

- <sup>8</sup> См. об этом: *Baratto M.* *Realtà e stile nel «Decameron»*. Vicenza, 1970, а именно вторую часть исследования (*Modi narrativi del «Decameron»*): этот анализ учитывается, с коррективами, в двух дальнейших абзацах.
- <sup>9</sup> *Бахтин М.М.* *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 240.
- <sup>10</sup> Ср.: *Russo L.* *Lecture critiche del «Decameron»*. Bari, 1956. P. 63.
- <sup>11</sup> Ср.: *Baratto M.* *Realtà e stile nel «Decameron»*. P. 62.
- <sup>12</sup> *Asor Rosa A.* «Decameron» di Giovanni Boccaccio. P. 533.
- <sup>13</sup> См. о двух рамах «Декамерона»: *Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. М., 1982. С. 92 и далее.
- <sup>14</sup> *Schiaffini A.* *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale*. Roma. 1943.
- <sup>15</sup> *Бранка В.* Боккаччо средневековый. М., 1983. С. 58–101.
- <sup>16</sup> По получившему большую популярность тезису Ю. Винавера переход от стихотворного рыцарского романа к прозаическому – это победа «материи» над «смыслом» (*Vinaver E.* *Etudes sur le Tristan en prose*. P., 1925. P. 5–20).
- <sup>17</sup> Ср.: «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание» (*Лотман Ю.М.* *Структура художественного текста*. М., 1970. С. 128). Еще раньше об этом сказал Кроче: «Существует поэзия без прозы, но нет прозы без поэзии» (*Кроче Б.* *Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика*. М., 2000. С. 35).
- <sup>18</sup> Примечательно, что Дионео как комического рассказчика общество «Декамерона» принимает, а как исполнителя комических песен отвергает (в Заключении Дня Пятого) – поэтический фон, на котором возникает проза «Декамерона» должен быть однотонным.
- <sup>19</sup> О второй раме см.: *Barberi Squarotti G.* *La «cornice» del «Decameron» o il mito di Robinson* // *Barberi Squarotti G.* *Il potere delle parola*. Studi sul «Decameron». Napoli, 1989.
- <sup>20</sup> Ibid. P. 21. Ср.: *Хлодовский Р.И.* «Декамерон»: великая книга о большой любви // Боккаччо Дж. *Декамерон*. М., 2003. С. 11.
- <sup>21</sup> Ср.: *De Michelis C.* *Contraddizioni nel «Decameron»*. Milano, 1983. P. 13–16.
- <sup>22</sup> Ср.: *Almansi G.* *The Writer as Liar. Narrative Technique in the «Decameron»*. L.; Boston, 1975. P. 23.
- <sup>23</sup> *Хлодовский Р.И.* «Декамерон». Поэтика и стиль. С. 323.
- <sup>24</sup> Об этой концепции Возрождения см.: *Андреев М.Л.* *Инновация или реставрация* // Андреев М.Л. *Литература Италии. Темы и персонажи*. М., 2008, а также многочисленные труды Л.М. Баткина, в первую очередь: *Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления*. М., 1990; *Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания*. М., 2000.

## СТРУКТУРАЛИЗМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

*С.Н. Зенкин*

### РОЛАН БАРТ: ПРИЗНАКИ МИФА

КАК РАСПОЗНАТЬ В ТЕКСТЕ или другом культурном объекте присутствие вторичного социального значения – «мифа», как называл его Ролан Барт в книге «Мифологии» (1957)? Сам Барт почти ничего не говорит о технике такого поиска: он трактует о знаковой структуре и социальных функциях «мифов», а их выслеживание как будто не составляет для него проблемы. На самом деле проблема тут есть, и она связана с семиотическим статусом *коннотации*. Как известно, этот знаковый механизм нечетко осознавался в первом очерке бартовской семиотики, каким были «Мифологии»: не зная еще работ Л. Ельмслева, автор книги вместо «коннотации» пользовался неподходящим термином «метаязык»<sup>1</sup>. И все же, анализируя свои «мифы», он реально ведет речь именно о коннотации – о вторичной знаковой системе, означающее которой образуется целостным знаком первичной знаковой системы («Миф сегодня», с. 271–272)<sup>2</sup>. Значение этого вторичного, коннотативного знака произвольно и не зависит от смысла первичного, денотативного знака, во всяком случае логически невыводимо из него. Между ними может быть в лучшем случае метафорическая или метонимическая ассоциация, подобная той, что бывает при хорошо известных в лингвистике процессах словообразования, причем последняя осуществляется в рамках одного языкового кода, а словообразование в «мифах» – благодаря взаимоналожению разных знаковых систем. Оттого расшифровка мифических (=коннотативных) смыслов не имеет ничего общего с изучением

