

ГЛАВА III. Генезис и структура "Опыта о происхождении языков".

ЧАСТЬ II. Подражание

Итак, мы теперь естественным образом подошли к проблеме *построения* "Опыта": не только времени его создания, но и его пространственной структуры. Руссо поделил текст на главы далеко не сразу. Чем он при этом руководствовался? В основе постройки должен лежать ее глубинный замысел. Именно в этой связи она нас и интересует. Кроме того, нельзя смешивать смысл постройки с ее заявленным замыслом.

Перед нами двадцать глав различной длины. Кажется, что размышления Руссо пронизаны постоянной тревогой и от этого в них такая сила: это относится прежде всего к вопросу о происхождении музыки и ее вырождении. Этой теме - музыке, ее рождению и ее упадку - посвящены как раз главы с XII ("Начало музыки и отношения музыки") по XIX ("Как произошло вырождение музыки"). Если считать, что именно судьба музыки - главная проблема "Опыта", требуется объяснить, почему же тогда главы, в которых непосредственно говорится о музыке, занимают меньше трети трактата (по числу глав - немного больше, а по числу страниц - немного меньше), а больше нигде о ней и речи нет. Какова бы ни была история написания этого сочинения, единство его построения от этого не умаляется и никакое изменение не может быть случайным.

Интервал и восполнение

Тема первых одиннадцати глав - происхождение и вырождение языка, отношения между речью и письмом, различия в образовании северных и южных языков. Почему трактовка этих проблем должна была предварять теорию музыки? По многим причинам.

1. Музыка до языка не существует. Музыку порождает голос, а не звук. Никакие доязыковые звуки не способны, по Руссо, начать эпоху музыки. В начале было пение.

Это высказывание в системе Руссо абсолютно необходимо. Если музыка рождается в пении, если она прежде всего должна прозвучать, *огласиться*, то это значит, что она, как и всякая речь, порождается страстью — когда потребность заменяется желанием, а воображение

пробуждает в человеке сострадание. Все дальнейшее строится на основе этого первоначального разграничения: "Можно полагать, что первые жесты диктуются потребностями, а первые звуки голоса исторгаются страстями".

Так как музыка предполагает голос, она складывается вместе с человеческим обществом. Что же касается речи, то она требует сочувствия как условия данности мне другого человека именно как другого. В этом смысле животные, которые лишены воображения, а значит и сострадания, никак не относятся к Другому как таковому. Вот почему животные не знают музыки. Все разговоры о пении у животных — это словесная небрежность и антропоморфная проекция. Различие между взглядом и голосом — это различие между миром животных и человеческим миром. Воспаряя над пространством, овладевая наружен, устанавливая общение душ, голос превозмогает природное животное состояние. То есть превозмогает смерть в ее пространственном выражении. Внеположность неодушевлена. Пространственные искусства несут в себе смерть, а *животное состояние* остается *неодушевленной* стороной жизни. Именно пение обеспечивает самоналичность жизни. В этом смысле пение *естественно* для человека, но чуждо природе, которая в себе есть мертвая природа. Теперь мы видим, какое различие - одновременно и внутреннее, и внешнее - пронизывает весь этот ряд обозначений: природа, жизнь, животное состояние, человеческое состояние, искусство, речь, пение. Таким образом, как мы уже видели, животное, не имеющее никакого отношения к смерти, по-настоящему не живет. Напротив, речь, устанавливающая определенное отношение к смерти, есть нечто живое. Тем самым расщепляется наличие как таковое. "Живопись ближе к природе, а музыка - к человеческому искусству. Мы чувствуем больший интерес к одной, чем к другой, потому, что музыка больше сближает людей и дает им представление о себе подобных. Живопись нередко мертва, неодушевлена, она может перенести нас в пустыню; но как только звуки голоса касаются нашего слуха, они возвещают нам о существе, которое нам подобно; они являются, можно сказать, органами души, так что если пустыню рисуют музыкальные звуки, они говорят вам, что вы в ней не одиноки. Птицы могут только свистеть, но лишь человек может петь; нельзя услышать песню или симфонию, не подумав при этом: здесь, рядом со мной, находится другое существо, способное чувствовать" (гл. XVI).

Пение - это восход музыки, однако оно так же не сводится к голосу, как голос не сводится к шуму. В "Музыкальном словаре" Руссо признается, что статья о пении вызвала у него затруднения. Если пение - это "особого рода модуляции человеческого голоса", то как определить то, что свойственно лишь ему одному? Сначала Руссо предлагает для этого "исчисление интервалов", затем выдвигает весьма неопределенный критерий "длительности" и затем определяет мелодию как "подражание... звукам речи, исполненной страсти". Сложность здесь в том, чтобы найти внутренние критерии последовательного описания. Ни голос [212], ни пение тоже не раскрывают нам свою сущность при анатомическом описании.

Голосовые интервалы чужды системе музыкальных интервалов. Как в "Словаре", так и в "Опыте", Руссо ставит себе двойную задачу: обозначить различие между системой голосовых интервалов и системой музыкальных интервалов, сохранив при этом в изначальном голосе его певческие возможности. Понятие *подражания* безусловно включает оба эти требования в их двойственности. Первая глава "Опыта" отчасти перекликается с

нижеследующим отрывком из статьи о пении:

“Очень нелегко определить, в чем говорящий голос отличается от поющего голоса. Различие между ними вполне ощутимо, но когда мы стремимся выяснить, в чем, собственно, оно заключается и где его искать, то ничего такого не обнаруживаем. Г-н Додар, проводивший анатомические наблюдения, считает, что нашел истинную причину различий между этими типами голоса в различных положениях гортани; правда, я не уверен, что и сами эти наблюдения, и выводимые из них следствия достаточно надежны. Кажется, будто звукам речи не хватает лишь длительности, чтобы стать настоящим пением, и вместе с тем модуляции голоса в речи, видимо, образуют такие интервалы, которые ни в коем случае не являются гармоническими, не входят в наши музыкальные системы, не могут изображаться нотами и, следовательно, не являются для нас пением в собственном смысле слова. Видимо, пение не врождено человеку. Хотя дикари в Америке и умеют петь (поскольку они умеют говорить), настоящий дикарь никогда не пел. Немые не поют, поскольку звуки их голоса лишены длительности; потребность исторгает из их уст лишь глухое мычание. Я не уверен, что сам г-н Перейр со всеми его талантами смог бы извлечь из них музыкальное пение. Дети кричат, плачут, но не поют. Первые самовыражения природы не заключают в себе ничего мелодичного, ничего сонорного; дети учатся петь, как и говорить, на нашем примере. Мелодичное, приятное для слуха пение - это лишь робкое искусственное подражание интонациям говорящего голоса или же голоса, исполненного страсти; *крик или стон - это не пение; однако в пении мы подражаем крикам и стонам, и поскольку интереснее всего подражать человеческой страсти, постольку из всех способов подражания самое приятное - это пение*". (У Руссо подчеркнуто лишь слово "пение".)

