбу своих североафриканских колоний, и поэтому ответственный гражданин и христианин не вправе уклоняться от наведения там порядка, хотя и вправе отказываться выполнять тот или иной военный приказ, если этот приказ бесчеловечен.

(7) *...два превосходных грамматиста, Дамуретт и Пишон…* — Многотомный труд Ж. Дамуретта и Э. Пишона «Очерк грамматики французского языка» выходил в свет в 1911–1952 гг. Здесь Барт ссылается на § 366 этого сочинения. Весь посвященный ему фрагмент отсутствовал в первоначальном журнальном тексте статьи.

(8) *...язык все-таки здоров…* — Метафора «здорового языка» встречается (в полемическом контексте) также в статье Мориса Бланшо «Литература и право на смерть» (1947).

Критика «ни-ни» *

«Леттр нувель», декабрь 1955 г., № 33.

(1) *В одном из первых номеров ежедневного «Экспресса»…* — В октябре 1955 — марте 1956 г. еженедельник «Экспресс» выходил как ежедневное издание. Ниже приводится заголовок редакционной статьи в номере от 14 октября 1955 г.

(2) *«Написано прямо как у Стендаля!»* — Неточное название публикации А. Роб-Грийе в «Экспрессе» от 25 октября 1955 г.

(3) *...ныне таковой является, быть может, просто* писать. — Лингвистический анализ такого «абсолютного» употребления глагола «писать», которое рассматривается Бартом как характерная черта современного литературного сознания, см. в его статье 1966 г. «„Писали“ — непереходный глагол?» (русский перевод — в книге: Ролан Барт. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003, с. 463–473).

Стриптиз *

«Леттр нувель», декабрь 1955 г., № 33.

(1) *«Подсматривающий» Роб-Грийе* — этот роман вышел в 1955 г.

Новый «Ситроен» *

«Леттр нувель», декабрь 1955 г., № 33.

Рекламная кампания автомобиля «Ситроен DS-19» развернулась во Франции в октябре 1955 г.

К проблеме автомобиля и его места в современном массовом сознании Барт позднее вернулся в статье 1963 г. «Мифология автомобиля» (*Œuvres complètes,* p. 1136–1142).

(1) *«Богиня»* — аббревиатура DS произносится так же, как слово «désse» — «богиня».

(2) *Неомания* — позднее Барт пояснил это редкое слово, выступая на коллоквиуме в 1977 г.: «…начиная с XVIII века мы живем в цивилизации новшеств; Валери называл это неоманией, манией новизны; иными словами, начиная с XVIII веха, во всяком случае начиная с романтизма, оригинальность является у нас ценностью» (Prétexte: Roland Barthes. Paris, 1978, p. 293).

(3) *...как хитон Христа был без швов…* — См. Иоан., XIX, 23.

(4) *...едва снизойдя с небес Метрополией, Богиня…* — Вероятно, подразумевается фильм Ф. Ланга «Метрополис» (1926), экспрессионистская картина технократического будущего (знаменитый кадр поклонения рукотворной «богине», вознесенной над толпой).

Литература в духе Мину Друэ *

«Леттр нувель», январь 1956 г., № 34.

В сентябре 1955 г. в Париже вышел сборник стихов и писем, подписанный именем восьмилетней девочки Мари-Ноэль (Мину) Друэ. В развернувшейся в прессе дискуссии высказывалось мнение, что «соавтором», если не просто автором стихов являлась приемная мать девочки. В дальнейшем Мину Друэ выпустила еще несколько поэтических книжек.

(1) *...допросы, изоляция...* — Стремясь доказать подлинное авторство Мину Друэ, ее издатель Рене Жюльяр поставил «следственный эксперимент»: разлучил девочку с матерью и запер в своем кабинете, где она самостоятельно написала стихотворение.

(2) *...Кокто...* — Жан Кокто как раз осенью 1955 г. стал членом Французской академии, обозначив тем самым официальную канонизацию модернизма начала XX века.