этимологии или же ассоциации идей – оба эти метода отсутствуют в «Мифологиях», по-видимому для Барта они не имеют отношения к его собственной задаче.

Умножению мифических коннотаций нет пределов, так как, с одной стороны, «мифом может стать все, что покрывается дискурсом» («Миф сегодня», с. 265), «миф не определяется ни своим предметом, ни своим материалом, так как любой материал можно произвольно наделить значением» (там же, с. 266), т. е. означающие мифа бесконечно изменчивы; а с другой стороны, означаемые этой вторичной знаковой системы тоже постоянно трансформируются, не зафиксированы ни в одном словаре, отчего Барт вынужден специально объясняться о необходимости неологизмов при их именовании: «Чаще же всего мне бывают нужны понятия-однодневки, связанные с сугубо частными обстоятельствами, и в подобных случаях без неологизма не обойтись» (там же, с. 279). Одни лишь импровизированные понятия вроде «китайскости», «баскскости», «правительственности» или «французской имперскости» способны объяснить эфемерное, мгновенно возникающее и исчезающее идеологическое содержание мифа. Вполне сознавая суггестивную силу словарей<sup>3</sup>, даже присовокупляя к одной из своих «мифологий» словарь велогонщиков («Тур де Франс» как эпопея», с. 186–189) – перечень *означающих* одной конкретной знаковой системы, – Барт никогда не помышлял создать репертуар коннотативных *означаемых*, т. е. каталог мифов: очевидно, он хорошо понимал неосуществимость такого предприятия.

При отсутствии логико-аналитической процедуры и семантического репертуара, которые служили бы орудиями для методического выявления мифов, приходится опознавать их интуитивно, пользуясь культурным чутьем. Ни в «Мифологиях», ни, кажется, где-либо еще Барт не эксплицирует свою технику поиска мифов<sup>4</sup>. Зато начиная уже с первого издания книги он признает субъективность если не своих наблюдений, то во всяком случае выбираемого для них материала: «Материал размышлений мог быть самым разнообразным [...], выбор сюжета – сугубо произвольным: то были, разумеется, *мои* темы дня» (Предисловие к первому изданию, с. 71). Коль скоро приемы этой деятель-

ности остаются неразъясненными, она может показаться иррациональной мантикой (мотив, не раз повторяющийся у Барта)<sup>5</sup>, реализацией предвзятого идеологического проекта (а именно «демистификации», свойственной левым), а то и просто семиотическим бредом преследования. «Отчуждение» семиолога, констатируемое в финале «Мифологий», можно понимать по-разному. Семиолог «по своему глубинному статусу [...] остается отверженным» («Миф сегодня», с. 320), он «исключен из числа потребителей мифа» (там же, с. 321) и к тому же «постоянно рискует уничтожить ту самую реальность, которую пытается защитить» (там же, с. 322). Где для нормального человека есть вкусное вино – там семиолог, движимый своим критическим рефлексом, начинает недоверчиво изучать «вкусность» вина как мифическое понятие, а не как непосредственную данность чувств. Утрата контакта с реальностью – это ведь и есть определение психического отчуждения, умопомешательства!