На этом примере можно исследовать тонкие механизмы функционирования понятий природы и подражания. На многих уровнях природа предстает как почва, как низшая ступень: пройдя через нее и выйдя за ее пределы, требуется в нее вернуться, вновь соединиться с ней. Этот возврат не означает устранения различий. Различия между подражанием и тем, чему подражают, почти нет. Голос должен превзойти природу - животную, дику, немую, бессловесную, вопящую; пение должно превзойти голос, изменить его. Однако пение должно подражать крику или стою. Отсюда второе, прямо противоположное определение природы: природа становится — в конечном идеальном случае — единством подражания и того, чему подражают, голоса и пения. Если бы этого единства удалось достигнуть, подражание стало бы ненужным, так как единство и различие непосредственно переживались бы в их единстве. Таково архео-те-леологическое определение природы у Руссо. "Ailleurs" — вот имя и место, имя отсутствующего места (non-lieu) этой природы: другое место во времени (in illo tempore), другое место в пространстве (alibi). Природное единство крика, голоса и пения — это опыт первожданного греческого или же китайского языка. В статье "Голос" более широко показан все тот же спор вокруг положений, выдвинутых Додаром и Дюкло (в статье "Декламация у древних" из "Энциклопедии"). Различия между языками определяются расстоянием между говорящим и поющим

голосами в системе каждого языка, "ибо поскольку существуют более гармоничные и менее гармоничные языки с более музыкальными или менее музыкальными интонациями, постольку в этих языках звуки голоса в речи и пении сближаются или удаляются друг от друга, подчиняясь некоему единому соотношению: раз итальянский язык музыкальнее французского, значит, речь в нем ближе к пению, значит, легче узнать человека по пению, если мы ранее слышали его речь. В языке всецело гармоничном, каковым был поначалу греческий язык, различие между говорящим и поющим голосами вообще отсутствовало; одним и тем же голосом и говорили, и пели - что, возможно, и поныне происходит в Китае".

На этом примере можно исследовать тонкие механизмы функционирования понятий природы и подражания. На многих уровнях природа предстает как почва, как низшая ступень: пройдя через нее и выйдя за ее пределы, требуется в нее вернуться, вновь соединиться с ней. Этот возврат не означает устранения различий. Различия между подражанием и тем, чему подражают, почти нет. Голос должен превзойти природу - животную, дикую, немую, бессловесную, вопящую; пение должно превзойти голос, изменить его. Однако пение должно подражать крику или стону. Отсюда второе, прямо противоположное определение природы: природа становится — в конечном идеальном случае — единством подражания и того, чему подражают, голоса и пения. Если бы этого единства удалось достигнуть, подражание стало бы ненужным, так как единство и различие непосредственно переживались бы в их единстве. Таково архео-телеологическое определение природы у Руссо. "Ailleurs" — вот имя и место, имя отсутствующего места (non-lieu) этой природы: другое место во времени (in illo tempore), другое место в пространстве (alibi). Природное единство крика, голоса и пения — это опыт первоначального греческого или же китайского языка. В статье "Голос" более широко показан все тот же спор вокруг положений, выдвинутых Додаром и Дюкло (в статье "Декламация у древних" из "Энциклопедии"). Различия между языками определяются расстоянием между говорящим и поющим голосами в системе каждого языка, "ибо поскольку существуют более гармоничные и менее гармоничные языки с более музыкальными или менее музыкальными интонациями, постольку в этих языках звуки голоса в речи и пении сближаются или удаляются друг от друга, подчиняясь некоему единому соотношению: раз итальянский язык музыкальнее французского, значит, речь в нем ближе к пению, значит, легче узнать человека по пению, если мы ранее слышали его речь. В языке всецело гармоничном, каковым был поначалу греческий язык, различие между говорящим и поющим голосами вообще отсутствовало; одним и тем же голосом и говорили, и пели - что, возможно, и поныне происходит в Китае".

2. Стало быть, мы пришли к двум очевидным положениям: единство природы, или тождество (перво)начала, пронизано весьма странным различием, которое одновременно и починает эти единства, и создает их. Необходимо понять (перво)начало *говорящего голоса*, а также и общества, *прежде чем (и для того чтобы)* установить возможность музыки, или, иначе, *поющего голоса*. Однако, поскольку в истоках *всецело-гармоничного* голоса речь и пение должны (были бы) слиться, эти "прежде чем" и "для того чтобы" имеют, возможно, правовой или методологический смысл, но не имеют никакой структурной или генетической значимости. Можно было бы, конечно, попытаться придать различию между речью и пением структурную значимость: ведь, по Руссо, одно привело к "изменению" другого. Однако архео-телеологическое понятие природы отменяет и структурную точку зрения. Ведь в начале или в идеале всецело-гармоничный голос предполагает полное совпадение изменяемой

субстанции и производимых изменений. (Эта схема имеет общую значимость и царит в любом рассуждении, где используется хотя бы одно из нижеследующих понятий - природа и ее Другой, археология и эсхатология, субстанция и акциденция, (перво)начало и генезис.)

Понятно, что методологическую или правовую точку зрения нельзя определить хоть сколько-нибудь строго, если при этом устраняется различие между структурной и генетической точками зрения. Руссо не учитывает этого следствия, которое наверняка сгубило не одно рассуждение.

Мы должны теперь последовать за Руссо. Нам нужно раскрыть - применительно к вопросу о происхождении языка и общества - несколько понятийных оппозиций, необходимых для одновременного осмысления возможности речи и возможности пения. Они особенно необходимы для понимания той напряженности или же того различия, которое — как в языке, так и в музыке — действует разом и как открытость, и как угроза, как принцип жизни и как принцип смерти. Поскольку первоначальная речь должна быть благой, поскольку архео-телеология природы языка и языка природы вместе с "голосом природы" убеждают нас в том, что изначальная, идеальная сущность речи есть само пение, постольку эти два (перво)на-чала нельзя рассматривать порознь. Однако сам метод рассуждения заставляет нас оглянуться назад и учесть упадок и вырождение истории, а потому лучше сначала разделить эти два вопроса и, так сказать, начать с конца.

Такова история. Ибо та история, которая следует за (перво)началом и добавляется к нему, - это история разделения пения и речи. Если учесть, что различие изначально терзало (перво)начало, то окажется, что эта история, повсюду являющая собой упадок и вырождение, не имела предыстории. Вырождение как отрыв, как разрыв речи и пения, всегда-уже началось. Весь текст Руссо, как мы увидим, есть *описание* (перво)начала как начала конца, как изначального упадка. И однако, несмотря на это описание, текст изощряется и ухитряется хотя бы косвенно представить дело так, как если бы вырождение не было заранее предсказано уже в самый первый момент, *как если бы зло ворвалось откуда-то извне*, неожиданно омрачив благое начало. Как если бы пение и речь, порождаемые единым жестом и единой страстью, не начали всегда-уже отдаляться друг от друга.

