



С. Исаев

Текст Жан Жака Руссо в книге Жака Деррида «О грамматологии»

Среди многочисленных рефлексий по поводу многообразных моделей взаимоотношений автора с текстом выделим две: жизнестроительную, когда границы текста автором разрушаются, и сама жизнь творца, каждый его поступок за рамками текста строятся как самостоятельное произведение, и имманентно-формальную, когда, напротив, выход за пределы текста и дискурсивных практик не одобряется.

В работе Деррида на переднем плане трактат Руссо «Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании» (1761, 1763). Понятием «текст Руссо» нами суммарно обозначены различные произведения знаменитого автора, с целью постановки вопроса о заключенных в них принципах текстуальности, не только аналитически опознанных, но и не попавших в поле зрения Жака Деррида. Причина, побудившая известного теоретика второй половины XX века обратиться к символической фигуре Просвещения и выделить среди замечательных текстов Руссо не издававшийся при его жизни трактат, достаточно прозаична. Трактат понадобился Деррида как один из важнейших текстов, в котором волнующая автора «О грамматологии» (1967), теория письма вычленяется под углом зрения, предопределившим дальнейшую полемику по этому вопросу на длительный период научной истории. «Руссо был, несомненно, единственным или же первым, кто сделал редукцию письма — эту глубинную предпосылку целой эпохи — темой систематических размышлений» [6, с. 238].

В отличие от своих предшественников Деррида обращается к текстовому построению трактата («Итак, мы теперь естественным образом подошли к проблеме построения “Опыта”: не только времени его создания, но и его пространственной структуры» [6, с. 359]), чтобы через выявленные симптомы пространственности раскрыть новые аспекты философии письма («...стадия в развитии этой проблематики заключается в том, чтобы проанализировать внутреннюю структуру этих текстов как симптомов...» [6, с. 240]). Руссо разделил на главы свой труд не сразу. Деррида задается вопросом, чем была вызвана разбивка, поскольку в основе «должен лежать ее глубинный замысел»? Центральный мотив «Опыта» Руссо связан с рождением и упадком музыки. Деррида интересуется, почему ко-

личество страниц, посвященных этой острой проблеме, в трактате относительно невелико? «Опыт» Руссо, задуманный как трактат о музыке, начинается с глав, в которых рассматриваются внутренние связи между речью и письмом. «Уплотнение» автором тракта главной темы произведения, а также композиционное «перемещение» ее внутрь текстового массива ставят Деррида перед фактом «переорганизации» анализируемого произведения, так как он абсолютно уверен: «...какова бы ни была история написания этого сочинения, единство его построения от этого не умаляется и никакое изменение не может быть случайным» [6, с. 359]. Таким образом, причина импульсов, побудивших Руссо предварить главы трактата о музыке одиннадцатью главами, посвященными трем другим мотивам (о происхождении и вырождении языка, об отношениях между речью и письмом, о различиях в образовании северных и южных языков), а также проблема текстового преломления этих преобразований приобретают в постмодернистской работе принципиальное методологическое звучание.

Внимание к теоретической работе нового времени продиктовано тем, что, несмотря на просьбу к читателям не думать, «будто слова “Декарт”, “Лейбниц”, “Руссо”, “Гегель” и другие — все это имена авторов произведений, инициаторов движений или сдвигов», поскольку в этой книге авторские имена указывают «прежде всего, на имена проблем» [6, с. 239], Деррида в ряде случаев отходит от анализа прецедентных текстов, предпочитая аксиологически выверенный рассказ об их именитых авторах. Сдача позиций биографизму — сознательная. Итог, к которому стремится постструктуралистская методология, *восполнить* анализируемые тексты собственными, а их автора заместить собственной фигурой. Книга «О грамматологии» блестяще реализует этот замысел.

Итак, занимаясь текстовой конфигурацией трактата Руссо, Деррида и подсознательно, и вполне намеренно (о чем косвенно сообщено в концептуальном герменевтическом суждении: «...нельзя смешивать смысл постройки с ее заявленным замыслом» [6, с. 359]) становится на путь зеркального (по отношению к тексту Руссо) построения собственного текста, возводя его с огромным тщанием. Если в «Опыте» Руссо показано, как с появлением письма начинается «упадок» языка и музыки, то в отношении последнего Деррида, опираясь на примеры из Руссо, намерен продемонстрировать обратное. О том, что замещение, задуманное по схеме зеркала, осуществилось по более сложному и неожиданному сценарию, можно догадаться, ознакомившись с эпиграфом ко второй части книги Деррида, взятому из «Исповеди» Руссо: «Я чувствовал себя как после кровосмешения».

В отличие от работы «Письмо и различие» (1967), структуру которой определяют собранные под одной обложкой разные по содержанию и стилю статьи, книга «О грамматологии» написана по единому плану и представляет целостный труд с детально продуманной композицией. Она включает две неравные по объему, но тесно связанные между собой час-

ти: теоретическую и, условно говоря, практическую. Первая, относительно небольшая «Письмо до письма» состоит из развернутого эпиграфа («Экзерга»), а также трех глав. Здесь апелляции к трактату Руссо не играют решающей роли, и исследуемый объект, письмо, рассмотрен в контексте современного для Франции середины XX столетия философско-культурологического дискурса, направленного против структурализма и логоцентрических идей. В этой части Руссо, и особенно его идеи, не столько на периферии, сколько на положении эха, которым они отзываются в теоретических исканиях Гуссерля, Соссюра, Хайдеггера, Якобсона и многих других.