Приходится восстанавливать метод Барта-мифолога исходя из его собственной практики, как она проявляется в его критическом анализе. Попробуем проследить его демистифицирующую мысль в работе, разглядеть, где и как он ищет «мифы», в каких областях культуры и по каким признакам он выделяет объекты, зараженные коннотативным смыслом. Так выглядит деятельность критика, но и охотника, детектива... а также и писателя-романиста, которые все заняты тем, что читают знаки реальности<sup>6</sup>.

Каким образом мифолог вступает в соприкосновение с мифом? В книге Барта содержится два или три коротких рассказа о таких контактах, сближающихся особой ситуацией *тела* наблюдателя – это тело лишено независимости, охвачено переживаемыми впечатлениями или сковано внешними процедурами:

...я сижу в парикмахерской, мне подают номер «Пари-матча». На обложке изображен юноша-негр во французской военной форме, он отдает честь, глядя куда-то вверх, очевидно на развевающийся там трехцветный флаг («Миф сегодня», с. 273).

Мне на ходу бросился в глаза «Франс-суар» в руках какого-то человека; я успел уловить лишь один частный *смысл*, но в нем я про-

читываю целое значение; в сезонном снижении цен я *воспринимаю* во всем ее наглядном присутствии правительственную политику (там же, с. 290–291).

Наблюдателю вдруг «бросился в глаза» образ или словесная формула, и для этого нужно было, чтобы его тело оказалось в пассивно-рассеянном состоянии, отданное в руки парикмахера или же глядящее «на ходу», без особой цели, на своих соседей. Мифы настигают его врасплох, он не пытается сам их преследовать. Такой праздный наблюдатель, не стремящийся что-либо наблюдать, похож на бодлеровского *фланера*, как он описан у Вальтера Беньямина. В дальнейшем он вновь появится у Барта – как читатель уже не мифов, а Текста (между тем, как мы увидим, миф противоположен Тексту!):

Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снял в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне не отягощен («От произведения к тексту», 1971)<sup>7</sup>.

Своей намеренной пассивностью бартовский семиолог сближается с обычным потребителем мифов; чтобы соприкоснуться с ними, ему словно нужно уподобиться наивному читателю – тому самому, чье сознание он стремится демистифицировать. Если бы он подходил к мифам во всеоружии своей семиологической учености и критической зоркости, он бы не разглядел их динамики и даже самого их существа:

...если в воинском приветствии негра я распознаю алиби колониальной политики, то миф [...] 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 сегодня», с. 289).

Такое сходство – пусть хотя бы временное – между критичным семиологом и доверчивым потребителем мифа требует пересмотреть всю тематику тела в «Мифологиях», имея в виду не только тело наблюдателя, но и тело мифологизируемое. Эта те-

матика исключительно богата, здесь не место описывать ее подробно<sup>8</sup>; достаточно будет констатировать, что анализируемые Бартом мифы очень часто привязаны к телам, голосам и лицам людей. Это тела борцов-кетчистов, велогонщиков, африканских каннибалов (очерк «Бишон среди негров»), потребителей и потребительниц косметических кремов и лосьонов (««Глубинная» реклама»), пилотов сверхзвуковой авиации («Человек-снаряд»), театральных актеров, которые во время спектакля «так и истекали всевозможными жидкостями: слезами, потом и слюной» («Два мифа Молодого театра», с. 174), стриптизерш, Эйнштейна (сведенного к его собственному «мозгу»), циркачей из мюзикхолла или же политического демагога-популиста Пьера Пужада; голос певца Жерара Сузе; лица актеров на фотопортретах студии Аркура, лица «римлян» из американского исторического фильма, лица Греты Гарбо, знаменитого подвижника-благотворителя аббата Пьера или же упомянутого выше чернокожего солдата с обложки «Пари-матча». Таков *первый признак* мифа: где есть тело (Барт, пожалуй, сказал бы – где есть «телесность», *du corps*), там где-то поблизости и миф, он паразитирует на теле, липнет к нему.