И здесь мы вновь обнаруживаем преимущества и опасности, связанные с понятием восполнения, а также с понятиями "печального преимущества" и "опасного восполнения".

Становление музыки, прискорбное разделение пения и речи принимают форму письма как "опасного восполнения": это исчисление и грамматическая упорядоченность, *трата энергии и подмена*. История музыки параллельна истории языка: ее беда — это ее графическая сущность. Когда Руссо пытается объяснить, "как произошло вырождение музыки" (гл. XIX), он вспоминает печальную историю языка и его пагубного "усовершенствования": "По мере того как язык совершенствовался, мелодия, подчиняясь все новым правилам, незаметно теряла свою былую энергию, а *исчисление интервалов вставало на место гибких модуляций*" (курсив наш).

Эти подмены отдаляют момент рождения, природное или материнское (перво)начало. Забвение начала - это и есть исчисление, которое ставит гармонию на место мелодии, науку

об интервалах - на место теплоты тона. Отрыв голоса от речи позволяет "новому предмету" одновременно и узурпировать материнские черты, и стать их восполнением. А страдает от этого "напевность". Музыка оказывается тогда "лишенной" своего собственного, т. е. природного и нравственного, "воздействия": "Мелодия была забыта, и все внимание музыкантов сосредоточилось на гармонии, все устремилось к этому новому предмету: музыкальные жанры, лады, гамма - все приобрело новый облик: движением голосов стала управлять гармония. Хотя такое движение *незаконно присвоило себе имя мелодии*, на самом деле в этой новой мелодии *материнские черты* уже неразличимы. Наша музыкальная система постепенно стала чисто гармонической, и неудивительно, что от этого *пострадала напевность* и музыка у нас почти полностью утратила *энергию*. Вот каким путем пение малопомалу совершенно *отделилось* от речи, положившей ему начало; гармонические созвучия заставили *забыть* о модуляциях голоса. В конце концов музыка, ограниченная чисто физическим воздействием сочетания вибраций, *лишилась* того нравственного воздействия, которое она оказывала прежде, когда была *вдвойне голосом природы*" (курсив наш).

Выделенные курсивом места должны определенным образом подспудно направлять чтение этого текста и других подобных текстов. Каждый раз мы видим при этом:

1) что Руссо тклет свою ткань из разнородных нитей: мгновенный *сдвиг*, *подстановка* "*нового предмета*", ввод восполнения как подмены призваны строить историю, т. е. постепенное *становление*, шаг за шагом приводящее к *забвению* голоса природы. Бурное вторжение, которое *насильственно присваивает, отрывает, лишает*, описывается вместе с тем как последовательный перевод явного в скрытое, как постепенное удаление от (перво)начала, как медленное развитие болезни языка. Руссо здесь вплетает в единую ткань оба значения вос-полнительности - замену и прирост, описывая подмену предмета как нехватку энергии, а выработку заместителя - как стирание и забвение;

2) что в этом наречии "вдвойне" содержатся условия возможности самой этой метафоры голоса природы: "мягкий" материнский голос, пение как изначальный голос, напевная речь - все это соответствует требованиям естественного, природного закона. Природа говорит с нами во всех смыслах этого слова. Для того чтобы услышать и понять законы, изреченные ее мягким голосом, которых, несмотря на все искушения, "никто не дерзает послушаться", необходимо вновь обнаружить в речи ее напевную интонацию, вновь обрести наш утерянный голос — тот, что, говоря и слушая, слыша себя как законодателя мелодии, "был вдвойне голосом природы".

Эстамп и двусмысленности формализма

Почему такая подмена - подмена как восполнение - стала роковой? И почему она и сейчас продолжает быть таковой? Почему она с необходимостью *должна была быть* — ибо как раз таков был ее сущностный момент, ее "чтойность" (quidditas) - именно тем, чем она является? В каком разломе она изначально возникла?

Этот разлом не обычный, это разлом *как таковой*: отсюда необходимость интервала, суровый закон разбивки. Он поставил пение под угрозу лишь для того, чтобы существовать в нем по сути и с самого его рождения. Разбивка в пении - не случайность. Или, лучше сказать, даже будучи случайной и побочной, падением и восполнением, разбивка есть то, без чего пение в буквальном смысле слова не имело бы места. Понятие интервала в "Словаре" входит в самоопределение пения. Таким образом, интервал есть изначальная добавка, существенная случайность. Как, впрочем, и само письмо.

Руссо говорит это, сам того не желая. Он хочет сказать, что побочное — побочно, случайное — случайно, наружу — наружна, что зло есть восполнение, а восполнение есть добавка. Что пространство находится вне времени. Что разбивка чужда мелодическому времени. Говоря, что разбивка дает возможность речи и пения, Руссо хотел бы помыслить пространство как некую простую наружу, через которую проникают болезнь и смерть вообще, а болезнь и смерть напевной речи в частности. Ему хотелось бы считать, что "гибкость модуляций" и "напевность" вовсе не были всегда-уже открыты опространствливанью (spacialisation), геометризации, грамматическому упорядочению, нормированию, предписаниям, словом — разуму. Поскольку ему хотелось бы стереть это всегда-уже, он и определяет разбивку как некое событие, причем событие катастрофическое. Нам придется еще не раз вернуться к этому понятию катастрофы. Здесь же отметим, что катастрофа эта облечена в форму философского разума. И потому рождение философии в эпоху греческой трагедии -лучший пример подобной катастрофы:

“ “Когда театры приняли упорядоченный вид, там пели уже только по предписанным ладам, и с умножением правил подражания язык подражания оскудевал. Изучение философии и прогресс рассуждений усовершенствовали грамматику, но отняли у языка живой и страстный тон, который придавал ему прежде такую напевность. Со времен Меланиппида и Филоксена музыканты, которые прежде были подчинены поэтам, играли под их руководством и как бы под их диктовку, приобрели независимость. Именно на эту свободу так горько сетует Музыка в одной из комедий Ферекрата, отрывок из которой дошел до нас через Плутарха. Таким образом, мелодия, утрачивая тесную связь с речью, постепенно приобрела независимое существование, и музыка отделилась от слов. Тогда мало-помалу прекратились чудеса, которые она свершала, будучи интонацией и поэтической гармонией и наделяя поэзию такой властью над страстями, какую впоследствии речь обрела лишь над разумом. С тех пор как Грецию наводнили софисты и философы, там не стало ни знаменитых поэтов, ни знаменитых музыкантов. Культивируя искусство убеждения, греки утратили искусство трогать сердца. Сам Платон, завидуя Гомеру и Еврипиду, хулил первого и не умел подражать второму”.