(3) *...с такими прославленными стихотворцами...* — Перечисленные ниже поэты (за исключением разве что Тристана Клингсора — наст. имя Леон Леклер, 1874–1966) начисто забыты во французской литературе.

(4) *...г-жа де Ноай [...] написала предисловие к стихотворениям [...] кабины Сико...* — Этот сборник «Детские стихи» вышел в 1926 г. с предисловием французской поэтессы румынского происхождения графини Анны де Ноай (1876–1933).

(5) *Классики некогда заявляли, что гений — это терпение.* — Имеется в виду крылатая фраза Бюффона: «Гений — это всего лишь большая терпеливость», — записанная с его слов М.-Ж. Эро де Сешелем в 1885 г.

(6) *...словно горошины из сартровского сравнения...* — Эта метафора неоднократно встречается в философских трудах и публицистических статьях Сартра, подразумевая неправомерно абстрактный взгляд на вещи как отдельные сущности, оторванные от той целостности которую они входят (как горошины — в стручок).

(7) *Роберто Бенци* (род. 1937) — французский дирижер-вундеркинд по происхождению итальянец; начал выступать с концертами в возрасте 11 лет.

(8) *Анрио* Эмиль (1889–1961) — писатель, член Французской академии.

(9) *...некоторые его страницы* […] *можно найти уже у Мольера...* — См., например, пародию на «прециозный» поэтический язык в комедии «Смешные жеманницы» (1659).

(10) *...нет ничего более успокоительного, чем словарь...* — Позднее в книге «Империя знаков» (1970) и в предисловии к энциклопедическому словарю Ашетт (1980), Барт высказывал прямо противоположное мнение о словаре: словарь внушает влечение и любопытство своей принципиальной бесконечностью.

(11) *...имитация — одно из важнейших открытий буржуазной эпохи...* — В других текстах Барт, упоминая это наблюдение, ссылается на немецкого социолога В. Зомбарта (1863–1941).

(12) *...в романе, награжденном Гонкуровской премией 1955 года...* — Премию получил писатель Роже Икор за книгу «Смешанные воды» (из цикла «Сыновья Аврома»), семейный роман о судьбе еврейских иммигрантов во Франции.

(13) *...деноминативные законы* […] *в Гражданском кодексе...* — Видимо, речь идет о статьях 516–543 Гражданского кодекса Франции, где подробно перечисляется, какие объекты составляют движимую собственность, а какие — недвижимую.

Электоральная фотогения *

«Леттр нувель», февраль 1956 г., № 35.

В статье идет речь об избирательной кампании конца 1955 г. перед парламентскими выборами 2 января 1956 г. О понятии «фотогения» см. коммент. 5 к статье «Фото-шоки».

(1) «*Национальные» списки* — имеется в виду центристская партия Национальный центр независимых и крестьян.

(2) *МРП* — христианско-демократическая партия Народно-республиканское движение.

(3) *Национальное объединение* — очевидно, Объединение французского народа, партия, созданная в 1947 г. де Голлем; до выборов 1956 г. имела относительное большинство

в парламенте.

(4) *...субсидии свекловодам...* — Производители свеклы (в большинстве своем владельцы крупных хозяйств), будучи хорошо организованы, вели лоббистскую деятельность, добиваясь от правительства льгот при покупке техники и горючего.

Затерянный континент *

«Леттр нувель», март 1956 г., № 36.

Речь идет о фильме итальянского режиссера Леонардо Бонци (1954), документальная подлинность которого подвергалась сомнению.

(1) *Инсулиндия* — европейское название ряда архипелагов в Юго-Восточной Азии (Индонезия и Филиппины).

(2) *...с этого следовало бы начинать критику цветного кино...* — в 50-е годы цветное кино, несмотря на свою экспансию в прокате, все еще вызывало недоверие среди серьезных режиссеров и теоретиков. Цвет в кино воспринимался как грубо искусственный прием, нарушающий правду образа; его применяли по преимуществу в фильмах на условные или исторические сюжеты, где не требуется реалистическое правдоподобие.