Чем объясняется это подозрительное взаимоотношение тела и мифа? Можно вспомнить здесь важные для Барта (достоточно указать на его предыдущую книгу «Мишле сам о себе», 1954) связи между телом и материальными субстанциями-гуморами, которые рассматриваются в некоторых очерках из «Мифологий» и восходят к субстанциальной критике Г. Башляра. Можно отметить, что феноменологическая двойственность человеческого тела (оно содержит в себе наше сознание, но одновременно и само дано ему как объект; оно воспринимается снаружи, внешними органами чувств, и переживается изнутри, посредством кенестезии) соответствует семиологической двойственности означающего в мифе (оно уже содержит в себе полноценный смысл и одновременно служит носителем нового – мифического – смысла; оно наблюдается извне, как инородный объект, но может и переживаться «изнутри», через аффективную самоидентификацию с субъектом опыта). Этим объясняется принципиальная черта мифа по Барту, а именно его *личност-*

ная направленность (adhomination), характеризуемая с помощью феноменологического понятия интенциональности:

Миф обладает императивностью оклика: исходя из некоторого исторического понятия, а непосредственным образом возникая из текущих обстоятельств [...], он обращен *ко мне*; ко мне он развернут, я испытываю на себе его интенциональную силу, он требует от меня принять его всезахватывающую двойственность («Миф сегодня», с. 282).

В конечном счете именно потому, что в мифе почти всегда как-то присутствует тело, я и могу проецировать себя в это тело, так что миф, встреченный случайно на улице или на книжной/газетной странице, кажется лично и императивно адресованным мне лично, становится для меня «окликающим словом» (там же, с. 284). Тело потребителя мифа (включая уподобляющегося ему демистификатора), входит в резонанс с телом, представленным внутри самого мифа.

Как мы видели, тело, присутствием которого отмечен миф, – это часто тело пассивно-праздное. Отсюда – *второй признак* мифа: *миф исключает труд*. В этом отношении он противоположен Тексту, который «ощущается только в процессе работы, производства» («От произведения к тексту»)⁹.

В тематике бартовских «мифов» поражает почти полное отсутствие мифов, связанных с какой-либо деятельностью, физическим жестом. Единственным исключением являются, пожалуй, сложные цирковые упражнения в мюзик-холле, зато и воспринимаемом как миф-исключение, миф счастливый и необманчивый, скорее утопический, чем лживый. Критик готов солидаризироваться с ним: «Труд, особенно превращенный в миф, наполняет материю счастьем, создавая зрелищное впечатление материи мыслимой» («В мюзик-холле», с. 252). И другой пример от противного: когда в послесловии к своей книге Барт пытается вообразить язык, свободный от мифов, он ищет его в практике, в физическом труде:

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. [...] И так, 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 («Миф сегодня», с. 308–309)¹⁰.

Итак, труд и язык труда по крайней мере до некоторой степени обладают иммунитетом против мифической инфекции. Из этого вытекают два вывода. Первый: на уровне *текстов* Барт почти полностью исключает из поля своих мифологий тексты повествовательные. Они всегда являются рассказами о какой-то деятельности, о действиях и/или приключениях, и такая процессуальная природа, по-видимому, должна делать их неподатливее для мифа. Под власть мифов легче всего подпадают неподвижные объекты, лишённые развития: материальные субстанции (вино, молоко), вещи, зрительные образы, короткие изолированные словесные синтагмы. Вопреки многовековой традиции словоупотребления, бартовский «миф» никогда не обладает нарративной структурой¹¹. Хотя очерк о велогонке Тур де Франс начинается сравнением этого соревнования с эпической поэмой («“Тур де Франс” как эпопея», с. 176), но в нем не рассматривается ее синтагматическое развитие, перипетии гонки, а лишь составляется перечень парадигматических элементов – гонщиков, этапов и т. д. Между тем эпическая поэма – это по определению рассказ...

