



Владимир Ермоленко. Барт, или Потеря.
Перевод с украинского Натальи Бельченко

Владимир Ермоленко

БАРТ, ИЛИ ПОТЕРЯ ¹

26 октября 1977 года, через два дня после смерти своей матери, Ролан Барт начинает писать одну из своих самых необычных книг.

Словно нет за плечами всех его произведений: «Мифологий», «S/Z», «Смерти автора», «Мишле», «Сад. Фурье, Лойола», «Фрагментов любовного дискурса», — всех тех текстов, которые сделали его знаменитым. Всей этой брони, всего культурного грима.

Эту новую книгу (но хотел ли он сделать из этого книгу?) он пишет около двух лет: на нескольких сотнях мелких листков — четвертинок стандартного листа бумаги, — в основном датированных, с несколькими предложениями, а иногда просто одной фразой в день.

Эту книгу можно назвать дневником. Одной из самых удивительных книг Ролана Барта. Одной из самых незащитных его книг.

* * *

Почти через тридцать лет после его смерти, в 2009 году, издательство «Seuil» опубликует этот текст под названием «Дневник траура», «Journal de deuil».

Дневник, который его автор вряд ли хотел публиковать. И который вы теперь, возможно, прочитаете на одном дыхании, не отрываясь.

Ведь именно так чаще всего люди склонны читать то, чего им читать нельзя. То, что чересчур опасно, сверхинтимно, слишком спрятано от читателя, и потому незащищено от него.

¹Из книги *Володимир Ермоленко. Далекі близькі. Есеї з філософії та літератури. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015.*

Книга о непреодолимой меланхолии после смерти матери — человека, который был для автора «Мифологий» единственной настоящей любовью.

В это сложно поверить, но он, — этот признанный классик, которого еще полгода назад приняли в Коллеж де Франс (одно из высочайших признаний для французских интеллектуалов), написавший довольно много книг, в частности бестселлер «Фрагменты любовного дискурса», ироничный интеллектуал, девиантный гомосексуалист, почти ежевечерне выходящий на *chasse des garçon*, «охоту на мальчиков», враг всех возможных клише, — всю жизнь жил с матерью, любил ее больше всех на свете и воспринял ее смерть как удар, который он был не в состоянии превозмочь. Как смерть, которая открывает двери его собственной смерти. Которая даст ей карт-бланш.

«Многие все еще меня любят, но отныне моя смерть никого не убьет».

* * *

Этот сборник листков-четвертинок издали под названием «Дневник траура»; но это слово «траур», *deuil*, не было для него наиболее подходящим. Потому что слово «траур» слишком ритуализированное, слишком «общественное», в нем избыток «культурных правил», избыток регламента. В трауре общество запрещает и наказывает: нельзя не входить в траур в определенное время и нельзя не выходить из него. Траур — это путешествие, имеющее начало и конец. Он демонстрируется внешне, он делится скорбью с другими как своим последним имуществом. Траур разворачивается во времени, от точки высшей боли до облегчения.

Такой ли был траур у Ролана Барта?

Есть как минимум несколько фраз в дневнике, которые ставят это слово под сомнение: «Я не в трауре. Меня охватила печаль» (*Je ne suis pas en deuil. J'ai du chagrin*), — пишет он 30 ноября. В другом месте и в другой книге он дает намек: он гораздо более склонен воспринимать скорбь после смерти матери вместе с Прустом и его «печалью», *chagrin*, чем вместе с Фрейдом и его «трауром», *deuil*.

Итак, Пруст? Итак, печаль?

* * *

В «*Albertine disparue*», шестом томе «В поисках утраченного времени» Пруста, есть пояснение. Печаль (*chagrin*) «отнюдь не является пессимистическим выводом, свободно сделанным из определенной совокупности скорбных обстоятельств» Она является «периодическим и произвольным оживанием определенного впечатления, которое приходит извне и которое мы не выбираем».

Периодическое и произвольное оживание, *reviviscence intermittente et involontaire*. Лаконичное объяснение слова; лаконичное объяснение всей эстетики «В поисках утраченного времени». «Печаль» — это когда впечатления из прошлого приходят сами собой, неожиданно стуча в двери, как неизвестные бездомные. Приходят, не спрашивая разрешения, и уходят точно так же, не спрашивая разрешения, без предупреждения.