(3) *...континент, который как раз нашел себя в Бандунге.* — В г. Бандунге (о. Ява, Индонезия) в апреле 1955 г. состоялась конференция 29 стран «третьего мира» для выработки совместной антиколониальной политики.

Астрология *

«Леттр нувель», февраль 1956 г., № 35.

(1) *...около трехсот миллиардов франков...* — Речь идет о «старых» франках, до денежной реформы 1955 г., когда стоимость денежной единицы была увеличена в 100 раз.

Буржуазный вокал *

«Леттр нувель», февраль 1956 г., № 35.

(1) *Жерар Сузе* (1918–2004) — французский певец; помимо красоты голоса, особенно славился четкостью своей артикуляции.

(2) *...птичьи костюмы для «Шантеклера»...* — Как известно, действующими лицами этой комедии Э. Ростана (1910) являются домашние птицы.

(3) *Аналитическое искусство.* — Имеется в виду разделение аналитических и синтетических языков в лингвистике: для аналитических языков характерно раздельное, неслитное размещение грамматических элементов слова.

(4) *Рубато* — удлинение или сокращение отдельных нот в выразительных целях.

(5) *Панцера* Шарль (1896–1976) — французский оперный певец, баритон (по происхождению швейцарец). В 1940–1941 гг. Барт брал у него уроки любительского пения.

(6) *Липатти* Дину (1917–1950) — румынский пианист и музыкальный педагог; работал в Западной Европе.

Пластмасса *

«Леттр нувель», март 1956 г., № 36.

Великая семья людей *

«Леттр нувель», март 1956 г., № 36.

(1) *Андре Шамсон* (1900–1983) — писатель, член Французской академии.

(2) *...Эммета Тилла, юноши-негра, убитого белыми...* — Этот условный эпизод, характерный для тогдашних расовых отношений в США, широко комментировался в прессе середины 50-х годов: 14-летний черный подросток Эммет Тилл был убит в штате Алабама двумя белыми за то, что вызывающе вел себя с женой одного из них. Убийцы были оправданы судом присяжных.

(3) *Гутт-д'Ор* — квартал в северной части Парижа, населенный основном арабами;

летом 1955 г. там происходили беспорядки.

(4) *Адамизм* — у Барта синоним утопии, «где язык больше не был бы отчужден» («Нулевая степень письма». — *Œuvres complètes* p. 186). Подразумеваются средневековые представления о lingua adamica — языке Адама, не отягощенном первородным грехом и не распавшемся на множественные языки в результате Вавилонского столпотворения.

В Мюзик-Холле *

«Леттр нувель», март 1956 г № 36.

(1) *...искусственности (в бодлеровском смысле понятия).* — Имеется в виду книга Ш. Бодлера о наркотиках «Искусственный рай» (1860) Ср. в статье Барта «Театр Бодлера» (1954): «Тело актера искусственно но его двойственность обладает совсем иной глубиной, чем в случае театральных декораций и реквизита; и грим, и использование жестов, интонаций, и доступность этого выставленного напоказ тела — все это искусственно, но не фальшиво, и этим смыкается с легким, но глубоким и восхитительным по вкусу преодолением реальности, которым Бодлер объясняет силу искусственного рая…» (*Œuvres complètes* p. 1196).

(2) *Антиподисты* — цирковые жонглеры, работающие ногами, лежа на спине.

«Дама с камелиями» *

«Леттр нувель», май 1956 г., № 38, вне рубрики «Краткие мифологии месяца».

(1) *Маргарита любит, желая быть признанной...* — Бартовский анализ драмы А. Дюма-сына восходит к знаменитому фрагменту о диалектике Господина и Раба (их борьбе за взаимное «признание») из «Феноменологии духа» Гегеля, во Фракции пользующемуся особой известностью благодаря классическому комментарию Александра Кожева (в его книге «Введение в чтение Гегеля», 1947).

Пужад и интеллектуалы *

«Леттр нувель», апрель 195 6 г., № 37. Книга П. Пужада «Я выбрал борьбу» вышла в свет в декабре 1955 г., незадолго до парламентских выборов, на которых его партия добилась успеха.