Вторая часть «Природа, культура, письмо» помимо введения включает четыре главы, в названиях которых (первой, второй и третьей) используется имя Руссо, или упоминаются его труды. О ее приоритетных темах сигнализирует название имеющегося и здесь предваряющего текста — «Введение в “эпоху Руссо”». Замкнутая на «прочтение» конкретных произведений вторая часть, переполненная цитатами из Руссо и их толкованием, конечно, является в чем-то более «прикладной». Однако проблемы остались теми же. Категории и понятия второй части, раскрывающие, казалось, знакомый предмет, как мы отметили, не *повторяют*, а *восполняют* его. Номинация целой эпохи, итоги которой в сфере концептуального понимания мира Деррида переосмысляет, именем, носителем которого утверждён главным персонажем второй части «О грамматиологии», несомненно, всерьез меняет атмосферу исследования, вместе с ней непроизвольно самопроявляется используемая методология. Очевидно, что интерес к герою сосредоточен не на семантике имени и не на его составе; речь, следовательно, идет не о морфологии имени Руссо, и даже не о метафорике представлений, с ним связанных. Достижение цели, к которой стремится автор «О грамматиологии», опирается на прокламируемый им деконструирующе-созидающий метод «чтения» текстов. Вопреки утверждениям Руссо о губительности письма Деррида уже самим замыслом заявляет, что именно последнее (вместе с другими письменными документами эпохи) поддерживает коммуникацию во времени.

Вступая в напряженный диалог со своим оппонентом, Деррида называет его преимущественно как Руссо, реже — Жан Жак Руссо или Ж. Ж. Руссо. Однако Деррида затрагивает и личность создателя известных трактатов и в том случае, когда это особо подчеркивается, персонаж обозначается именем Жан Жак, порождая прозрачную по смыслу и композиции выразительную ситуацию. Дело в том, что номинация «Жан Жак», согласно волеизъявлению Деррида, вовлекает в научное текстовое пространство «О грамматиологии» мотив «человеческого, чисто человеческого», а вместе с этим по цепной реакции, и мотивы эроса, эротического самовозбуждения, которые в тексте Деррида располагаются совсем не на тех же правах, которые им предоставлены Руссо, например, в «Исповеди» (в «Опы-

те» их нет), где они тщательно, целомудренно, сдержанно и эллиптически-стыдливо укрыты¹. Если у Руссо рассказ и рассуждения о «детской болезни» вводятся в текст в строгой хронологической мотивированности сюжетом, то у Деррида мотив «самовозбуждающегося эроса» (иначе «рукоблудия»), на наш взгляд, вставлен в текст намеренно и произвольно, и в силу этого откровенные подробности из личной жизни «Жан Жака», несмотря на строго предусмотренное для них место (вслед за размышлениями о функциях Голоса, продуцирующих постановку философского вопроса о наличии), лишь отвлекают от теории письма, а научное повествование XX столетия превращают в знаковое совершенно на иных основаниях.

Перейдем к тому, как же понимает Деррида текстуальность Руссо? Согласно его концепции, у Руссо именно «понятие восполнения и теория письма обозначают, как бы в бездне зеркал (*en abîme*), саму текстуальную сущность текста Руссо...» [6, с. 318]. То есть, если рассматривать все тексты Руссо — его трактаты, романы, письма в их единстве, то будут очевидны руководившие автором «Новой Элоизы», «Эмилия», «Опыта», «Исповеди» как бы внутренняя потребность и необходимость повторения и самоудвоения. По Деррида (который в данном случае опирается на рассуждения самого Руссо [16, с. 353]), у Руссо «...изображение наличия в бездне зеркал — это не случайность; напротив, желание наличия возникает в бездне изображений, в изображениях и т. д. И само восполнение выступает во всех смыслах как нечто из круга вон выходящее» [6, с. 318—319].

Аналогично строится и текст Деррида. Части его произведения, созданные и анализируемые в едином поле письма, говорят о том, что их автор понимал восполнение полифункционально и трактовал его изменчиво! Поэтому, забегаая вперед, можно утверждать, что Деррида, как и Руссо, вписывает свойственную его философии и эстетике текстуальность не только в каждый отдельный свой текст, но и в каждую его часть. Утверждая это, мы получаем лишь приблизительное представление, потому что отношение Деррида к фигуре Руссо и его текстам оказывается достаточно сложным. Чтение или филологическое исследование текста, как считает Деррида, не должно завершаться простым удвоением. В самом деле, «О грамматологии» не маска «Опыта» Руссо. Следовательно, дело не в том, что Руссо редуцировал письмо, а Деррида восстановил его в правах. Существо — в другом: Деррида на протяжении книги много раз повторяет, что все особенности своего понимания письма открывает именно у Руссо, которые последний будто бы видит и сам, но не в силах

¹ Для понимания смыслообразующих функций этого мотива важно следующее признание Руссо: «Таким образом, я очень мало обладал, но это не мешало мне наслаждаться по-своему, то есть в воображении. Вот каким образом мои чувственные стремления, в согласии с моим робким характером и романтическим складом ума, сохранили в чистоте мои чувства и мою нравственность...» [16, с. 19].

этого признать. А если и признает, чего Деррида также не исключает, то делает это невольно, бессознательно, помимо своих продуманных желаний и взвешенных высказываний². Деконструируемый процесс *осветления* открытий Руссо в такой перспективе приобретает некую фрейдистскую окраску³, давая возможность поставить следующие вопросы.

Первое, удалось ли Деррида на самом деле увидеть объективные особенности текстов Руссо и описать свойственную им структурную специфику, а именно принципы построения текстов, схемы движения мотивов (нас в первую очередь интересуют связанные с понятиями теории литературы, поэтики и культурологи и мотивы: язык, речь, слово, литературность, живописность, музыкальность, природа, пейзаж, картины, линии, а также лица, личины, маски), структурные конфигурации как симптомы, о чем уже упоминалось выше.

Второе, действительно ли те схемы и модели, которые открывает в процессе чтения Деррида, оказываются общими для XVIII и XX столетий.

И наконец, какую эволюцию они претерпевают. В последнем случае интересно, в чем встретившиеся две системы (метафизическая и деконструктивная) по-прежнему остаются и будут оставаться в дальнейшем самостоятельными и непревзойденными.