Возможно, оттого в эти годы Барта так привлекает дискретная эстетика: эстетика хайку, эстетика фото, эстетика *punctum*, эстетика короткого и острого впечатления, которое на время может взять в плен, потом отойти и раствориться в воздухе, и неожиданно опять возвратиться.

* * *

Печаль, в отличие от траура, закрыта в себе, без какой-либо надежды на внешнюю помощь. Печаль не увеличивается и не уменьшается. Она всегда одинакова.

А точнее вот как: она всегда разная, только ее количество всегда одинаково. Она может уменьшаться или увеличиваться, но не постепенно и без каких бы то ни было временных «законов». И ее уменьшение не является необратимым.

Она не имеет начала и конца. Она — не развитие. Не путешествие.

Каждый ее момент — будто первый, без соотнесения с другими, без траектории, без «истории».

* * *

Чем была эта «печаль», эта меланхолия для Ролана Барта на протяжении трех коротких лет, от октября 1977 до марта 1980 года?

Например, вот этим: отсутствием последовательности. Резкой сменой эмоций — так, словно ты их уже не контролируешь, словно они приходят сами собой, не спрашивая; и идут от тебя, тоже не спрашивая. «Существуют моменты, когда я невнимательный (говорю, при необходимости шучу)», после чего «неожиданно [накатывают] жесткие эмоции, вплоть до слез».

Эти наступления, эти атаки, эти оккупации печалью всегда неожиданны, остры, словно стрелы, выпущенные неизвестно откуда, из темноты, неизвестной рукой. То, что Барт потом назовет словом *punctum*.

Самое главное для этой печали — что ее атаки могут быть спровоцированы банальностями. Что они исходят от вещей, от которых их никогда не ожидаешь. Перед присутствием которых ты ослабляешь всю свою защиту, сбрасываешь всю свою броню и становишься по-настоящему уязвимым. Потому что атаки бывают смертельными только тогда, когда кажутся невозможными.

Пример? Официантка несет заказ клиенту, говорит ему: «Voilà», «вот», «держите». Это банальное слово, одно из банальнейших во французском языке, Барт сам постоянно произносил, когда приносил матери какие-либо вещи. «Однажды, близко к ее концу, наполовину без сознания, она повторила эхом это Voilà (Je suis là, слово, которое мы говорили друг другу всю жизнь)».

Это невинное Voilà бьет в самую точку, в тот самый нервный узел, который соединяет его с памятью о той, кого уже нет. Ибо став однажды эхом, — Voilà, — это слово уже не перестанет быть эхом. Ее эхом.

После эпизода с официанткой, после этого самого банального в мире Voilà Барт описывает, как возвращается домой и плачет в своей, когда-то общей с ней, квартире, в своем прибежище, «непроницаемом для звуков».

* * *

Есть несколько важных дел, которыми Барт занимается после этой смерти.

Одно из них — его курсы в Коллеж де Франс, в частности третий, «Приготовление романа», *Préparation du roman*. Конспекты к нему были изданы в «Seuil-ИМЕС» в 2003 году.

Приготовление его романа — романа, который он сам хотел написать и о проекте которого он говорит в эти годы.

Два главных литературных жанра, привлекающих Барта в этом курсе, — роман и хайку. Два противоположных жанра, два симптома напряжения между Востоком и Западом: хайку — моментальный, сфокусированный на нынешнем, дискретный, острый, как стрела, короткий, как падение капли в воду; роман — длящийся и вязкий, сфокусированный на прошлом, преимущественно последовательный, наполненный интригой и неожиданностью.

Однако оба являются своеобразным искусством, в котором слово преодолевает лирическую субъективность, пространство «внутреннего мира», выходит за психические границы автора, направляется на объект, заряжается им, влюбляется в него.

* * *

Мышление — это всегда поиск сообщества. Почти всегда — сообщества в прошлом.

Беседа со своими единомышленниками из прошлого никогда не представляет собой диалог. Собственно, нет никакого разговора. Есть два монолога: из прошлого в настоящее, из настоящего в прошлое. Если они где-то встречаются, то не в этой жизни.