(1) *...восходящий к Аристофану — тогда интеллектуалом был Сократ...* — Подразумевается комедия Аристофана «Облака» (ок. 423 г. до н. э.), сатира на Сократа.

(2) *...чиновники с улицы Риволи...* — См. коммент. 4 к статье «Несколько высказываний г. Пужада».

(3) *...perinde ac cadaver, по выражению иезуитов...* — Девиз иезуитов, восходящий к словам из устава ордена, составленного Игнатием Лойолой: «…живущим в послушании должно повиноваться воле божественного Провидения через посредство настоятелей своих, подобно мертвому телу, которое можно переносить с места на место и поступать с ним как вздумается».

(4) *...на левом берегу.* — Кварталы на левом берегу Сены традиционно имеют репутацию «интеллектуальной» части Парижа.

(5) *...он ветеран RAF...* — Во время Второй мировой войны Пужад, кинув оккупированную Францию, некоторое время служил в английской военной авиации (Royal Air Forces).

(6) *те предметы, которые в древнейших системах права давали в придачу при покупке недвижимости, чтобы скрепить узы покупателя и продавца...* — Об этом обычае дара-залога (в частности, в римском и древнегерманском праве), восходящем к архаическим ритуалам обмена дарами, говорится в главе III работы М. Мосса «Опыт о даре» (1923–1924; вошла в его книгу «Социология и антропология», 1950).

(7) *Мендес* — Пьер Мендес-Франс (1907–1982), премьер-министр в 1954–1955 гг.

(8) *...одни лишь Дюпоны, Дюраны...* — Традиционные фамилии «средних французов».

Фамилию Дюпон носил, между прочим, и один из ближайших сподвижников Пужада.

(9) *...Мишле против Огюстена Тьерри, Жид против Варреса...* — Жюль Мишле (в книге «Введение во всеобщую историю», 1831, и в больших историографических трудах последующих лет) полемизировал с Огюстеном Тьерри и его «теорией завоевания», упрекая его в «фатализме национальности», переоценке этнического фактора в историческом развитии. Анд ре Жид в споре с писателем-националистом Морисом Барресом («По поводу романа „Выкорчеванные“», 1897) указывал на смешанный, этнически неоднородный характер французской нации, делающий невозможной какую-либо апелляцию к «корням».

(10) *Арверны* — галльское племя, населявшее современную Овернь во Франции; его вождем был Верцингеториг, возглавивший борьбу галлов против римских войск Цезаря.

(11) *Ле Пен* Жан-Мари (род. 1928) — в 50-х годах активист пужадистского движения; с 1972 г. глава ультраправой партии Национальный фронт.

(12) *...цитирует предисловие к «Руй Бясу»...* — Это предисловие к драме В. Гюго (1838), из которого Пужад цитировал пассаж о моральном упадке Испании в XVII веке и о целительной моральной силе народа, интересовало и самого Барта как выражение дорогой для него в 50-е годы идеи «народного театра» (см.: *Œuvres complètes,* p. 404).

(13) *...примерно то же самое, что легист и Иезуит у Мишле...* — Ср. анализ понятия «легист» («законник») в книге Барта «Мишле»: «Бывают, разумеется, карикатуры на Праведника — исторические типы, заимствующие у Праведника его верность принципам, однако остающиеся бесплодными», и т. д. (*Œuvres complètes,* p. 278).

(14) *...писатели, в точном смысле слова, не исключаются из семейства пужадистов* […] *Осуждению здесь подвергается интеллектуал, то есть личное сознание...* — Намеченное здесь противопоставление «писателя в точном смысле слова» и «интеллектуала» позднее разработано Бартом в статье «Писатели и пишущие» (1960).