С точки зрения Деррида, важнейшая особенность текстуальности Руссо формируется в связи с *раздвоением* его порыва в отношении письма. С одной стороны, Руссо показывает как письмо разрушает наличие субъекта, утверждаемое речью (речь связана с голосом, а голос подтверждает: я — есмь, я — здесь; письму эта ситуация чужда, поэтому, принципиально не нуждаясь в этом, письмо ее устраняет, переводя общение в заочное). С другой стороны, Деррида демонстрирует почему работа автора над рукописями романов оказывается базой и средством для овладения того, что ускользает от речи. В результате письмо у Руссо неожиданным образом восстанавливается в правах и оправдывается. Если первый импульс выводит Руссо к теории языка (то есть к «Опыту»), то второй, внутренний порыв образует опыт писательской деятельности. Два импульса формируют разные формы авторского пребывания в тексте. В «Опыте» субъект на-

² Руссо, как известно, отчетливо сознавал противоречивость собственной природы: «Можно подумать, что мое сердце и мой ум не принадлежат одной и той же личности» [16, с. 103].

³ Отметим, в философских работах начала XXI столетия противоречивость философских систем, так же как и сознательное / ненамеренное использование мыслителем в одном и том же труде противостоящих друг другу аргументов, рассматривается как проявление внутренне присущей мышлению амбивалентности. Поскольку последняя «...представляет собою не только фактическое состояние вещей, но и один из необходимых методологических принципов научного исследования» [12, с. 14].

лицо как хулитель письма. Работая же над «Исповедью», автор в прямом и переносном смысле скрывается, при этом обретая возможность показать людям, чего он стоит. Благодаря смене парадигмы поведения происходит то, что Деррида назовет особой семиотической «экономией»: «вот она — знаковая “экономика”»: замена речи письмом одновременно подменяет наличие ценностью: *я есмь* или *я наличествую* приносятся в жертву ради того, *каков я есмь, и того, чего я стою*» [6, с. 293].

Сразу же проясним базовые позиции в отношении описанной ситуации. Для Руссо опыт теоретического исследования языка — это напряженная попытка поставить перед своими современниками острую проблему, решение которой, скорее всего, отодвинуто в будущее, в мечту [2; 3; 9]. Он прекрасно понимает, что его призыв к возврату в общество, в котором общение не искажено бесконечной цепью письменных распоряжений и циркулярных установлений, а голос и дыхание непосредственно общающихся естественны и ничем не стеснены, но, напротив, раскрепощены и поддержаны свежим воздухом, чистым небом, прекрасной и свежей зеленью, что все это подобно сну и грезам. И та идеально-идиллическая, а с его точки зрения, естественная модель, от которой общество удалилось, без каких-либо усилий не может быть перенесена из воображаемого в реальность. Теория языка Руссо, собственно говоря, и есть предлагаемая им модель пути, по которому современникам предлагалось идти в сфере гуманитарного бытия [9; 12]. Текстовая пространственная структура «Опыта», если ее представить в виде схемы (ниже мы обратимся к ее месту в концепции Деррида), может быть интерпретирована как особое, метафизически помысленное инобытие программы социальных преобразований⁴.

Если в «Опыте» природа (а это у Руссо и естественные условия, окружающие человека, и он сам как *естественная* природная стихия, в наличии желаний, страстей, живой воли и воображения, и данные природой человеку средства общения — голос, зрение, и органы, способные к внятной жестикюляции) изначально чиста и непогрешима, то в «Исповеди» дело обстоит совершенно иначе. Руссо признается: «Я обнажил всю свою душу и показал ее такую, какою ты видел ее сам, всемогущий. Собери вокруг меня неисчислимую толпу подобных мне: пусть они *слушают* мою исповедь, пусть краснеют за мою низость, пусть сокрушаются о моих зло-

⁴ Здесь уместно напомнить об иронически-трезвом отношении Руссо к проектам устройства будущего: «Неуверенность в будущем всегда заставляла меня считать не скоро осуществимые замыслы приманкой для дураков. Я увлекаюсь надеждами, как и всякий другой, лишь бы осуществление их ничего не стоило мне; но если для этого нужно долго трудиться — это уже не для меня. Любое маленькое удовольствие, если оно само дается мне в руки, соблазняет меня больше, чем перспектива райского блаженства» [16, с. 132].

получиях. Пусть каждый из них у подножия твоего престола, в свою очередь, с такой же искренностью раскроет сердце свое, и пусть потом хоть один из них, если осмелится, *скажет* тебе: “Я был лучше этого человека” (курсив наш. — *С. И.*)» [16, с. 7].

Деррида видит в авторстве своего рода актерство «выступающих перед публикой», которые подразделяются им на «ораторов или проповедников и комедиантов» [6, с. 498]. В действиях первых «представляющие и представляемые сливаются» и выступающие подают «самих себя». Здесь *человек* и *персонаж* едины. Комедиант же «говорит то, что ему предписано, и нередко изображает некое фантастическое существо», следовательно, авторство в этом случае опирается на «разрыв между представляющим и представляемым». Комедиант — рупор. «А при таком самозабвении то, что еще остается от человека, сразу же становится игрушкой зрителей» [6, с. 498—499].

Рассуждая о письме с семиотической позиции, Деррида верно характеризует схематический вектор движения от реальности к идеалу, выявленный первым и вторым типами творчества. Но, как мы видели, он оказывается иным в представлении просветительского подхода к задачам метафизической методологии, а также научного и художественного текстообразования. Семиотизация в «Исповеди» определяется Деррида как «проявление борьбы меня реального со мной же в идеальности истины и ценности». Автор «О грамматологии» пронизательно фиксирует происходящий здесь «отказ от наличного и собственного ради более прочного овладения смыслом на уровне идеальной формы истины» [6, с. 293]. В этом процессе для Деррида очевидны позитивные функции письма. Руссо фокусирует свои устремления иначе. Он признается в «Исповеди»:

Я хорошо понимаю, что, если этим мемуарам удастся увидеть свет, я сам увековечиваю здесь воспоминание о факте, след которого хотел уничтожить; но я передаю и много других фактов против своего желания. Перед моими глазами всегда стоит великая цель моего предприятия, и неотложная обязанность осуществить ее во всем ее объеме не позволит мне отвлечься от нее более мелкими соображениями, которые отклонили бы меня от моей задачи [16, с. 347].