У Барта в эти последние годы было свое сообщество. Оно было радикально несовременным. Символ французской гиперсовременности, гипермодерности 1950–1960 годов теперь преимущественно читает классиков. Возможно, он никогда и не переставал этого делать. (Еще в 1950-х он как-то сказал, что больше знает Босюе, чем Дидро.)

Это сообщество он называет «широким романтизмом», *romantisme large*. В нем множество магнитов.

* * *

Например, Шатобриан, «Загробные записки», «*Mémoires d'outre-tombe*», которые Барт считает «настоящей книжкой», «*le vrai livre*» и возвращается к ней после чтения современных авторов «с облегчением». Он любит это Шатобрианово письмо, которое всегда представляет собой ответ на чью-либо смерть. «Гений христианства» — на смерть матери, «О Бонапарте и Бурбонах» — на смерть герцога Энгийенского, «Загробные записки» — на смерть любимой, Полины де Бомон.

Шатобриан — реакционер в политике, авангардист (для своей эпохи) в литературе: «впечатляющий разрыв между старомодностью его политической (или идейной) деятельности... и живой, роскошной, желанной природой (*nature*) его письма».

Барт, этот великий комментатор современности, вдруг очаровывается эстетикой памяти, эпитафии, поисков утраченного времени. «Я безвозвратно исключен из моей современности — отброшен, всеми моими фибрами, из Истории, творимой теперь, отослан страстно, отчаянно к Истории упраздненной, к прошлому. Я не люблю и не понимаю ничего актуального, я люблю и понимаю неактуальное; я проживаю Время как деградацию Ценностей».

«В преимущественно молодом обществе, в котором авангардизм стал модой, а ювенилизм (*jeunisme*) — мифом, именно привязанность к прошлому становится, благодаря диалектическому превращению, маргинальностью или даже подпольностью, а потому героизмом».

В эти последние годы Барт становится философом неактуального. Например, классического романа. Или японской поэзии.

* * *

Еще один магнит — это Пруст, постоянный соучастник. Шатобриан в новом столетии. Барт помнит, что «Против Сент-Бёва», свою главную «теоретическую» книгу, Пруст заканчивает похвалой творцу «Загробных записок».

«В поисках утраченного времени» он начнет в 1909 году (ему тридцать восемь), через четыре года после смерти матери (1905), но все эти четыре года можно считать долгим и запутанным путем от траура до «Vita Nova». Для «Поисков» у него останется двадцать лет.

Собственно, Барт хотел пройти этот путь. Написать Произведение, Оевуге. Произведение, а не текст о произведениях. Хотел, «как Пруст, войти в роман, как входят в религию».

Хотел, чтобы смерть матери стала, как и для Пруста, дверьми к его собственному Произведению. К его Роману.

* * *

Между Шатобрианом и Прустом — Флобер. У него Барт позаимствует один из образов для обозначения самого себя. Образ святого Поликарпа с его регрессивным «Боже мой, в каком столетии Ты заставил меня родиться?»

В эти годы Барт станет прилежным и верным адептом «поликарпизма», будет воспринимать себя как анахроничную инъекцию прошлого в нынешнюю эпоху. Будет воспринимать себя как гражданина XIX века. В «Саламбо», «Святом Антонии» или «Иродиаде» Флобер превращал литературу в путешествие во времени, в грандиозный метемпсихоз: «писать роман — это жить в некоей среде»; писать роман о прошлом — это поселиться в таком прошлом. Поселиться, а значит забирать вещи с собой, забывать знакомые маршруты, менять адрес и «место регистрации».

Шатобриан, писатель траура, ностальгии и эпитафии; Пруст, писатель произвольной памяти и микроскопических знаков истины, истины как молнии; Флобер, писатель метемпсихоза, перевоплощения в другое время, неактуальности и анахоретства; эти трое становятся постоянными спутниками Барта. Почти главными героями курса «Приготовление романа».

«Почти», потому что главным героем курса о романе будет поэзия. Японская поэзия. Хайку.