В 1966 г., в строго структуралистской работе «Введение в структурный анализ повествовательного текста», Барт никак не упоминает «мифы»; а в книге 1957 г. «Мифологии» он трактует не столько о *мифических рассказах*, сколько о *магических предметах*, не обладающих даже легендарной историей. В этой книге термин «магия» часто используется для объяснения структуры мифов, но никогда не обозначает деятельность, направленную на достижение результата в реальном мире, как

обычно определяют магию; речь идет исключительно о неподвижных продуктах и/или орудиях магии. Барт-мифолог избегает изучать человеческие поступки – хотя бы условно-воображаемые, – осуществляемые ввиду конкретной цели; он ограничивается готовыми магическими объектами, которые создаются и применяются не конкретными членами общества, а обобщенной «буржуазией», не желающей называть собственное имя. Он помнит о принципах социологии Дюркгейма<sup>12</sup>: в мифах проявляется все общество в целом (в данном случае представляемое правящим классом), а не чья-либо частная инициатива. Даже политические высказывания Пьера Пужада, серьезно беспокоящие Барта своими фашистскими тенденциями и, разумеется, направленные на вполне конкретные политические цели, приводятся в его книге не столько для их опровержения, сколько как своего рода этнографические объекты, отвлеченные от практических задач<sup>13</sup>. Все это дает нам *третий признак* мифа: как только мы чувствуем какое-то социальное требование, императивный образ общества как целого – где-то поблизости есть и миф.

И другое следствие изъятия труда: на уровне *логики* главным врагом мифа является диалектика, потому что она объясняет процессы, динамические и практические движения. Барт постоянно упрекает буржуазное мышление, производящее и потребляющее мифы, в непонимании этого интеллектуального метода. Выделяемые им фигуры мифического дискурса – это почти всегда так или иначе отрицание инаковости, основополагающего понятия для диалектики: «тождество», «изъятие из Истории», «низм», «тавтология» («Миф сегодня», с. 314–317). В известном смысле можно сказать, что мифы – это логические ошибки, паралогизмы, которые мифолог отмечает красным карандашом; и эти систематические нарушения диалектической логики образуют *четвертый признак* мифа.

Г-н Пужад вполне сознает, что главным врагом такой тавтологической системы является диалектика, хотя обычно и путает ее с софистикой («Несколько высказываний г. Пужада», с. 150).

Превращая историю в природу, миф осуществляет экономию: он отменяет сложность человеческих поступков, дарует им эссенциаль-

ную простоту, упраздняет всякую диалектику, всякие попытки пойти дальше непосредственной видимости, в организуемом им мире нет противоречий... («Миф сегодня», с. 306).

Неспособное к диалектическому преодолению (*Aufhebung*), (мелко)буржуазное мифическое сознание подменяет его *кражей*, «похищением языка» («Миф сегодня», с. 291), силовым присвоением, которое не считается с тем, что именно присваивается<sup>14</sup>. А вместо диалектического развития оно пользуется равенством, вернее – особого рода *сбалансированностью*:

Например, г. Пужад обращается к г. Эдгару Фору: «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 («Несколько высказываний г. Пужада», с. 149–150).

Согласно Барту, мифическое мышление применяет в расширенном виде третий закон Ньютона: действие равно противодействию. Увлеченный своей антибуржуазной критикой, Барт не замечает, что тем же законом управляется не только «коммерция», но и, например, структура классического произведения искусства. Такое произведение, начиная по крайней мере с греческих трагедий, характеризуется *завершением*, финальным восстановлением равновесия и эстетическим примирением долга и страсти, решения и его последствий, вообще морального импульса и эстетической красоты. Разоблачая политическую бухгалтерию Пужада, которую тот противопоставляет диалектике «интеллектуалов», Барт одновременно (и, кажется, неосознанно) отрицает и основополагающий принцип классической эстетики. В таком отрицании равновесия ради непримиримой диалектики уже за-

ключена в зародыше вся его позднейшая теория бесконечного и незавершенного Текста. И наоборот, неспособность Барта в дальнейшем возобновить свой «мифологический» проект, в чем он признавался не раз, например в маленькой статье «Мифология сегодня» (1971), можно связать со стратегическим отступлением позднего Барта, вернувшегося от «текста для письма» к «тексту для чтения», к более традиционной эстетике, имплицитно отвергавшейся в «Мифологиях»<sup>15</sup>. *Пятый признак* мифа: ему благоприятствует классическая эстетика, изолирующая в мире и в мысли замкнутые объекты, сбалансированные игрой противонаправленных сил.