Затем, по закону «восполнительного ускорения», который упоминался выше и мог бы быть назван законом *геометрической регрессии*, к первой катастрофе неизбежно добавилась и другая. Можно составить почти полный перечень тех значений, которые постоянно определяют образ зла и процесс вырождения: это подмена - одновременно и стремительная, и постепенная — политической свободы как свободы живой речи - рабством,

это уничтожение маленького и самостоятельного демократического полиса, это перевес членораздельности над интонацией, это преобладание согласных над гласными, северного над южным, столицы над провинцией. Новая катастрофа несет нас туда же, куда и первая, но уничтожает на своем пути все то, что первая, испортив, сумела исправить. Обратим на это особое внимание:

“Вскоре к влиянию философии присоединилось влияние рабства. Греция в оковах утратила огонь, согревающий лишь свободные сердца, и для восхваления тиранов уже не находила тех звуков, которыми прежде воспевала героев. Смешение с римлянами обеднило и то немногое, что оставалось в языке от прежней гармонии и интонации. Более глухой и менее музыкальный латинский язык, перенимая греческую музыку, нанес ей ущерб. Манера пения, принятая в столице, постепенно повлияла на пение в провинциях; римские театры повредили афинским. Когда Нерон получал свои призы, Греция уже более их не заслуживала: одна мелодия, поделенная между двумя языками, стала менее пригодной и для одного, и для другого. Наконец грянула катастрофа, которая уничтожила достижения человеческого духа, не устранив, однако, пороки его развития. Европа, наводненная варварами и поработанная невеждами, разом утратила свои науки, искусства и универсальное орудие тех и других — гармоничный усовершенствованный язык. Завоеватели, дети Севера, постепенно приучили слух к грубости своего органа речи, к резкому, лишенному интонаций голосу, шумному, но не звучному. Император Юлиан сравнивал говор галлов с кваканьем лягушек. Все их артикуляции были грубыми, все их звуки - гнусавыми и глухими; они могли придать какую-то выразительность своему пению, лишь усиливая звучание гласных, дабы умерить обилие и жесткость согласных” (гл. XIX).

Помимо той системы оппозиций, которая пронизывает весь "Опыт" целиком (рабство/свобода в языке и политике, север/юг, членораздельность/интонация, согласный/гласный, столица/провинция, самодостаточный город/демократический полис), мы видим здесь весьма странный ход исторического процесса, как его понимает Руссо. Он неизменен: исходя из (перво)начала или из центра, который разделяется и отрешается от себя, описывается исторический круг, приводящий к вырождению, но включающий в себя элементы прогресса и компенсирующие следствия. На линии этого круга возникают новые (перво)начала новых кругов, которые ускоряют вырождение, устраняют компенсаторные моменты предыдущего круга, но вместе с тем выявляют их истину и пользу. Именно таким путем вторжение варваров с севера починает новый круг исторического вырождения, разрушая "достижения человеческого духа" из предыдущего круга: роковые и разлагающие воздействия философии сами же себя ограничивали, ибо их система становилась своего рода уздой. В следующей за тем системе, или круге, эта узда исчезала. В результате должно было произойти умножение зла, которое обретало свой новый внутренний порядок, создавало новый орган равновесия, порождало восполняющие компенсации (когда, например, звучание гласных усиливалось, "дабы умерить обилие и жесткость согласных") и так далее до бесконечности. Это не бесконечность горизонта или пропасти, продвижения

вперед или падения. Это бесконечность повторения на необычном пути. Приходится еще больше усложнить изложенную выше схему. Каждый новый круг починает прогрессивно-регрессивное движение, которое, уничтожая следствия предыдущего периода, вновь подводит нас к природе — только еще более далекой, древней, архаичной. Прогресс всегда заключается в приближении к животному состоянию, в упразднении того самого прогресса, который вывел нас из него. В этом мы будем неоднократно убеждаться. Во всяком случае, это движение ("и так далее до бесконечности") вряд ли можно было бы представить себе в виде линейного следа, даже весьма запутанного.

Стало быть, то, что нельзя представить в виде линии, есть оборот возвратного движения (le tour de re-tour), когда он имеет вид пред-ставления. Ведь отношение представления к так называемому первоначичию как раз и нельзя себе представить. Представление, ре-презентация есть также де-презентация. Оно связано с разбивкой.

Благодаря разбивке в наличие внедряется интервал, промежуток, который отделяет не только различные моменты голоса и пения, но и представляемое от представляющего. Такой интервал предписан уже самим происхождением искусства, как его определяет Руссо. Следуя устойчивой традиции, Руссо уверен, что сущность искусства - мимесис. Подражание вторит наличию, добавляясь к нему как восполнение. Стало быть, подражание выводит наличие в "наружу". В неодушевленных искусствах "наружу" удваивается, становясь воспроизведением наружи в наруже. Наличие самой вещи, ее внеположность выставлены здесь напоказ, оно должно быть от-ставлено и пред-ставлено (se représenter et se présenter) в наруже наружи. В живых искусствах и в особенности в пении наружа подражает нугри. Она выразительна. Она "живописует" страсти. Метафора, которая превращает пение в живопись, невозможна, она не может оторваться от себя и выворотить наружу, в пространство, все свои сокровенные достоинства. Только понятие подражания дает ей эту власть. Каковы бы ни были различия между живописью и пением, и то и другое занимают свое-производство, и то и другое имеют свою наружу и свою нутрь, в обоих случаях механизм выразительности уже начал выталкивать страсть вовне, выставлять ее напоказ, живописать ее.

Это подтверждает выдвинутый выше тезис: нельзя оценить роль подражания одним простым актом. Подражание нужно Руссо: он видит в нем возможность пения и выхода из животного состояния, однако он восхваляет подражание лишь как способ вос-производства, который *ничего не добавляет* к представляемому — он просто добавляется к нему. В этом смысле он воздаст хвалу искусству или же мимесису как восполнению. Правда, такая похвала может незаметно обратиться в критику. Коль скоро подражание как восполнение *ничего не добавляет*, быть может, оно просто бесполезно? А если эта добавка к представленному, это подражательное восполнение все же оказывается чем-то, не опасно ли оно тогда для представляемого как целостности? Для изначальной чистоты природы?

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.

Положение знака тоже отмечено этой двойственностью. Означающее подражает означаемому. Искусство — это плетение знаков. С мыслью о том, что означение, во всяком случае на первый взгляд, представляется лишь частным случаем подражания, пройдемся еще раз по "Эмилю". Амбивалентность трактовки подражания прояснит для нас те отрывки из "Опыта", где речь идет о знаке, искусстве и подражании.

Педагогика не может не сталкиваться с проблемой подражания. Что такое пример? Следует ли учить на примерах или путем объяснений? Должен ли учитель выдавать себя за образец, предоставляя ученику полную свободу, или же, скорее, поучать и побуждать? Велика ли добродетель - стать добродетельным путем подражания? Все эти вопросы ставятся во второй книге "Эмиля".