(15) *...с точки зрения этнолога жесты включения и исключения очевидным образом взаимодополнительны* […] *интеллектуалу предназначается отверженная и необходимая доля вырожденного колдуна* — Этнолог, на которого ссылается Барт, — К. Леви-Стросс, во «Введении в научное творчество Мосса» писавший о структурной несудимости роли «колдуна» в архаическом обществе: «…колдун является элементом социального равновесия» (см.: Marcel Mauss. Apologie et anthropologie, p. XXI). В этом же смысле и Барт позднее писал, что интеллектуал («пишущий») — «это отверженный, включающийся в общество именно в силу своей отверженности, отдаленный наследник Проклятого» *(Избранные работы,* с. 141). Стоит так же отметить, что выражение из комментируемого текста «отверженная часть» (la part maudite) является названием теоретического трактата Жоржа Батая (1949).

Миф сегодня [*]

Впервые в книжном издании «Мифологий» (1957).

(1) *...простой предварительный ответ, точно согласующийся с этимологией: миф — это слово.* — В древнегреческом языке слово «миф» имело значения «слово», «речь», «сказание».

(2) *...предметы фатально суггестивные, как говорил Бодлер о Женщине...* — У Бодлера нет такого дословного высказывания, но идея метафизической символической неисчерпаемости, заключенной в женщине, проходит через все его творчество; концептуальную ее формулировку см., например, в его статье «Художник современной жизни» (1963), в главке «Женщина».

(3) *Кипу* — узелковое письмо у ряда древних народов Южной Америки.

(4) *...структурализм, эйдетическая психология...* — Под «структурализмом» подразумевается, очевидно, антропология К.Леви-Стросса. Менее ясен вопрос об «эйдетической психологии» — этот термин не употребляется во французской науке. Возможно, Барт имеет в виду *гештальт-психологию* (заменяя немецкое Gestalt греческим eidos — «образ»), однако эта дисциплина, возникшая в Германии в 20-е годы, в 50-х годах

уже была далеко не новинкой; более вероятно, что речь идет о предпринимавшихся во Франции после войны попытках применить в психологии феноменологию Гуссерля, где подробно обосновывался термин «эйдетическое».

(5) *Жданов, высмеивая философа Александрова, писавшего о «шарообразном строении нашей планеты», сказал…* — См.: А. А. Жданов, «Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова „История западноевропейской философии“ 24 июня 1947 г.». Госполитиздат, 1950, с 30. Во французском переводе (A. Jdanov. Sur la littérature, la philosophie et la musique. Paris, éd. de la Nouvelle Critique, 1950, p. 56) слово «строение» было передано как structure, «структура».

(6) *…если она хочет изменить «жизнь»…* — Подразумевается 11 тезис Маркса о Фейербахе: «философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные сочинения в 9 тт., т. 2. М., 1985, с. 3), — а также слова Артюра Рембо «изменить жизнь» из книги стихотворений в прозе «Лето в аду» (1873, «Бред», I).

(7) *Пародируя известную максиму, можно сказать, что немного формализма уводит от Истории, зато много — приводит к ней назад.* — Имеется в виду изречение А. де Ривароля (1753–1801): «Немного философии уводит от религии, зато много — приводит к ней назад». ~~ в свою очередь восходящее к аналогичному афоризму Ф. Бэкона.

(8) *…в «Святом Генезии» Сартра…* — Имеется в виду книга Сартра «Святой Генезий, лицедей и мученик» (1952), психоаналитическое исследование писателя Жана Жене (его фамилия по-французски совпадает с именем древнего святого).

(9) *…но, по словам Энгельса, диалектической координацией специальных наук…* — Ср. подобные рассуждения в предисловии и введении «Анти-Дюрингу» Ф. Энгельса (диалектика как преодоление разобщенности и обособленности частных наук).

(10) *Для Соссюра* […] *соотношение понятия и образа есть знак (например, слово), или конкретная единица.* — «Конкретная единица» (или конкретная сущность) языка и речи понимается у Ф. де Соссюра как «отрезок звучания, который, будучи взят отдельно, то есть без всего того, что ему предшествует, и всего того, что за ним следует в потоке речи, является означающим некоторого понятия» (Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 136). Границы такого отрезка, по Соссюру, трудно поддаются теоретическому определению; им может быть слово (словоформа), морфема и т. д.