Такие мысли озвучиваются им в связи с пониманием функций авторского имени: «...раз моему имени суждено жить, я должен передать вместе с ним воспоминание о носившем его несчастном человеке» [16, с. 348]. Если воспользоваться понятием самого Деррида, то можно сказать, что жизненностроительный по своей сущности, исповедальный замысел Руссо «стирает» проблемы письма. Рассуждения об упадке музыки и «болезни языка» в тексте «Исповеди» озвучиваются лишь затем, чтобы рассказать о судьбе гения, поставленного провидением на самую низкую ступень конкретного безжалостного социума, и поведать о том, как шаг за шагом через труд

подмастерья, лакея, учителя, воспитателя, служащего министерства иностранных дел, ученого, писателя, через уловки лени, лжи, воровства и творческого горения была отвоена роль, которая по плечу лишь свержисключительной личности — роль Учителя поколений, к которым он обращается с монологом о себе, с рассказом, превращенным в программную проповедь о том, как сделать жизнь естественной и достойной человека. Вот почему главным инструментом «Исповеди» оказывается не *описание* биографии, а внутренний монолог, вырывающийся наружу в форме живой речи перед Лицом Всевышнего и обращенной к современникам.

Когда Ю. Кристева в 1960-е годы впервые заговорила о необходимости «разрушения поэтики», вряд ли кто-нибудь предполагал, что новая методология, увы, невольно повторит главную, осуждаемую ею ошибку представителей формальной школы⁵. К сожалению, в тексте Деррида конкретно-исторические особенности выразительных средств той или иной эпохи отступают на задний план под давлением общетеоретических обобщений порядка деконструирования [4; 17]. Текст Руссо, обращенный к нам, непосредственно указывает на его автора — гения, уникального и незаменимого. Деррида же уверен, что найти истину, обозначаемую текстами Руссо (жизнь автора за его творениями), невозможно, так как жизнь и письмо принадлежат единому тексту. Между читателем и Руссо уже существует текст, и поэтому «...все непосредственное уже заведомо оказывается производным», потому что первоначала в его первозданности просто не существует. «Все начинается с посредника, и именно это оказывается “непостижимым для разума”» [6, с. 312]. Как мы видим, Деррида, кажется, не слышит Руссо!

Смещение акцентов у Деррида, конечно, не должно и не может заслонить его блистательных конкретных наблюдений. По Деррида, первая и основная посылка, использованная Руссо для построения не только «Опыта», но и всего текста, *связывает музыку и голос*: «Музыки до языка не существует. Музыка порождает голос, а не звук. Никакие доязыковые звуки не способны, по Руссо, начать эпоху музыки. В начале было пение» [6, с. 359]. Отметим, изложение именно этого тезиса и есть первоначальное аналитическое сопоставление философии музыки Руссо с пространственной структурой текста, в котором эстетика музыки реализована. Более

⁵ Ю. Кристева, как известно, отметила в качестве своего рода «ложной» посылки формального анализа понимание литературного произведения как «предметной поверхности, где имеет место комбинирование готовых элементов, структуры, в которой отражается некий трансцендентальный смысл, подкрепляемый трансцендентальным же сознанием наличных субъектов...» [10, с. 9]. Свидетельством тому служат многочисленные поэтики XX столетия «как некоего беспредметного дискурса, вневременного и внепространственного Логоса, переговаривающегося с самим собой в ходе нескончаемого создания моделей...» [10, с. 8].

детально на различиях между голосом и зрением как сугубо человеческими свойствами Деррида не останавливается, так как не находит в них прямого отношения к теории письма. Руссо же, посвятив им первую главу своего трактата, затем возвращается к этой теме в XV и XVI главах («Итак, каждое чувство имеет присущую ему сферу. Сфера музыки — время; сфера живописи — пространство» [14, с. 259]), давая параллельно с Лессингом и Гердером импульс возникновению особого направления эстетики и культуры, позже в деталях разработанного Шеллингом, Гегелем, Спенсером и, особенно, Шопенгауэром.

Руссоистская философия музыки, согласно Деррида, сначала захватывает антропологический контекст, а затем органически соединяется с социальными, психологическими и, наконец, с собственно эстетическими аспектами. В изложении Деррида, суть руссоистского понимания социально-антропологического предназначения музыки заключается в ее связи со страстью. Если музыка рождается в пении, если она сначала должна *огласиться*, то это значит, что, как и всякая речь, она порождается непроизвольно исторгнутым чувством. Мошь учения Руссо в том, что создаваемая им логоцентрическая (фонологическая) система строится, «захватывая» прежде всего человеческое, и именно на этой основе далее включает в себя этику и эстетику.

Отношение к голосу как условию общения («Так как музыка предполагает голос, она складывается вместе с человеческим обществом» [6, с. 360]) для Деррида своего рода мостик к освоению руссоистской версии экзистенциально окрашенного понятия «Другого». Он пишет о взглядах Руссо: «Что же касается речи, то она требует сочувствия как условия данности мне другого человека именно как другого» [6, с. 360]. В самом деле, Руссо, излагая свою концепцию языка, прокладывает русло для этического объяснения его первоисточков в *желании*, направленном на Другого. Предчувствие великих открытий, связанных с этим жестом, возбуждает в душе мыслителя XVIII столетия «великую тревогу», что и отмечено представителем Новейшей эпохи. Тем не менее в рассуждениях теоретика второй половины XX века возобладает не Единое, а Другое; Деррида детализирует не понятие «сочувствия» — сердцевину руссоизма, а категорию «восполнения» как форму реализации отношения к другому. Приглушая этику, XX век утверждает изменчивость, текучесть и обратимость явлений бытия. На передний план деконструирующей системы выдвинут особый вопрос — *различАния*.

По Деррида, у Руссо зрение как всеобщее свойство, а голос как специфически человеческое ведут к пониманию разграничительных свойств не только между «миром животных и человеческим миром» [6, с. 360], но и к ориентации в пространстве, подключая к процессу формирования систематизацию таких понятий, как внешнее и внутреннее, мертвое и живое. «Воспаря над пространством, овладевая наружей, устанавливая общение

душ, голос преодолевает природное животное состояние. То есть преодолевает смерть в ее пространственном выражении...» [6, с. 360]. Природа не обладает голосом, следовательно, и не поет. Поэтому знание Другого — условие возникновения музыки! «Животные, которые лишены воображения, никак не относятся к Другому как таковому. Вот почему животные не знают музыки» [6, с. 360].