Речь идет прежде всего о том, чтобы научить ребенка великодушию, "щедрости". А значит, проблема знака возникает еще до того, как слово "подражание" и тема подражания вышли на первый план. Научить ребенка подлинной щедрости - значит, быть уверенным, что он уже не удовлетворится простым подражанием. Что это значит - подражать щедрости? Это значит ставить знаки на место вещей, слова — на место чувств, деньги — на место реальных благ. Стало быть, нужно научить ребенка тому, как не подражать щедрости, причем это обучение должно побороть сопротивление. Ребенку свойственно желать сохранить свои блага, при размене отдавая ненужное (*donner le change*): "Заметьте, что ребенка можно заставить отдать лишь те вещи, ценность которых ему неизвестна, например какие-то кусочки металла, которые лежат у него в кармане и совершенно ему не нужны. Ребенок скорее отдаст сто луидоров, чем пирожное". Ребенок легко отдает не те означающие, которые неразрывно связаны с означаемыми или же вещами, но скорее обесмыслившиеся означающие. Ребенок не расстался бы так легко с деньгами, если бы он знал, что с ними делать. "Однако попросите этого удивительного менялу расстаться с вещами, которые ему дороги, — с игрушками, конфетами, вкусной едой, и мы сразу же узнаем, сделали ли вы его по-настоящему щедрым" (с. 97-99).

Дело не в том, что ребенок жаден от природы. Естественно, что он хочет сохранить то, что ему нравится. Это и нормально, и естественно. Порок или извращение здесь заключались бы как раз в том, чтобы придавать значение вовсе не естественно желаемым вещам, но означаемым, которые их подменяют. Если бы ребенок любил деньги ради денег, это было бы извращением, а он не был бы ребенком. *Понятие детства для Руссо всегда имеет отношение к знаку. Точнее, детство есть не-отнесенность к знаку как таковому.* Но что это — знак как таковой? Знака как такового не существует. Либо в знаке видят вещь, и тогда он не является знаком. Либо в знаке видят просто отсылку к чему-то другому, и тогда он тоже не есть знак как таковой. Ребенок, по Руссо, есть имя существа, которое не должно иметь никакого отношения к отдельному означающему ради него самого - как к фетишу. Такое извращенное использование означающего некоторым образом одновременно и запрещается, и допускается структурой подражания. Если означающее перестает быть подражатель-ским, угроза извращения, конечно, возрастает. Однако уже при подражании разрыв между вещью и ее двойником, между смыслом и образом, дают место лжи, фальсификации, пороку.

Отсюда те колебания, которые мы видим в "Эмиле". С одной стороны, все начинается с подражания, ребенок учится на примерах. И здесь *подражание - это благо*: оно свойственно человеку и не имеет ничего общего с обезьянничеством. Притворщиком окажется скорее тот, кто, вслед за Локком, предложит детям не пример, а поучения насчет того, почему стоит быть щедрым. Перейти от "ростовщической щедрости" и подлинной щедрости, которая передается лишь примером и *правильным подражанием*, будет невозможно. "Наставники, оставьте притворство, будьте сами добродетельны и добры, дабы ваш пример сохранялся в памяти воспитанников, покуда он не проникнет в их сердца".

Однако правильное подражание уже в себе самом носит предпосылки изменения. И в этом - вся педагогическая проблематика "Эмиля". Поначалу ребенок пассивен, поначалу пример лишь запоминается ему, и лишь потом он проникает в его сердце. Иначе говоря, он может оставаться в памяти и не затрагивая сердца. Правда, может случиться и так, что сходство между сердцем и памятью, в свою очередь, может привести к тому, что ребенок начнет притворяться, будто действует по велению сердца, тогда как на самом деле он ограничивается подражанием, используя по памяти те или иные знаки. Он может ограничиться *выказыванием знаков* доброты. В первом случае правильное подражание может оказаться невозможным, во втором — оно не будет использовано с благой целью. "Вместо того чтобы немедленно требовать [от моего воспитанника] добрых поступков, я предпочитаю совершать такие поступки в его присутствии, не давая ему возможности подражать мне и тем самым лишая его незаслуженной почести". "Я знаю, что подражание добродетелям порождает лишь обезьяньи добродетели, что доброе дело может быть нравственным, лишь если оно совершается ради него самого, а не потому, что так поступают другие. Однако в том возрасте, когда сердце детей еще не способно чувствовать, нужно побуждать их подражать тем действиям, к которым мы хотим их приучить, - в ожидании той поры, когда они смогут совершать их по здравому суждению и руководствуясь любовью к добру" [213].

Сама возможность подражания как будто ставит предел естественной простоте. Разве двуличность не внедряется в наличие вместе с подражанием? Следуя уже известной нам схеме, Руссо желал бы, чтобы правильное подражание было естественным подражанием. Ведь вкус и способность к подражанию - это свойства самой природы. Порок, двуличие, притворство — это искаженные подражания: не порождение подражания, но его недуг, не его естественный результат, но чудовищная аномалия. Зло - это как бы извращение подражания, подражания в подражании. Зло — это (перво)начало общества.

“ "Человек склонен к подражанию, даже животное склонно к подражанию; вкус к подражанию - это веление природы, однако в обществе он вырождается в порок. Обезьяна подражает человеку, которого боится, и не подражает животным, которых презирает; она считает хорошим то, что делает существо, которое стоит выше нее. У людей же, напротив, всякого рода шуты подражают добру, чтобы унижить и высмеять его; чувствуя свою униженность, они стремятся сравняться с теми, кто лучше их; даже если они силятся подражать тем, кто вызывает их восхищение, в самом выборе объектов виден дурной вкус подражателей. Им гораздо важнее навязать

себя другим или заставить людей рукоплескать их таланту, нежели стать лучше или мудрее".

В данном случае отношения между детством, животным состоянием и человеком, живущим в обществе, упорядочиваются сообразно структуре и проблематике, которую мы всячески стремились представить при изучении сострадания. И это не случайно: здесь действует тот же парадокс - нарушение тождества и отождествление с Другим. Подражание и сострадание в основе своей едины; оба они предполагают своего рода экстаз, метафорический перенос:

“Мы стремимся к подражанию прежде всего из желания выйти за собственные пределы" (там же).

Но вернемся к "Опыту". Хитросплетения метафор обнаруживаются в подражательном характере всех искусств. Коль скоро искусство — это подражание, значит, все в нем является означающим. В эстетическом восприятии на нас воздействуют не вещи, а знаки:

“Изменения в человеке происходят благодаря его чувствам, в этом невозможно сомневаться. Однако, не умея разграничивать эти изменения, мы склонны смешивать их причины; мы приписываем ощущениям то слишком большое, то слишком малое значение, не понимая, что они зачастую влияют на нас не только как ощущения, но как знаки или образы, и что их нравственное воздействие имеет нравственные причины. Подобно тому, как чувства, пробуждаемые в нас живописью, не вызываются только красками, так и власть музыки над нашими душами не порождается одними лишь звуками. Прекрасные, богатые оттенками краски услаждают взор, но это лишь чувственное удовольствие. Жизнь и душу придают этим краскам рисунок и подражание; изображение страстей пробуждает наши страсти; нас волнуют представленные предметы. Интерес и чувство отнюдь не связаны с красками; те или иные черты картины, которая трогает нас, затрагивают нас и в эстампе; устраните эти черты, и краски будут бессильны" (гл. XII).