Все сказанное позволяет охарактеризовать двойственный статус *литературы* в «Мифологиях». Согласно общей схеме, сформулированной в теоретическом послесловии и обильно иллюстрированной в предваряющих его очерках, миф – это знаковый механизм, который «контрабандой» («Миф сегодня», с. 291) внушает своему потребителю некоторые общие идеи, отправляясь от конкретных данных, из которых они логически не выводятся. Разные культурные дискурсы более или менее легко поддаются этой паралогической операции. Так, философия, которая обычно и занимается общими понятиями, почти не упомянута в «Мифологиях». Может ли она тоже сделаться носителем мифа? «Поскольку миф – это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом» («Миф сегодня», с. 265), – подчеркивает Барт; «действительно, от мифа не может укрыться ничего, свою вторичную схему он способен развернуть, отправляясь от какого угодно смысла» (там же, с. 292). Даже математика, с ее высокоформализованным языком, не избегает власти мифа, который делает ее знаком «математичности». И все же философия как будто лучше защищена: открыто полагая обобщенные концепты, она не позволяет мифу прятать их за конкретными данными опыта<sup>16</sup>. Зато чрезвычайно уязвимыми оказываются литература и искусство, потому что они всегда имеют дело с общими понятиями, но не анализируют их, а делают предметом художественной манипуляции. Идеи скрываются за образами, риторическими фигурами, театральными сценами; такой «вертушкой», игрой взаимоподмен между содержанием и формой как раз и опреде-

ляется классическая эстетика, отрицаемая в «Мифологиях». Сравним две фразы Барта:

...значение мифа – это такая вертушка [tourniquet], где означающее все время оборачивается то смыслом, то формой, то языком-объектом, то метаязыком, то чисто знаковым, то чисто образным сознанием («Миф сегодня», с. 281),

и

...из двух противоречащих друг другу идеологий рождается некая третья, убудочная система, которую можно поворачивать в любую сторону [un tourniquet commode]: произведение оказывается то умопостижимым, то иррациональным, исходя из потребностей момента... («О Расине», 1960)<sup>17</sup>.

Механизм «вертушечной» подмены в обоих случаях один и тот же – но в первом случае речь идет о мифе, а во втором о литературе (точнее, о литературно-критическом мифе по поводу классического произведения). Другая родственная черта между мифом и литературой: литература оперирует аналогиями, более или менее прихотливыми уподоблениями (которые она называет «тропами»), а миф, взятый как знак, также *мотивируется по аналогии*:

В мифе же значение никогда не бывает вполне произвольным, оно всегда частично мотивировано, неизбежно содержит в себе долю аналогии [...]. Мотивированность мифа обусловлена самой его двойственностью – миф играет на аналогии между смыслом и формой, нет такого мифа, где бы форма не была мотивирована («Миф сегодня», с. 285).

Как уже было сказано выше, при коннотации «форма» вторичного знака независима от «смысла» первичного знака, во всяком случае она не выводится из него логически. Но между ними можно найти *анalogии*, и именно этим обусловлена лживость мифа: в воинском приветствии чернокожего солдата, конечно, есть нечто общее с идеей «французской имперскости», которую миф стремится утвердить, предъявляя фотографию солдата; однако

эта общая черта недостаточна для логического доказательства, зато может служить для риторической энтимемы или же литературного тропа.

Последняя процитированная фраза сопровождается в книге Барта интереснейшим примечанием, указывающим на *шестой признак* мифа, на источник эмоции, часто переживаемой мифологом:

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», пользуясь первым как идеалом, а вторым – как средством накопления. Это этически низко, как и любое двурушничество (там же, с. 285).

Нравственное возмущение мифолога направлено в равной мере против мифа вообще и против лживых «искусств». В частности, Барт чрезвычайно недоверчив к Литературе, которая постоянно совершает подобные смещения. Однако следует уточнить – речь идет не столько о творческой практике художественной словесности, сколько о литературе как *институте*:

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 («Миф сегодня», с. 295).