Деррида считает, что именно оппозиция *наличие* — *отсутствие* (а не сами свойства голоса и зрения, оказывающие, по Руссо, влияние на процессы восприятия окружающей действительности и мира общения) определяет понимание мира. Совершая якобы вслед за Руссо разграничительные шаги, Деррида в итоге вводит понятия, свойственные философии и эстетике XX столетия. *Природное* в системе Деррида воспринимается уже не как *естественное*, а как просто противоположное человеческому. От концепции Руссо у Деррида остаются только тени: благодаря голосу «...преодолевается природное животное состояние» [6, с. 360]. Отсюда следующая посылка: «пение» обеспечивает самоналичность жизни, оно *естественно* для человека и чуждо природе. Цепь разграничений, завершающаяся эстетико-психологической проекцией, вновь апеллирует к различию, взятому выше за основу, и *естественное* уже в духе XX столетия преобразованном виде входит в состав необычного для Руссо и вполне приемлемого для Деррида разграничения, насквозь пронизанного «противоположным» в каждой из частей умозаключения: «Пространственные искусства несут в себе смерть, а животное состояние остается *неодушевленной* стороной жизни» [6, с. 360].

Далее Деррида будто бы вместе с Руссо делает еще один шаг по линии разграничений, подводя концепцию мыслителя XVIII столетия к черте, за которой переходит к ее непосредственной критике. Для нас этот шаг также интересен в эстетической плоскости. Итак, благодаря особому взгляду на социальные функции *речи* Деррида определяет сущность руссоистского отношения к смерти, утверждая, что жизнь (в философско-метафорическом аспекте) только там, где голос. Следовательно, раз природа «не разговаривает» и «не поет», значит, она с философской точки зрения выпадает из жизни. Это — «руссоизм», уже поставленный с ног на голову. Деррида же вкладывает в свое утверждение посылку для следующего расщепляющего шага, теперь уже расщепления — *наличия* как такового. Не удивительно, что проецируя отмеченное положение в сферу эстетики, Деррида обнаруживает у Руссо несуществующие противоречия, Руссо якобы полагает, что живопись, использующая краски, предназначенные лишь для восприятия зрением, более близка природе, а музыка, связанная своим происхождением от пения (голоса), приближена к человеку. В «Опыте» Руссо, как может показаться, читаем именно об этом: «...живопись ближе к природе, а музыка больше связана с человеческим существом» [14, с. 260]. Здесь имеется в виду мелодичность, которую музыка заимствует у человеческой речи, по-

тому что «звук голоса — это своего рода органы души...», тогда как живопись «часто изображает мертвые и неодушевленные предметы...» [14, с. 261, 260]. Именно в таком аспекте живопись и может быть помысленной ближе к природе. В тексте же Деррида понятие природы «офилософствовано» в особом духе, и поэтому трактовка приведенной цитаты полностью деформирует ее смысл.

Обращаясь к статьям Руссо о пении, написанным для «Энциклопедии», а также приводя отрывки из «Опыта», Деррида показывает, что пение в них не сводится к голосу, как голос не сводим к шуму, что голосовые интервалы чужды музыкальным, образующим пение, что, наконец, мелодичное пение — лишь слабое подражание интонации говорящего голоса. В последнем тезисе, уверен Деррида, происходит попятное движение мысли и переход к археотеологическому пониманию природы, потому что понимание последней раздваивается: природа у Руссо — почва, низшая ступень. Голос должен превзойти природу, пение должно превзойти голос. Но одновременно пение должно подражать крику или стону. Таким образом, природа оказывается своего рода мерой настоящего.

Автор «О грамматологии» совершенно справедливо убежден, что именно археотеологическое понимание природы как существования в высшем смысле объясняет, почему разговор о музыке в «Опыте» предварен разговором о языке, аспектом, который выводит ко второй группе вопросов, связанных с голосом. Во втором случае необходимо уяснить проблему, указывающую на *говорящий голос как первоначало*, прежде чем (и для того чтобы) установить самую возможность музыки. Разрыв речи и пения у Руссо задан, *предусмотрен!* Констатируя это, Деррида еще раз подчеркивает, что само «первоначало» рассматривается у Руссо как «разрыв», «первоначало как начало конца», что, по Деррида, вновь свидетельствует о невольных, бессознательных переходах Руссо на позиции, противоположные логоцентризму.

Руссоистский текст, утверждает Деррида, постоянно «изошряется» для того и так, чтобы показать, что зло, то есть письмо, врывается в его систему как бы со стороны. В приведенном наблюдении пролегает этический водораздел между методологиями, и, двигаясь от мотивов метафизики Руссо к сюжету деконструирования, мы можем эту границу более или менее явно определить. Руссо убежден, что зло врывается в систему извне, а Деррида — что оно уже существует внутри [6, с. 363—364].

Вместе с тем, обращаясь к различным оценивающим источникам, мы явно попадаем в атмосферу литературоведческой мифологии, которая представляет текст как живое тело, способное страдать и радоваться, подвергаться и насилию, и любовному обольщению. Продолжая знакомиться с размышлениями Деррида о текстовой структуре «Опыта», а также прослеживая за тем, как Деррида аналитически выстраивает «от-

вет» на руссоистский вопрос о «прискорбном разделении пения и речи», как опровергаются мотивы об образовании «пагубной стихии», в которой совершается рождение и упадок музыки, мы углубляемся в сложные переплетения мифа о тексте. Осознавая это, Деррида (и здесь очевидно огромное значение его разысканий) придал хитросплетениям моделирующий характер.