Раз искусство существует посредством знака, а его действенность определяется подражанием, оно может функционировать лишь в системе культуры, а теория искусства выступает как теория нравов. "Нравственное" впечатление, в отличие от "чувственного" впечатления, передает свою силу знаку. Эстетика проходит через семиологию и даже этнологию. Воздействие эстетических знаков может быть определено лишь внутри культурной системы. "Если власть ощущений над нами не вызвана нравственными причинами, то почему мы столь чувствительны к впечатлениям, которые для дикарей — ничто? Почему наша самая трогательная музыка — лишь бессмысленный шум для ушей караиба? Разве природа его нервов отлична от нашей"? (гл. XV).

Даже медицине приходится учитывать ту семиологическую культуру, в рамках которой ей приходится лечить людей. Подобно искусству врачевания в собственном смысле слова, врачующее воздействие искусства не есть нечто естественное, поскольку оно использует

знаки; и если лечение считать языком, то и используемые средства лечения должны стать понятными больному через код его культуры:

“В доказательство физического воздействия звуков приводят исцеление от укусов тарантула. Но этот пример доказывает как раз обратное. Отнюдь не любые звуки или арии годятся для излечения укушенных; каждому здесь требуются знакомые напевы и привычные для слуха обороты. Итальянцу нужны итальянские мелодии, турку понадобились бы турецкие. Каждого человека затрагивают лишь привычные ему интонации; а наши нервы воспринимают звуки лишь в той мере, в какой они запечатлены в уме. Чтобы укушенный тарантулом начал двигаться, он должен понимать тот музыкальный язык, на котором к нему обращаются. Говорят, кантаты Бернье излечили от лихорадки одного французского музыканта; у музыканта любой другой нации они, наверное, вызвали бы лихорадку" (гл. XV).

Руссо не доходит до мысли о том, что и сами симптомы принадлежат той или иной культуре, так что, например, укус тарантула может оказывать различное воздействие в различных культурах. Однако такой вывод в принципе уже содержится в его рассуждениях.

Единственное более чем странное исключение в этой этносемиоти-ке - это кухня, или, скорее, вкус. Руссо склонен безоговорочно порицать порок гурманства. Любопытно было бы задаться вопросом, почему: "Мне известно лишь одно чувство, к воздействию которого не примешивается ничего нравственного, - это вкус. Потому-то чревоугодие - главный порок людей, не способных чувствовать" (там же). "Не способных чувствовать" значит здесь, конечно, "способных лишь ощущать", т. е. имеющих грубые, неразвитые чувства. Поскольку виртуальность предполагает момент перехода и смешения, постепенности и сдвига в область строгих различий, функционирования таких понятий, как "пределы животного состояния", "детство", "дикость" и проч., постольку приходится признать, что "нравственное воздействие" посредством знаков и системы различий обнаруживается, хотя и в неявной форме, уже у животных. "Можно заметить нечто подобное такому нравственному воздействию даже у животных". Мы уже убеждались в правомерности этих сомнений применительно к понятию сострадания, а теперь признаем это применительно к понятию подражания.

“Пока мы рассматриваем звуки лишь как сотрясения в наших нервах, мы никогда не поймем истинных основ музыки и ее власти над сердцами. Звуки мелодии мы воспринимаем не только как звуки, но и как знаки наших эмоций, наших чувств; именно поэтому они и побуждают нас к тем движениям, образ которых нам передается. Нечто подобное такому нравственному воздействию можно заметить даже у животных. Лай собаки привлекает к ней другую собаку. Когда я подражаю мяуканью моего кота, в нем тотчас пробуждается внимание, беспокойство, подвижность. Но стоит ему заметить, что я подражаю голосу его породы, он сразу успокаивается. Спрашивается, откуда проистекает различие впечатлений, раз звуки, в сущности, одинаковы и сам кот вначале обманулся?" (Там же.)

Из этой нередуцируемости символического порядка Руссо выводит следствия, направленные против современных ему сенсуализма и материализма: "Цвета и звуки многое могут сказать нам в качестве образов и знаков и лишь немного - в качестве простых объектов чувств". Тезис об искусстве как означающем тексте используется метафизикой и спиритуалистической этикой: "Полагаю, что если развить эти мысли, мы бы избавились от многих глупых рассуждений о древней музыке. Но боюсь, как бы в наш век, когда стремятся материализовать все действия души и лишить человеческие чувства нравственности, новая философия не стала бы столь же пагубной для хорошего вкуса, как и для добродетели" (там же).

Необходимо со вниманием присмотреться к конечным целям оказываемого здесь знаку почтения. Согласно общему правилу, которое здесь для нас важно, парадоксальным следствием внимания к означающему оказывается его редукция. В отличие от понятия восполнения, которое, разумеется, ничего не означает и лишь восполняет некую нехватку, означающее, как об этом свидетельствуют грамматическая форма этого слова и логическая форма этого понятия, означает некое означаемое. Его действительность неразрывно связана с означаемым. Собственно говоря, в действие вступает не сама плоть знака (ибо это - ощущение), но то означаемое, которое знак выражает или передает, которому он подражает. Из критики сенсуализма у Руссо было бы, однако, ошибочно заключить, что воздействие искусства исчерпывается уровнем знаков. Мы взволнованы, "возбуждены" представляемым, а не представляющим, выражаемым, а не выражающим, нутрию, которая нам показана, а не наружен этого показа (exposition). Даже в живописи изображение живо и трогательно лишь постольку, поскольку оно подражает объекту, или, скорее, выражает страсть: "Жизнь и душу придают этим краскам рисунок и подражание; изображение страстей пробуждает наши страсти... те или иные черты трогательной картины затрагивают нас и в эстампе".

Эстамп - это искусство, рожденное подражанием; к производству искусства в собственном смысле слова принадлежит лишь то, что может быть сохранено в эстампе, те черты, которые могут быть воспроизведены в оттиске. И если прекрасное ничего не теряет при репродукции, если его можно опознать по его знаку, по знаку знака или копии, то это значит, что оно изначально, при своем создании, "продукции", уже было по сути своей репродукцией. Эстамп - это одновременно и копия образцов искусства, и сам образец. И если (пер-во)начало искусства — это возможность эстампа, тогда смерть искусства и искусство как смерть уже предначертаны в самый момент рождения произведения искусства. Принцип жизни, подчеркнем это, сливается с принципом смерти. Вновь Руссо стремится разделить их, но вновь в своих описаниях и в своем тексте он учитывает то, что ограничивает это его желание или противоречит ему.