* * *

Хайку привлекает Барта благодаря своему реализму, своей антиметафоричности, благодаря описанию «того, что есть» или «того, что было». Благодаря «соприсутствию» (co-présence) дискретных вещей, не связанных друг с другом. Благодаря описанию реальности дискретности, реальности нелогичного. Поскольку сама жизнь есть дискретность, нелогичность, встреча несвязанных вещей, не объединенных общей интрогой и целостным планом. Капель, падающих на поверхность воды, параллельно друг другу.

Поскольку в жизни, в реальной жизни все намного случайнее, чем в литературе. «План», «интрига», «последовательность», «судьба» — это вторжение литературы, внешних связей, чаще всего эфемерных, нереальных, хоть и прекрасных.

Хайку — это самый фотографичный литературный жанр: та же, что и у фотографии, сосредоточенность на реальном, на присутствии объекта, который может быть только назван или указан, объекта, для своей убедительности не требующего никаких определений или интерпретаций. Жанр, где главный смысл не в истории, не в фабуле, не в интриге, не в объединении различных событий, а в одном мгновении. В стреле, пронзающей душу, как большой воздушный шар, наполненный водой; в стреле, взявшейся неизвестно откуда, которая не стареет и боль от которой не убывает.

* * *

Хайку — это первое; второе — это роман. Почему?

Из-за любви, которая в романе сокрыта; из-за любви к реальности, которая просит слов; из-за любви к дорогим людям, которые просят памяти.

Романы — это «говорение о тех, кого мы любим», *parler des autres qu'on aime*. Любовь романа — это любовь-агапе (*amour-agapé*), обращенная на свой объект, скорее нежели романтично-лиричная любовь-страсть (*amour amoureux*), которая сосредоточивается на самом субъекте, на его влюбленности (*soi-amoureux*), на лирическом герое.

А потому для Барта этих лет роман — точно такая же конфронтация с объектом, с реальностью, как и хайку или фотография. Сфера, где слова создаются не благодаря перекатыванию волн великого интертекстуального моря, без прикосновения к «реальности», а благодаря встрече с объектом, с «реальностью», с «миром», с «жизнью» — то есть всеми теми понятиями, которые сам Барт некогда ставил под сомнение.

«“Литература” <...> всегда делается с “жизнью”»; «загадка письма, его вязкая жизнь, объект его желания состоят в том, что никогда нельзя отъединить от мира».

Роман — это *dire seux qu'on aime*, искусство «говорить о тех, кого любишь», скорее даже «выражать тех, кого любишь», «говорить за тех, кого любишь». Тут абсолютная омофония с *dire se qu'on aime*, «говорить то, что любишь»; но вместо «се» — «сеux», множественное число, причем человеческая множественность, множественность гуманная, теплая, материальная, множественность людей и мест, жизней и их историй. Роман — это «отдавать должное тем, кого мы знали и любили»; роман — это «*témoigner pour eux*» — «свидетельствовать о них (в религиозном смысле), то есть обессмертить их».

Наконец, роман — это магнетизм. Не произнося этого слова, не упоминая Месмера или Пюисегюра, Барт говорит их языком, языком магнетизма и гипнотизма начала XIX столетия. Роман сосредоточивается на местах, намагниченных любовью, на объектах-магнитах и магнетических полях любви. Почему? Потому что именно «места любви магнетизируют», «*ce sont des places d'amour qui aimantent*». Глагол *aimer*, «магнетизировать», так близок к *aimer*, «любить» — вплоть до существительных: *aimant*, «магнит» — это почти *amant*, любовник, влюбленный.

Роман — это намагнетизированное и замагнетизированное письмо. Письмо вокруг мест любви, которые магнетизируют.

Ибо что такое любовь, как не сила гравитации, проникающая контрабандой в психический мир? Что такое любовь, как не действие огромного магнита?

* * *

На публике — курс в Коллеж де Франс; дома, после возвращения — «Дневник». Дневник траура, дневник горя, дневник тоски. Тоски по матери, которая, прежде чем умереть, стала беззащитной, словно ребенок.

«В течение месяцев я был ее матерью. [И сейчас такое чувство], словно я потерял свою дочь».

Мать, которая стала дочерью; защитница, ставшая той, кого нужно защищать; помощница, ставшая беспомощной.

«В конце своей жизни моя мать была слабой, очень слабой... она стала моей маленькой девочкой... Ее, такую сильную, бывшую моим внутренним Законом, теперь я ощущал своим ребенком женского пола... Я — человек, не имеющий наследников — породил собственную мать, в самой ее болезни».