История музыки у Руссо оказывается параллельной истории языка, и ее беда, считает автор «Опыта», — графическая сущность. Здесь, однако, неожиданно другое. В формировании руссоистской концепции «разлома» Деррида фиксирует постоянно совершаемую в рассуждениях Руссо подмену: когда автор «Опыта» хочет показать «печальную историю музыки», он вспоминает печальную историю языка и его «усовершенствования». Следовательно, в тексте Руссо, который Деррида теперь рассматривает как организацию мотивов, обнаруживаются определенные структурно-пространственные закономерности, поддающиеся схематизации. На них-то он и направляет свое пристальное внимание. Аналитически сканируя «характер» руссоистских мотивов, Деррида подчеркивает, что исследуемая организационная «ткань» — «из разных нитей», «протяжка» которых приоткрывает способы плетения. Он выделяет два типа трансформаций, называя одни мотивными «сдвигами», а вторые — материализацией метафоры.

1. *Сдвиг мотивов* подразделяется Деррида на несколько более конкретных форм:

а) *постепенное* трансформационное *преобразование* и *подстановка* на место старого нового предмета, благодаря которому, например, строится история забвения «голоса природы»;

б) *бурное вторжение*, которое насильственно присваивает (например, упоминавшееся выше вторжение зла со стороны);

в) *вплетение* в ткань текста обоих способов восполнительности, из-за которых подмена чего-то оборачивается нехваткой *энергии*, а замещение — «стиранием» и «забвением».

2. Другой аспект организации связан, как отмечено выше, с трансформацией, основанной у Руссо на укоренении в тексте переносных значений. Говоря более конкретно, Деррида показывает, как руссоистский текст воплощает «...двойную метафору голоса природы» — этот голос мягок, но он закон; голос природы ветх и несовершенен, но он естественен, а к естественному, если оно утрачено, необходимо вернуться.

Поскольку судьба понятий, организующих изнутри руссоистский текст, неизбежно упирается в понятие «разбивки», артикуляции, то очевидно, что роль совершающегося в тот самый момент восполнения концентрируется в определении *становления* как производства и развития, но совершающегося парадоксальным образом — через *возвращение*. Это же положение Деррида выражает в емкой и сжатой формуле: *Прогресс у Рус-*

со совершается в форме регресса. Если это концептуальное заключение попытаться воссоздать, то оно примет вполне опознаваемую схематическую форму, которую Деррида считает возможным описать словесно.

Прогресс, понимаемый в духе Руссо, схематически может быть описан как несколько особых кругов, напоминающих спиралевидную конструкцию, то есть повторяющуюся бесконечно [6, с. 365—366]. Но, повторим, это прогресс в форме регресса! «Каждый новый круг починает прогрессивно-регрессивное движение, которое, уничтожая следствия предыдущего периода, вновь подводит нас к природе — только более далекой, древней, архаичной...» [6, с. 368]. Схема предполагает не линейное движение. Если же используется не линия, полагает Деррида, то имеется в виду возвратное движение, каким бы длительным разворот ни был. Последнее служит основанием для чрезвычайно важного замечания теоретика XX столетия о природной, естественной подоснове текстовой структуры Руссо: «Прогресс всегда заключается в приближении к животному состоянию, в упразднении того самого прогресса, который вывел нас из него» [6, с. 368].

Как ни парадоксально, но для модели, которая согласно данному выше определению текстуальности претворяется во всех произведениях Руссо, характерна нацеленность на предвосхищение возрождения и возобновление первоначала. Катастрофа у Руссо «переворачивает порядок жизни, не разрушая его» [6, с. 504]. В этом ее уникальность. Более того, когда Божественное провидение «переворачивает» жизнь Земли, наклонив ее ось, становятся возможными праздники, балы, прогулки. «Жизнь восстанавливается в чистоте наличного», а сама радость чистого наличия — это радость движения, течения [6, с. 504].

В соответствии с пониманием катастрофы обозначается и ее исполнитель, тот, кто совершает Божественное действие, и момент действия. В «Опыте» и «Исповеди» читатель знакомится с методологически значащими номинациями: «легким движением перста», «едва заметным движением перста» или «легким движением палочки», благодаря которым меняется судьба героев и течение мотивов. Чтобы объяснить немотивированные переходы и возникновение новой структуры, философия прибегает к полету «мифической фантазии» [6, с. 439]. Но, подчеркивает Деррида, это графическое обозначение не убедительно с точки зрения методологии XX столетия. Тот переворот, который породил ее, невозможно осмыслить на основе рациональной необходимости, и на учет следовало бы взять логику игры. Однако философия праздника у Руссо такую логику игнорирует. Она апеллирует к сцене, но без театра, без спектакля, без зрелищ. Когда собираются на площади или на лугу, каждый одновременно остается и собой, и причастным другому⁶. Такой бес-

⁶ Здесь уместно вспомнить об аналогичном переосмыслении праздника писателями русского Серебряного века.

предметный праздник, как у Руссо, обходится без жертвоприношений, без затрат, без игры. Даже без масок⁷.

Размышления Руссо о празднике дают Деррида основание говорить об анализируемом тексте как «сложной, иерархической структуре: одни высказывания в ней могут быть прочитаны как истолкования других высказываний, которые, до известной степени и с известными оговорками, можно прочитать и иначе» [6, с. 501]. По некоторым причинам (они иногда скрыты в самом тексте) Руссо «предпочитает просто оборвать себя неким жестом — ни сознательным, ни бессознательным...» [6, с. 501]. Деррида отмечает, что страницы «Опыта», посвященные празднику, сегодня могут быть прочитаны в свете исследований Антонена Арто о театре жестокости⁸ или в духе понятий праздника и суверенности у Батая [6, с. 501, 502]. «Однако сам Руссо истолковывает эти высказывания иначе и преобразует игру в танец, танец — в бал, трату — в наличие» [6, с. 502].

Эстетические следствия структурной организации у Руссо существенны и в оформлении времени. Оценивая их, Деррида напоминает о двух типах мотивного движения: «Чтобы описать *рождение*, зарождающееся бытие восполнения, “Опыт” должен примирить два различных типа времени. *Выход за пределы природы был одновременно и постепенным и резким, и внезапным и бесконечным*. Структурная цензура режет остро, а историческое отделение происходит медленно, трудно, постепенно, едва заметно» [6, с. 434].