Прежде всего Руссо не сомневается, что подражание и формальные черты искусства - это его собственные свойства (propre) и что искусство наследует — как нечто самоподразумеваемое — вполне традиционное понятие мимесиса. Это понятие использовали те философы, которых, как мы помним, Руссо обвинял в гибели пения. Это обвинение не могло быть особенно весомым, поскольку оно было высказано внутри системы понятий, унаследованных от самой этой философии, а также от метафизической концепции искусства. Черта, которая как бы напрашивается для эстампа, линия, которая сама себе

подражает, принадлежат всем искусствам, как пространственным, так и временным, и музыке не менее, чем живописи. И там и здесь прорисовываются пространство подражания и подражание пространству.

“Подобно тому как живопись отнюдь не является искусством сочетать краски приятным для глаз образом, так музыка - это вовсе не искусство ласкать ухо приятным сочетанием звуков. Не будь в них ничего, кроме этого, и живопись, и музыка были бы естественными науками, а не изящными искусствами. В ранг искусства возводит их подражание. Но что же делает живопись искусством подражания? Рисунок. Что делает таковой музыку? Мелодия" (гл. XIII).

Итак, черта (рисунок или мелодическая линия) есть не только то, что дает возможность подражания и узнавания представленного в представляющем. Это - сама стихия формальных различий, которая дает содержаниям (субстанции красок или звуков) возможность проявить себя. Одновременно с этим она может дать место искусству (*techne*) как мимесису, не превращая его сразу же в *технический прием подражания*. Если искусству дает жизнь эта изначальная репродуктивность, то главная черта этой репродуктивности™ открывает перед нами одновременно пространство исчисления, грамматической упорядоченности, рациональной науки об интервалах и о "правилах подражания", поглощающих энергию. Вспомним: "Чем больше становилось правил подражания, тем слабее становился его язык". Подражание как бы (*serait*) становилось одновременно и жизнью, и смертью искусства. Искусство и смерть, искусство и его смерть как бы оказываются включенными в пространство такого изначального повторения, которое предполагает изменение (*d'altération de l'itération*) (не из санскритского ли *itara* происходит слово *iterum*?); в пространство возобновления, воспроизводства, представления, или, иначе говоря, в пространство как возможность повторения и выхода из жизни, уже вышедшей за свои пределы.

Ведь черта есть сама разбивка; намечая образы, она прорабатывает как пространство в живописи, так и время в музыке:

“Роль мелодии в музыке - совершенно та же, что и рисунка в живописи; она наносит те черты и образы, для которых аккорды и звуки — всего лишь краски. Мелодия, скажут мне, есть не что иное, как последовательность звуков. Это несомненно. Но и рисунок есть не что иное, как расположение красок. Оратор пользуется чернилами, дабы сделать свои записи, но значит ли это, что чернила - жидкость, обладающая красноречием?" (Гл. XIII.)

Вычлняя таким образом понятие формального различия, резко критикуя эстетику, которую можно было бы назвать скорее субстанциалистской, нежели материалистической (она уделяет больше внимания чувственно воспринимаемому содержанию, нежели формальной структуре), Руссо тем не менее возлагает заботу об искусстве, в данном случае - о музыке, именно на вышеупомянутый признак - черту. Именно черта дает место как холодному исчислению, так и правилам подражания. Сообразно логике, с которой мы теперь уже

знакомы, Руссо забегает вперед, опережая эту опасность и *противопоставляя хорошую форму плохой форме*, форму жизни - форме смерти, *мелодическую форму - гармонической*, форму, содержанием которой является подражание, - бессодержательной форме, осмысленную форму - пустой абстракции. *Руссо выступает против формализма, причем формализм для него — это материализм и сенсуализм.*

Правильно понять смысл гл. XIII "О мелодии" и гл. XIV "О гармонии" нелегко, если не учесть ближайший контекст их написания - полемику с Рамо. В этих главах сосредоточен и стилистически оформлен спор, развернувшийся в соответствующих статьях "Музыкального словаря" и в работе "Исследование двух принципов, выдвинутых г-ном Рамо в его брошюре "Заблуждения относительно музыки в "Энциклопедии" (1755). Однако этот контекст лишь побуждает к осознанию некоей устойчивой и постоянной необходимости.

Различие между мелодической и гармонической формами имеет для Руссо решающее значение. Те признаки, которые отличают их друг от друга, позволяют противопоставить их как жизнь и смерть пения. И однако, если присмотреться к происхождению слова "гармония" ("поначалу - имени собственного"), а также "дошедших до нас сочинений древних авторов", то окажется, что «гармонию очень трудно отличить от мелодии, если не включить в определение мелодии также ритм и метр, без которых мелодия неизбежно лишается всякой своей определенности, тогда как гармония обладает собственным своеобразием и ни от каких других количественных определений не зависит". Собственную специфику (*la différence propre*) гармонии должно отыскивать у современных авторов, для которых гармония - это "последовательность аккордов, построенная по законам модуляции". Именно современные авторы свели в систему принципы гармонии в таком ее понимании. Исследуя систему Рамо, Руссо прежде всего упрекает его в том, что он выдавал за природное то, что является чисто условным: "Я должен, однако, заявить, что эта система, при всей ее изощренности, вовсе не следует природе, как без конца повторяет г-н Рамо: эта система построена на аналогиях и условностях, которые человек изобретательный хоть завтра может ниспровергнуть ради других, более близких к природе" ("Словарь"). У Рамо мы видим двойную ошибку: преобладание искусственности и одновременно обращение к природе — иллюзорное или ложное, избыток произвольности, якобы вдохновляющейся физикой звуков. Однако из обычной физики невозможно вывести науку о звуковых последовательностях и об интервалах, и тут доводы Руссо во многих отношениях весьма примечательны:

“Физический принцип резонанса порождает отдельные изолированные аккорды, он не определяет их последовательности. Такая упорядоченная последовательность, однако, необходима. Слова в словаре - это еще не проповедь, а последовательность хорошо звучащих аккордов - еще не музыка: нужен смысл, нужна связь — как в музыке, так и в языке; нужно, чтобы нечто из предшествующего передавалось последующему, дабы целое могло образовать ансамбль, дабы оно поистине могло быть названо единством. Сложное ощущение от совершенного аккорда разрешается в абсолютное ощущение каждого из составляющих его звуков, а также в сравнительное ощущение каждого из интервалов между этими звуками; не существует ничего по ту сторону чувственного ощущения от данного аккорда, а отсюда

следует, что связь, о которой здесь идет речь, может быть установлена лишь посредством отношений между звуками и аналогий между интервалами; это истинный и единственный принцип, из которого проистекают все законы гармонии и модуляции. Коль скоро всякая гармония образуется лишь последовательностью совершенных мажорных аккордов, то достаточно было бы двигаться дальше посредством интервалов, сходных с теми, что образуют данный аккорд; ибо в самом деле, если какой-либо звук предшествующего аккорда необходимо продолжается в последующем, тогда все аккорды оказываются в достаточной мере связанными, и гармония, по крайней мере в этом смысле, будет единой. Однако подобные последовательности не только исключают какую-либо мелодию вместе с диатоникой как ее основанием, они никак не приближают нас к истинной цели искусства, поскольку музыка, будучи речью, должна иметь соответственно свои периоды, свои фразы, свои паузы, свои остановки, свою многообразную пунктуацию, а единообразие гармонических ходов ничего подобного не допускает. Диатонические ступени предполагают чередование мажорных и минорных аккордов, причем для обозначения фразировки и пауз необходимы диссонансы. Что же касается связной последовательности совершенных мажорных аккордов, то она не допускает ни совершенного минорного аккорда, ни диссонанса, ни какой-либо фразировки, а что-либо аналогичное пунктуации там вовсе отсутствует. Стремясь в своей системе вывести из природы абсолютно всю нашу гармонию, г-н Рамо обратился для этого к другому своему эксперименту.. "(Ibid. Руссо подчеркивает лишь слово "гармония").