Изменение отношений, смена ролей — превращение из «того-ком-заботятся» в «того-кто-заботится». Один из симптомов любви.

Быть привязанным к кому-нибудь не потому, что ты зависишь от этого человека, а потому, что он зависит от тебя. Не потому, что ты в нем нуждаешься, а потому, что он нуждается в тебе. Ситуация, при которой разрыв этой привязанности является вопросом не освобождения из-под власти другого, а вопросом этическим и витальным — вопросом жизни другого человека, его выживания. И ты больше не можешь разорвать эту связь, потому что это привело бы не к твоей эмансипации, не к твоей свободе, то есть не к еще одной жизни; это привело бы к угрозе жизни, которая уже родилась, о которой ты заботишься. Привело бы, возможно, не к твоему «новому рождению», а лишь к новой смерти.

Возможно, единственный момент, когда мы хоть немного можем возратить своим родителям любовь, которую они нам подарили, начинается тогда, когда они становятся беспомощными.

* * *

Несколько раз в этом «Дневнике» Барт говорит о потребности написать «книгу вокруг мамы», «livre autour de mam». Книга о

фотографии, «La chambre claire (Camera lucida)», и станет этой книгой «вокруг мамы» или даже книгой «à partir d'elle», «от нее», «со стороны матери», «идя от матери».

Шатобриан писал свой «Гений христианства» как сочинение «сына, строящего свой мавзолей матери». Пруст начал «В поисках утраченного времени» через четыре года после смерти матери и как ответ на эту смерть. Бартова «La chambre claire» была, возможно, альбомом фотографий, вдохновленных матерью, — не фотографий матери, а фотографий, острых, как память о матери, — оставляющих раны как память о матери.

Почти везде в этом дневнике он называет ее *mat*. Односложное, сокращенное слово, короткий звук — возможно, его собственный первый осмысленный звук. Так, словно он, пишущий о матери после ее смерти, возвращается назад и отрицает историю.

Деррида в одном из интервью говорил о том, что единственная часть человеческого тела, которая по-настоящему не стареет, — глаза. Глаза остаются теми же — у десятилетнего подростка и у семидесятилетнего старика.

У Барта был свой вариант: *Le Moi ne vieillit pas*, «“я” не стареет». *Mat* всегда будет базовым словом, одним слогом, первым коротким восклицанием. Симптомом того, что «я» не стареет. Что его магниты остаются неизменными.

* * *

В «Искусственном раю» Бодлер создает портрет человека без отца, которого воспитывает одна мать. Свой собственный портрет, в котором Барт, возможно, тоже мог себя узнать.

«Мужчины, которых воспитали женщины, не вполне похожи на других мужчин», — пишет тут Бодлер. «Мужчина, искупанный в мягкой атмосфере женщины, в аромате ее рук, ее грудей, ее колен, ее волос, ее мягкой и едва ощутимой одежды, воспринял в ней утонченность кожи и особенность акцента, нечто подобное андрогинности».

Бодлер одним из первых приветствовал «Мадам Бовари», но именно потому, что Эмма была для него «дикивинным андрогин-

ном», который объединил в себе «самые соблазнительные черты мужской души в самом привлекательном женском теле».

Был ли андрогином сам Бодлер? Был ли андрогином Ролан Барт?

* * *

«Я всегда думал, что существует нечто вроде Желания-Писать самого по себе», — говорит Барт в курсе «Приготовление романа», напоминая о своем знаменитом эссе «Писать — непереходный глагол». Однако теперь он не так уж уверен в этом — не вполне уверен, что «писать» возможно как творческое кружение текста вокруг самого себя, своей формы и своей эротики. Наверное, продолжает Барт, желать-писать (*vouloir-écrire*) — это всегда «желать писать что-то» то есть «Желать-Писать + Объект».

Писание в этом курсе Ролана Барта не есть *creatio ex nihilo*, не является потоком сознания, в конце концов, не является даже «творчеством», где присутствует только субъект и его «эманации»; писание — это встреча с объектом, конфронтация с объектом, кружение вокруг объекта, желание объекта, магнетическая капитуляция перед объектом. Фантазм объекта для писания представляет собой нечто вроде «инициационного поводыря» (*guide initiatique*), и Барт откровенно сопоставляет его с Дантовым Вергилием.