Как мы видим, для Деррида главнейшее условие экстраполяции идеи артикуляции в область эстетики — условие семиотическое. С его точки зрения, положение *знака* у Руссо, как и понимание восполнения, отмечено двойственностью [6, с. 371]. Сама возможность подражания, по Руссо, как будто ставит предел естественной простоте. Совершенно по-своему перелагая концепцию Руссо, Деррида делит искусства на «одушевленные» и «неодушевленные». В связи с этим ставится вопрос о «наруже» и ее удвоении в «неодушевленных» искусствах и выразительности как воспроизведении «нутри» через внешнее. Все это явно не устраивает теоретика XX столетия, инициируя критику. У Руссо, по Деррида, подражание ничего не добавляет к представляемому, это лишь способ воспроизводства. Восполнение с этого момента из достоинств превращается в недостаток. Деррида не сомневается, что в

⁷ О природе своей антиигровой позиции Руссо пронизательно замечает: «...я на самом деле стал таким, каким казался; и в течение по крайней мере четырех лет, пока это восторженное состояние сохраняло всю свою силу, я был бы способен совершить все самое великое и прекрасное, что только свойственно человеческому сердцу...» [16, с. 362].

⁸ На наш взгляд, сходство эстетических позиций весьма относительное: Антонен Арто приветствовал «немой театр», максимально устраняя в постановках речевую составляющую.

самой идее восполнения у Руссо налицо деконструирующие признаки, что они вообще пронизывают все мышление Руссо. «Вот почему, двигаясь в системе восполнительности со слепой непогрешимостью и сомнамбулической уверенностью, Руссо должен одновременно делать прямо противоположное: и обличать *мимесис* и искусство как виды восполнения (бесполезные или опасные, излишние или даже вредные, а на самом деле — и то, и другое), и признавать в них счастливую возможность человека, выражение страсти, выход из неодушевленности» [6, с. 369].

Напомним о пожелании Руссо: «правильное подражание» должно быть естественным, чтобы в нем раскрылись свойства самой природы. А вот «порок, двуличие, притворство» — это искаженное подражание, его аномалия. Все, казалось бы, верно. Но Деррида и здесь находит «хитро-сплетение метафор» [6, с. 372]. В эстетическом восприятии на нас влияют не вещи, а знаки. Раз так, искусство может функционировать только в системе культуры, а теория культуры выступает как теория нравов [6, с. 372—373]. Но суть как раз в том, что «нравственное» впечатление в отличие от «чувственного» передает свою силу знаку! «Эстетика проходит через семиологию и даже этнологию» [6, с. 373]. Знак уже не природа. Поэтому и «врачевание» средствами искусства не есть нечто естественное [6, с. 373]. Конечно, оговаривает Деррида, нельзя забывать, что эстетическое воздействие не ограничивается сферой знака. Воздействует показанное, *нутрь*, изображенные предметы и мотивы.

Следовательно, важно, как семиотическая природа восполнения в конкретных областях формы и понятиях выразительности находит применение. Для Руссо черта, то есть рисунок, — путь к воспроизведению жизни и человеческих страстей. Одними красками, по Руссо, ничего не добьешься. Не споря с этим, Деррида устремляется к другому. Для него черта — феномен разбивки и артикуляции и т. д. [6, с. 376]. Руссо относит *черту* (рисунок) к области искусства, а *цвет* — к области науки и расчета отношений. «Парадокс здесь очевиден. Рисунок выступает здесь как условие подражания, а цвет — как естественная субстанция, игру которой можно объяснить физическими причинами и сделать предметом науки о количественных отношениях, науки о пространстве и расположении интервалов по аналогии...» [6, с. 382]. Пафос Деррида в обнаружении некоего естественного начала, объявляемого основанием для разбивки и артикуляции, но и «извращающим» и живопись, музыку. Если Руссо хочет восстановить ту ближайшую к природе ступень искусства, на которой хроматизм, гармония, интервалы еще не были известны, то есть представить некую *нулевую* форму языка, не тронутую цивилизацией, а стало быть, способную выступить в качестве модели и для современной культуры, то Деррида, опираясь на архисовременные искусствоведческие исследования, истолковывает ситуацию в своем деконструирующем ключе. Он подчеркивает, что в «Опыте» противоречивый подход к зрительности разрешается путем

расщепления ее на два полюса: в одной части трактата «немой язык» — язык взгляда и жеста восхваляется; а в другой его части, завершающей, на ином полюсе истории, говорится о наивысшей степени несвободы в обществе, основанном на обмене немymi знаками (письмом).

Задержимся на значимом примере из Руссо: о создании рисунка — образа возлюбленного, тень которого девушкой обводится на песке палочкой. С одной стороны, Деррида констатирует: здесь *начало знака*. И это заключение свидетельствует о том, что в данном случае теоретик XX столетия идет вслед за автором XVIII века. Деррида понимает, что далее уходить вглубь невозможно, так как проще предъявить вещь. В примере с палочкой именно *жест* предохраняет от заведомо отчуждающей речи, «эти отношения неизменной взаимной восполнительности определяют порядок языка» [6, с. 409]. Теоретик XX столетия признает, что используемая «графика восполнительности» может быть признана «(перво)началом языков» [6, с. 410]. Но затем Деррида поступает симптоматично. Движение палочки он оценивает как своего рода протописьмо, таким образом интерпретируя данный пример в духе своей концепции деконструирования: письмо возникает еще до речи. Путь к общетеоретическому заключению оказывается открыт: «Все, что есть в языке, предполагает подмену, причем само понятие подмены предшествует оппозиции природы и культуры: восполнение может быть как естественным (жест), так и искусственным (речь)» [6, с. 410].

Деррида уверен, что и в области развития музыки совершается аналогичный процесс, так как современные исследования показывают, что гармония есть изначальное восполнение мелодии, о чем пронизательный Руссо и сам не мог не догадаться и не сообщить об этом между строк. Разговор об упадке музыки, то есть об утрате ею мелодичности и интонационного богатства под натиском гармонии, подводит читателей, приближающихся к анализу завершающей части «Опыта», к выводам «О грамматологии». Деррида формулирует их во фрейдистском ключе: текст Руссо движется между тем, что можно назвать «описанием» и «заявлением», то есть между полюсами структуры, нежели естественными точками отсчета. Поэтому, «читая Руссо, нужно застать его врасплох... как говорится в «Исповеди», за этой «тайной работой»» [6, с. 384]⁹.