(11) *…разлука с матерью у Бодлера, называние воровства воровством у Жене…* — Имеются в виду книги Сартра «Бодлер» (1946) и «Святой Генезий…». В первой из них центральным моментом духовной биографии Бодлера считается второе замужество его матери; во второй подробно разбирается эпизод, когда десятилетний Жан Жене, впервые пойманный на мелкой краже и вслух названный «вором», осознает себя отныне и на всю жизнь отверженным.

(12) *«Все как есть»* («Tel quel», 1941–1943) — книга П. Валери, сборник фрагментов из записной книжки.

(13) *…фразу из Эзопа или же Федра…* — Фраза взята из басни Федра «Корова, коза, овца и лев». Сходные сюжеты, но без цитируемых слов, встречаются и среди басен, приписываемых Эзопу.

(14) *…мне подают номер «Пари-матча».* — Имеется в виду № 326 (1955 г.).

(15) *…третий элемент мифа я буду называть значением […] миф действительно выполняет двойную функцию — и обозначает и внушает, и дает и требует понять.* — Французский глагол signifier кроме обычного смысла «означать» имеет и специальное юридическое употребление— «уведомлять», «официально извещать».

(16) *…улицы Гамбетта или Жана Жореса…* — Типичные названия улиц в парижских пригородах.

(17) *Она оказывается остановленной — в физическом и юридическом смысле слова.* — Французское слово arrêt (остановка) имеет еще и специальное значение «арест», «приговор», «решение суда». Не исключено, что Барт вспоминает название повести Мориса

Бланшо «Смертный приговор» (1949, в русском переводе также «При смерти»), где обыгрывается та же двузначность).

(18) *...те искусства, что не желают выбирать между «физисом» и «антифизисом»...* — Слово «антифизис» («антиприрода») встречается в литературе еще у гуманистов эпохи Возрождения (Ч. Кальканьини, Ф. Рабле) в сатирическом контексте; новое значение «культуры, цивилизации» заимствуется Бартом, вероятно, из книги Ж.-П. Сартра «Бодлер», где слово упоминается со ссылкой на переписку Маркса и Энгельса, в связи с характеристикой «великого антинатуралистического течения XIX века». Об иллюзионистском буржуазном искусстве, не решающемся противопоставить природе («физису») открытую искусственность «антифизиса» и подменяющем ее «псевдофизисом», см. также в статье Барта 1956 г. «Задачи критики Брехта» (*Œuvres complètes,* p. 1230).

(19) *...весь Мольер — в лекарском воротничке...* — Подразумеваются комические фигуры лекарей в пьесах Мольера.

(20) *...у некоторых лингвистов изъявительное наклонение определяется как некая нулевая степень или нулевой уровень по сравнению с наклонением сослагательным или повелительным.* — Имеется в вид датский лингвист Виго Брёндаль, из книги которого «Очерки по общей лингвистике» (1943) Барт заимствовал понятие «нулевой степени». О индикативе см. главу III этой книги.

(21) *...наша современная поэзия постоянно утверждает себя ка убийство языка, как некий чувственно-протяженный аналог безмолвия.* — Ср. главу «Письмо и молчание» в книге Барта «Нулевая степень письма». Данная идея вообще была широко распространена во французской литературе середины XX века: ср., например, название поэтического сборника Жоэ Буске «Перевод с языка безмолвия» (1941), или же теорию «литературы как молчания» в критике Мориса Бланшо; сюда же относится и повышенный интерес к «поэтическому самоубийству» Артюра Рембо — его добровольному отказу от литературного творчества.

(22) *Ришар* Жан-Пьер (род. 1922) — литературовед, представитель «новой критики», автор книг «Литература и ощущение» (1954), «Поэзия и глубина» (1955).

(23) *Виоле-ле-Дюк* Эжен-Эмманюэль (1814–1879) — архитектор, прославился изучением и реставрацией ряда памятников средневекового зодчества.