Неудивительно, что Барт постепенно отходит от семиотической вульгаты своей молодости — от веры в то, что текстовая реальность замкнута на самой себе, что культура стирает доступ к «источникам» и «началам», замыкаясь в вечном коловороте знаков. Теперь он говорит о письме, которое было бы не дублированием чего-то предыдущего, не копированием, повторением, а наоборот «творением Письма-Начала» (*écriture-Origine*), которое возникало бы перед каким угодно копированием, дублированием и повторением.

Повторение и репликация как норма культуры, как норма какой-либо знаковой системы, где знаки должны «заменять» своих референтов, выступать вместо них, играть их роль, то есть бесконечно повторять и репродуцировать их, — все это Барт ставит

под сомнение после смерти главного для него существа. Он ставит под сомнение то, что культура является машиной повторения, так как теряет существо, которое никто не может повторить или заменить. Он ставит под сомнение всю сферу знаков, то есть сферу заменимого после того, как почувствовал реальную, конкретную, трагическую незаменимость жизни.

Это маленькое слово, «незаменимый», *irremplaçable*, время от времени возникает в его курсе «Приготовление романа». Смерть заменимого существа превращается в невозможность любить кого-то другого, невозможность быть привязанным к кому-то другому, «невозможность дарить себя другим». В невозможность переноса или контрпереноса. Крах какого-либо психоанализа.

* * *

Некогда Барт был автором статьи «От произведения к тексту». От чего-то «органичного», законченного, пространства «означаемого», чего-то, находящегося в родстве с традицией и другими авторами, к «полю текста», бесконечному, без начала, без четкой очерченности и заполненности.

Теперь он мог бы написать статью «От текста назад к произведению». «Произведению» в классическом смысле. Произведению как противостоянию с реальностью, как флирту со своим объектом; произведению как словам, которые спровоцировало желание объекта, а не удовольствие от самих слов: *désir de l'objet*, вместо прежнего *plaisir du texte*.

* * *

Смерть близкого существа провоцирует странную реакцию: «безумное конструирование будущего», «будущеманию» (*aveniromanie*).

Что же такое эта Бартова «будущемания»? Это стремление к новому началу, жизни с чистого листа: от интерьера жилья до новых книг, от новой мебели до новых людей. Стремление к новой жизни, *vita nova*.

Vita nova (тень Данте, но и тень Мишле с его «Vita nuova») будет страстью его последних лет. Страстью его частной и профессиональной жизни. Является ли «vita nova» желанием ввести в заблуждение любовь к умершему существу? Желанием ввести в заблуждение память о нем? Да, является.

Нет, не является. Не в этом случае. Бартова «Vita nova» — что-то полностью противоположное. Не амнезия, а острая, бескомпромиссная память. Не попытка забыть смерть, а попытка принять ее как наибольший в жизни разрыв, как наибольшую необратимость. «Новая жизнь» — это принятие такого разрыва всерьез. Новое рождение — это не попытка забыть одну смерть, это попытка принять ее всерьез.

* * *

23 февраля 1980 года Барт читает последнюю лекцию курса «Приготовление романа».

Он говорит несколько важных вещей. Преимущественно в защиту классики, в защиту прошлого, в защиту классической литературы.

Литературы, которая в эпоху авангарда и постоянных поисков нового становится подлинным и глубинным «новым». «Нам больше не следует воспринимать классический способ писания (l'écriture-classique) как форму, которую надо защищать, как форму прошлую, законную, долженствующую, репрессивную и т.п. — наоборот, мы должны его защищать как форму, которая благодаря ходу и перелистыванию истории постепенно становится новой». Он говорит о разрушении различия между Новым и Старым; о том, что между ними проходит «путь спирали».

25 февраля он идет на прием к Франсуа Миттерану, первому секретарю Социалистической партии, будущему президенту. Присутствовавшие потом скажут, что на приеме все «хорошо посмеялись», что сам Миттеран был остроумным и веселым. Но Барт в основном молчит; он не очень любит «смеяться», особенно в последние годы. Он возвращается пешком в Коллеж де Франс, чтобы проследить за приготовлениями к семинару «Пруст и фотография», который должен начаться после его курса.