«Логика рассуждений Руссо», стремящаяся вопреки очевидности найти «безгрешный язык» и «безгрешное» пение, не пронизанные граммати-

⁹ Иллюстрируя свое предложение, Деррида отсылает читателя к известному признанию Руссо из «Исповеди»: «Вот так привык я таить свои желания, скрываться, притворствоваться, лгать и, наконец, красть — склонность, раньше не свойственная мне, но от которой с тех пор я не мог полностью излечиться. Желание и невозможность его удовлетворить всегда ведут к этому...» [16, с. 32].

кой, справедливо квалифицируется теоретиком XX столетия как вполне отвечающая «логике тождества и принципу классической онтологии... но вовсе не логике восполнительности...» [6, с. 385]. Ибо, по Деррида, «подмена всегда-уже началась», и поскольку «подражание положило конец полноте природы», оно «обязано быть дискурсом», а потому оно «всегда-уже» осквернило наличие различием.

Из руссоистского *описания* языка следует, что артикуляция, членораздельность и само пространство письма существуют в языке изначально. *Заявляет* же Руссо иное. Он полагает, что именно с введением письма текст инициирует свертывание интонационного разнообразия, а также видит в потере интонации воцарение зла. В попытках письменно закрепить интонацию Руссо усматривает маску! Различные приемы деятелей культуры, разработанные для восполнения интонации знаками акцентов, Руссо также приравниваются к маске [6, с. 399]. Наконец, зло, по Руссо, исходит и от переписчиков, хлопочущих вокруг умирающего слова [6, с. 399].

Фонетическое письмо, вокруг которого строится концепция языка Руссо, не последняя точка артикуляции и возможного абстрагирования. Сколько бы ни было очевидным саморазрушение фонетического письма в результате стремительного скопления согласных, оно по-прежнему остается связанным с голосом, который «свидетельствует о наличии говорящего и дает возможность самослышанию говорящего». Поэтому и голос, и вместе с ним письмо — свидетельства самоналичия жизни (Гегель, Хайдеггер). Дальнейшее абстрагирование может привести к языку из одних согласных. Такой язык тоже возможен. Но на нем нельзя говорить. Алгебраический язык используется в науке. Но в живой жизни, для общения он не применим!!! Автономия представляющего здесь достигает своего предела. Нефонетическое и всеобщее письмо науки в этом смысле принимает вид *теоремы* [6, с. 497]. Согласно Лейбницу, с работами которого Руссо был знаком, прибегать к голосу в ряде случаев нет нужды. Чтобы сделать вычисление, достаточно взглянуть на алгебраическую запись. Но, по Руссо, здесь именно тот смертельно-молчаливый взгляд, в поле действия которого «буква убивает» («Эмиль») [6, с. 497], заставляя помыслить о спасительности театра, где еще можно услышать живую речь, но не о книгах.

Текст Руссо незавершен, потому что теория письма прямо зависела от развиваемой в «Опыте» теории языка. Руссо уверяет, что ему было стыдно заниматься такими пустяками, как письмо («Эмиль»). «Но что тут постыдного? — справедливо спрашивает Деррида. — И как можно считать пустяком то, в чем Руссо видит смертельную опасность?»

Автор «О грамматологии» подчеркивает, что Руссо *грезил* о том, чтобы впустить в метафизику силу восполнения [6, с. 511]. Текст теоретика XX века строится так, чтобы читатель понял — страницы, с которыми он знакомится, осуществляют мечту философа XVIII столетия. В завершаю-

щем абзаце своей книги Деррида ставит вопрос о том, не является ли сама противоположность «сна» и «яви» тоже метафизикой? И если в процессе письма можно грезить, то чем же тогда должно быть письмо, и чем же тогда должен быть сон? Руссо признавался, что грезит о естественном обществе и естественном языке. Но он же постоянно предупреждает, что не выдает свои сны за явь. Приводя эти живые реплики из «Эмиля», Деррида именно в этой точке диалога тоже завершает свою книгу, причем знаковой цитатой из Руссо, возвращая читательское воображение к фрейдистским реминисценциям, щедро рассыпанным по его замечательному тексту: «...предоставляю другим возможность определить, есть ли в этих грезах что-либо полезное для пробудившихся от сна людей» [6, с. 511].

Список литературы

1. Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 7—107.
2. Верцман И. Жан Жак Руссо. М., 1958.
3. Дворцов А. Т. Жан Жак Руссо. М., 1980.
4. Гараджа А. В. Критика метафизики в неоструктурализме (Деррида). М., 1989.
5. Деррида Ж. Голос и феномен. И другие работы по теории знака Гуссерля / пер. С. Г. Кашиной, Н. В. Сулова. СПб., 1999.
6. Деррида Ж. О грамматологии / пер. и вступ. ст. Н. Автономовой. М., 2000.
7. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. под ред. В. Лапицкого. СПб., 2000.
8. Деррида Ж. Позиции / пер. В. Библихина. М., 2007.
9. Длугач Т. Б. Три портрета эпохи Просвещения. Монтескьё. Вольтер. Руссо (от концепции просвещенного абсолютизма к теориям гражданского общества). М., 2006.
10. Кристева Ю. Избр. тр.: разрушение поэтики. М., 2004.
11. Морлей Дж. Руссо / пер. с англ. В. Н. Неведомского. М., 2012.
12. Ойзерман Т. И. Амбивалентность философии. М., 2011.
13. Руссо Ж. Ж. Трактаты. М., 1969.
14. Руссо Ж. Ж. Избр. соч. : в 3 т. М., 1961. Т. 1.
15. Руссо Ж. Ж. Юлия, или Новая Элоиза / пер. Н. Немчиновой, А. Худачевой. М., 1968.
16. Руссо Ж. Ж. Исповедь / пер. Д. А. Горбова, М. Я. Розанова. М., 2011.
17. Соколов Б. Г. Маргинальный дискурс Деррида. СПб., 1996.

II

Эхо наполеоновских войн