(24) *Фарук* (1920–1965) — король Египта с 1936 по 1952 год; был свергнут «свободными офицерами» во главе с Г. А. Насером.

(25) *В свое время то было прогрессивное понятие, служившее для изоляции аристократии...* — Идея нации как аргумент против сословных привилегий была выдвинута Э.-Ж. Сьейесом накануне Великой французской революции («Опыт о привилегиях», 1788; «Что такое третье сословие», 1789).

(26) *...в 1848, 1871, 1936 годах...* — Подразумеваются революция 1848 года, Парижская коммуна 1871-го и Народный фронт 1936-го.

(27) «Если *во всей идеологии люди и их отношения...»* — К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные сочинения, т. 2, с. 20.

(28) *...суффикс 'де-'...* — Описка Барта: имеется в виду префикс, приставка.

(29) *...пример с вишневым деревом у Маркса...* — «…Чувственный мир вовсе не есть некая непосредственная от века данная, всегда равная себе вещь […] он есть продукт промышленного и общественного состояния […] Вишневое дерево, подобно почти всем плодовым деревьям, появилось, как известно, в нашем поясе лишь несколько веков тому назад благодаря *торговле,* и, таким образом, оно дано в „чувственной достоверности“ Фейербаха только *благодаря* этому действию определенного общества в определенное время». — К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные сочинения, т. 2, с. 23.

(30) *...о суданском солдате...* — Имеется в виду Французский Судан, ныне государство Мали в Западной Африке.

(31) *Маркс: «...историей же людей нам придется заняться...»* — К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные сочинения, т. 2, с. 12.

(32) *Маркс: «Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство…»* — К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные сочинения в 9-ти томах, т. 4, с. 31.

(33) *...у Горького: мелкий буржуа — это человек, который всему предпочитает себя.* — Сквозная мысль нескольких статей М. Горького: «О мещанстве» (1929), «О солитере» (1930) и др., — включенных во франции в его сборник «Les petits bourgeois» (Paris, éd. de la Nouvelle Critique, 1949); название сборника может звучать в обратном переводе как «Мещане» или «Мелкие буржуа».

(34) *«Очерк теории эмоций* » — одна из первых философских книг Ж.-П. Сартра (1939).

(35) *...в странных словах Сен-Жюста…* — Из доклада Л.-А. Сен-Жюста в Конвенте 8 вантоза II года Республики (26 февраля 1794 г.).

(36) *Ждановская критика резко осудила его* […] *в раннем, творчестве Аукача…* — Имеется в виду книга Д. Лукача «История и классовое сознание» (1923), по своем выходе осужденная марксистской ортодоксией; выражение «ждановская критика» употребляется здесь Бартом в расширительно-нарицательном смысле.

(37) *Венишу* Поль (1908–2001) — литературовед историко-социологического направления. До 1956 г. вышла одна его монография — «Морали Великого столетия» (1948).

(38) *...недоступную для идеологии, как язык в понимании Сталина.* — В книге И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» (1952) была подвергнута резкой критике лингвистика Н. Марра, считавшего язык классовым образованием, и заявлено об «общенародном», внеклассовом характере языка.

(39) *...подобно тому как историк занимается не самими «Мыслями» Паскаля, а его идеологией.* — Очевидно, подразумевается книга упомянутого выше Л. Гольдмана «Сокровенный бог» (см. коммент. 3 к статье «Писательство и деторождение»).

С. *Зенкин*

Выходные данные

Научное издание

Барт Ролан
МИФОЛОГИИ

Roland Barthes
MYTHOLOGIES

Перевод с французского, вступительная статья и комментарии С. Зенкина

Компьютерная верстка К. Крылов
Корректоры А. Конькова, Т. Коновалова

ООО «Академический Проект»
Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.

Подписано в печать с готовых диапозитивов 11.01.08.
Формат 84x108 1/32. Гарнитура MyslC.
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,48.
Тираж 3000 экз. Заказ № 10.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов в ОАО «ИПП „Уральский рабочий“»

620041, ГСП-148, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.ru
Оставить отзыв о книге
Все книги автора