Прямо напротив Коллеж де Франс, на rue des Ecoles, недалеко от памятника Монтеню, на пешеходном переходе его сбивает грузовик.

Дома в печатную машинку был вставлен текст его следующего выступления. Его название: «Нам никогда не удастся говорить о том, что мы любим».

* * *

Ранения незначительные, несколько сломанных ребер, жизненные органы не повреждены. Врачи убеждают, что волноваться нет причин.

Все усложнят легкие. Давняя болезнь Барта, его когдатошний туберкулез, из-за которого он был вынужден отказаться от Эколь Нормаль. В больнице его подсоединят к аппарату искусственного дыхания, и он не сможет говорить с гостями.

Но друзья и знакомые, которые заходят увидеть его и поддержать, чувствуют приближение конца. Видят то, что он «сам выбрал свой час» (Соллерс), видят «животный и окончательный отказ от существования» (Кристева), видят «бездну печали в глазах», словно в глазах «зверя, которого живьем глотает огромный удав» (Эрик Марти).

Была ли его печаль такой сильной, что стала сильнее инстинкта выживания? Была ли жизнь любимого существа сильнее его собственной жизни?

Он протянет лишь месяц, до 26 марта 1980 года. Врач запишет, что «несчастный случай не стал прямой причиной смерти, но повлек за собой осложнения в легких пациента, который особенно страдал от хронической респираторной недостаточности».

* * *

Я не знаю, чувствовал ли Барт в эти последние годы какой-то обостренный инстинкт смерти. Не знаю, прав ли один из биографов, который видел в последних годах Барта death wish, желание смерти.

Но я точно знаю, что люблю его поздние тексты больше, чем те, которые принесли ему славу. Люблю «*Camera Lucida*», «Дневник траура», курсы в Колеж де Франс больше чем, скажем, «Смерть автора» или «Удовольствие от текста».

В этих последних текстах поселяется печаль, но и какая-то особенная красота. Красота, уже не заинтересованная в соблазнительности и интриге. Красота сама по себе. Печаль сама по себе.

И я даже думаю, что именно в этих текстах, где он прощался с жизнью, Барт оказывался наиболее живым. Наиболее живым в точке, где отпускал свою жизнь из рук, словно какую-то дикую птицу, острее всего ощущая в этот момент ее тепло, ускоренный ритм ее мышц, ее безумное желание свободы.

Так, словно жизнь Барта, капитулируя перед смертью, касается точки своей наивысшей интенсивности.

* * *

Некоторое время после смерти матери Барт жил так, будто хотел продолжить ее жизнь. В своей повседневности он делал вещи, которые делала она: готовил еду, которую она любила готовить; убирал в квартире так, как она любила убирать. Он словно стремился сделать так, чтобы там жила дальше. Каким бы то ни было образом.

Возможно, главная страсть любви — это страсть к *survie*, продолжению жизни после смерти, «пережизнь» — одно из главных слов позднего Деррида.

После смерти Барта (1980) и Фуко (1984), в 1980-х и особенно в 1990-х, Жак Деррида словно перенял эту сентиментальную эстафету: бывшие «структуралисты» и «постструктуралисты» незаметно и нелогично возвращали в свои словари слова, которые сами же когда-то зачеркивали: слова из словаря экзистенциализма или «философии жизни», скорее чем «философии текста», «семиологии» или «грамматологии». Они воскресили «умершего автора», возвратили «субъекта» и его биографию, сделали его трогательным и незащищенным, сделали его младенцем, юношей или старцем.

Survie Деррида — это пережизнь, сверхжизнь, продолжение жизни после жизни, продолжение жизни по ту сторону жизни.

Однако не является ли это, в конце концов, главной чертой жизни — ее способность к существованию после себя самой? Мощь ее силы, даже самого хрупкого существования, которая действует дальше даже тогда, когда самой жизни нет?

Не является ли это главной чертой жизни: оставаться жизнью после жизни?

Не является ли это главной чертой жизни: быть сильнее смерти?

Перевод с украинского Натальи БЕЛЬЧЕНКО