От Жюль Верна до юной поэтессы-вундеркинда Мину Друэ, от газетного репортажа о «писателях на отдыхе» до благонамеренной литературной критики с ее заклинаниями «Расин есть Расин», от литературной «психологии», «именем которой вам

даже и сегодня вполне могут отрубить голову», когда она проникает в прокурорскую риторику («Доминичи, или Торжество литературы», с. 115), до «женской» литературы, замыкающей женщин-литераторов в стенах гинекея («Писательство и деторождение»), от «искренного» языка Жана Жироду («Адамов и язык») до туристического справочника «Синий гид» как коллекции литературных стереотипов, – Литература непрестанно дает поводы к формированию мифов; и даже когда она пытается избежать этого, отрекаясь от всякого смысла в современной поэзии, миф все-таки настигает ее, улавливает ее бунт понятием «абсурда»... Конечно, бывает и хуже: так, театр, кино и особенно массовая пресса предстают Барту почти полностью зараженными мифом. Литература же обладает двойственным статусом: для мифолога это предмет исследования, но одновременно она и дает ему дискурс, с помощью которого он стремится разоблачать мифы; под его пером язык литературной *коннотации* становится *метаязыком* (кстати, не этим ли объясняется уже отмеченное у Барта смешение двух понятий?). Отсюда необходимость строго контролировать его, и отсюда же опасение измены с его стороны.

К счастью, в нем есть на что и на кого опереться – авторы и произведения, служащие Барту положительными примерами. В театре это Брехт с его принципом очуждения, а в литературе – опыты «искусственного мифа» («Миф сегодня», с. 296) у таких писателей, как Флобер (в «Буваре и Пекюше») и Сартр (по-видимому, в «Некрасове» – единственном сартровском произведении, которому Барт посвятил в 1955 г. специальную статью)<sup>18</sup>. Это особые, третичные системы, которые реутилизируют, вновь пускают в дело мифические стереотипы буржуазной культуры; они воспроизводят в своих собственных целях антидиалектический жест самого мифа:

Если миф – похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? («Миф сегодня», с. 296).

Барт не говорит ничего конкретного о внутренней структуре таких «мифов во второй степени», но два приведенных их при-

мера имеют одну общую черту: в то время как мифы «в первой степени» (обычные мифы массовой культуры), как мы видели, избегают повествовательности и представляют собой неподвижные сгущения языка, «искусственные мифы» разворачиваются как *истории* – история двух друзей-самоучек у Флобера, история мошенника, впутавшегося в антикоммунистическую газетную кампанию, у Сартра. По-видимому, в глазах Барта обычный миф отличается закрытой динамикой, функционирует в замкнутой цепи; для его демистификации следует вновь ввести его в открытый процесс движения – либо диалектического и/или семиологического анализа, либо авангардистского литературного письма: то есть в Текст с большой буквы, о котором Барт станет говорить в своих позднейших работах.

Мы рассмотрели несколько привилегированных полей, несколько областей, особенно богатых для Барта мифологическим материалом. Это поля не столько тематические (хотя к такой категории можно отнести «литературу» или же «телесную тематику»), сколько формальные, определяемые некоторыми семиологическими, феноменологическими или логическими схемами. Такие схемы служат симптомами, признаками мифа: присутствие тела в знаковом дискурсе, изъятие труда и повествования, социальная императивность, нарушения диалектики, эстетическая сбалансированность, мотивация по аналогии. Подчеркнем, что это именно признаки, а не отличительные черты мифа: они не обязательно соприсутствуют вместе, и их список не является исчерпывающим. Их функция – не доказательная, а эвристическая, они служат не для определения мифа, а для его разыскания.

Многие из таких признаков мифа предоставляет литература (классическая), но одновременно она же практикует и такие типы письма, как повествование и «искусственный» миф во второй степени, которые неожиданным образом сулят выход из замкнутого мира мифических значений. Позднее, особенно в книге «S/Z» (1970), Барт осуществит критический пересмотр повествования, выявив в нем также источник коннотаций, структурируемых *проайретическим* (практико-деятельностным) кодом. В «Мифологиях» принимаемая им перспектива еще не столь

радикальна, критика обращена не столько на коды вообще, сколько на коды изолирующие, которые программируют и производят замкнутые на себе образования, репродуцируемые без конца. Это и есть *мифы*, понятие которых послужило Барту только однажды, чтобы в дальнейшем исчезнуть с его концептуального горизонта<sup>19</sup>.

- 1 См.: Eco U., Pezzini I. La sémiologie des Mythologies // Communications. P., 1982. N 36.
- 2 Здесь и далее страницы в скобках отсылают к русскому переводу: *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2008. Указывается также название критического очерка или теоретического послесловия, откуда взята та или иная цитата.
- 3 См. один из последних текстов Барта, напечатанных при его жизни, – «Предисловие к словарю Ашетт» (1980).
- 4 Литературовед-традиционалист Раймон Пикар, нападая на Барта в своем памфлете «Новая критика или новый обман?» (1965), ставил ему в вину между прочим произвольность его аналитических процедур.
- 5 Ср. позднейший текст, образующий один из «Фрагментов речи влюбленного» (1977) – «Последний листок».
- 6 Работа Барта-мифолога несомненно связана с «уликовой парадигмой», предложенной Карло Гинзбургом в качестве модели гуманитарного мышления. См.: *Гинзбург К.* Приметы // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.
- 7 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 417.
- 8 Опыт такого описания предпринят в моей вступительной статье к русскому переводу «Мифологий» Барта (Издательство им. Сабашниковых, 1996, и позднейшие переиздания).
- 9 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 415.
- 10 Возможно, это рассуждение восходит к книге Бриса Парена «Исследования о природе и функциях языка» (1942), автор которой пытался выделить непосредственное переживание речи в труде крестьянина.
- 11 В другой работе я отмечал тенденцию к денарративизации мифа в литературе модерна: *Zenkin S.* Le mythe décadent et la narrativité // Mythes de la décadence / sous la direction d'Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. P. 11–22.
- 12 Он неоднократно ссылается на них в своей книге, например во втором предисловии, упоминая дюркгеймовское понятие «коллективные представления» (Предисловие ко второму изданию [1970], с. 70).



- 13 Любопытно сравнить в этом плане бартовские «Мифологии» с текстами современных авторов, которые Жером Гарсен собрал в книжке «Новые мифологии» (Nouvelles mythologies. P.: Seuil, 1997). В этих сознательных попытках подражания Барту – нередко остроумных и фиксирующих действительно значимые черты современного общества – почти всегда отсутствует дюркгеймовская концепция мифа как *фактора социальной солидарности*, они почти всегда посвящены описанию стратегий индивидуального поведения ради той или иной частной цели (что делают женщины в наши дни, чтобы нравиться мужчинам и самим себе, и т. п.). При чтении этих текстов складывается впечатление, что за прошедшие полвека чувство (пусть даже мистифицированное) принадлежности к целостному обществу исчезло из сознания французов.
- 14 См. подробнее в моем предисловии к цитируемому русскому изданию «Мифологий» (с. 22 след.).
- 15 См.: *Зенкин С.Н.* Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. С. 5–77.
- 16 См.: *Мильнер Ж.-К.* Философский шаг Ролана Барта // Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 58–100, особенно о борьбе Барта за общие идеи и качества-qualia.
- 17 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 227 (пер. С.Л. Козлова).
- 18 См.: *Zenkin S.* Roland Barthes et *Nekrassov*: un jeu avec les mythes // *Rencontres: Revista do Departamento de Francês (São Paulo)*. 2005. N 10, Junho. P. 113–123.
- 19 Статья была представлена как доклад на конференции «Становление-романом “Мифологий”» (Гренобльский университет, 2007). Французская версия опубликована: *Zenkin S.* Les indices du mythe // *Recherches & Travaux*, 77, 2010, mis en ligne le 20 août 2012, <http://recherchestravaux.revues.org/index418.html>.

## ПЕРЕВОДЫ