Ошибка Рамо совершается по той же схеме, по которой, с точки зрения Руссо, *оформляются* все ошибки и все исторические заблуждения: а именно в результате исторического движения по кругу, эллипсу или же какой-нибудь непредставимой фигуре абстрактная рациональность или же холодная условность соприкасаются с неживой природой, с физическим миром, и тогда своего рода рационализм смешивается с материализмом или сенсуализмом. Или же эмпиризмом - тем ложным эмпиризмом, который искажает непосредственные данные опыта. И это искажение, которое и сбивает разум с его пути, есть прежде всего ошибка сердца. Когда Рамо заблуждается [214], его ошибки оказываются прежде всего нравственными и уж только потом теоретическими. В "Исследовании..." Руссо мы читаем: "Я открыто заявляю, что в сочинении, озаглавленном "Заблуждения относительно музыки", я и на самом деле вижу множество заблуждений, так что более подходящего заглавия для этого труда и придумать невозможно. Однако заблуждения эти возникают не из-за невежества г-на Рамо; их источник — в его сердце, и когда страсть не будет ослеплять его, он лучше любого другого сможет судить о правилах своего искусства". Заблуждение сердца, приведшее его к преследованию Руссо", может стать теоретической ошибкой, делая его глухим к тому, что составляет саму душу музыки, а именно к мелодии, а не гармонии, и - что еще хуже - делая его глухим и как музыканта, и как музыковеда: "Я усматриваю в "Заблуждениях относительно музыки" два важнейших принципа. Первый принцип, которым руководствовался г-н Рамо в своих писаниях и, что еще хуже, во всех своих музыкальных сочинениях, заключается в том, что гармония есть единственное основание искусства, что мелодия про-изводна от гармонии и что все огромное воздействие

музыки порождается одной гармонией" (там же) [215].

Заблуждение Рамо симптоматично. Оно обнаруживает одновременно и болезнь западной истории, и европейский этноцентризм. Ибо гармония, по Руссо, - это извращение музыки, которое характерно лишь для Европы (точнее - Северной Европы), и этноцентризм заключается как раз в возведении этого извращения в естественный и всеобщий музыкальный принцип. В самом деле, ведь гармония, которая поглощает энергию музыки и сковывает ее способность к подражанию, заключенную в мелодии, отсутствует в тот период, когда музыка только зарождалась (*in illo tempore*), а также в музыке неевропейской (*alibi*). Возникает вопрос: не использует ли Руссо в своей критике этноцентризма уже известную нам схему? Ведь он встает при этом на позиции некоего симметричного антиэтноцентризма, а на деле - глубинного западного этноцентризма. В особенности это относится к тезису о гармонии как о собственно европейском зле и собственно европейской науке [216].

“ “На все это есть причина, ибо гармония не дает никакого принципа подражания, посредством которого музыка, строя образы или выражая чувства, могла бы возвыситься до драматического или подражательного жанра как самой благородной и единственно энергетической части искусства; притом что все, связанное с физической природой звуков, доставляет нам лишь ограниченное удовольствие и имеет мало власти над человеческим сердцем" ("Dictionnaire").

Заметим по этому поводу, что Руссо признает здесь две вещи, которые он в иных случаях отрицает: 1) что красота в музыке дается природой; 2) что животным известно пение — пение чисто мелодическое и вследствие этого абсолютно чистое. И это подтверждает смысл и функцию противоречия в трактовке понятия природы и животного состояния; музыка, например, становится такой, какова она есть, т. е. человеческой, и выводит нас из животного состояния лишь путем гармонии, грозящей ей смертью.

Хорошая музыкальная форма, которая посредством изобразительного подражания порождает смысл, вырываясь за рамки ощущений, — это мелодия. Согласно принципу дихотомического расчленения, который воспроизводится здесь до бесконечности, мы должны разграничить внутри самой мелодии принцип жизни и принцип смерти, тщательно соблюдая расстояние между ними. Подобно тому как в музыке вообще существуют хорошая форма (мелодия) и плохая форма (гармония), в мелодии тоже существует хорошая и плохая форма. Посредством расчленения на пары противоположностей, которое осуществляется вновь и вновь по мере движения мысли, Руссо изо всех сил стремится разделить положительный и отрицательный принципы как две чуждые друг другу и разнородные силы. Вполне понятно, что вредное начало в мелодии связано с вредным началом в музыке как таковой, т. е. с гармонией. Однако второе расчленение - на хорошую и плохую форму в мелодии - ставит под сомнение первую внеположность, коль скоро в мелодии уже заключена гармония:

"Мелодия связана с двумя различными принципами — в зависимости от того, как ее рассматривать. Поскольку она находится в плену звуковых соотношений и правил лада, ее принципом является гармония — ведь именно гармонический анализ определяет ступени гаммы, струны лада, законы модуляции, неповторимые моменты пения. Согласно этому принципу, вся сила мелодии лишь в том, что она ласкает ухо благозвучием, подобно тому как можно ласкать глаз приятными цветовыми сочетаниями; однако если считать ее искусством подражания, способным воздействовать на душу различными образами, волновать сердце различными чувствами, возбуждать или успокаивать страсти, словом, достигать каких-то нравственных результатов, которые выходят за пределы непосредственно ощущаемого, нужно будет найти другой ее принцип, поскольку иначе остается непонятным, каким образом гармония сама по себе и все, что ею порождается, могут оказывать на нас такое воздействие".

Что можно сказать об этом втором принципе? Несомненно, что он должен лежать в основе подражания: в искусстве лишь подражание может *заинтересовать*, затронуть нас изображением природы и выражением страстей. Но что, собственно, в мелодии подражает и выражает? - *Интонация*. Мы уделили так много времени спору Руссо с Рамо именно для того, чтобы четче выделить это понятие. Мы не можем без него обойтись, подходя теперь к теории отношений между речью и письмом:

“ “Каков он — этот второй принцип? Как и первый, он также заложен в природе (курсив наш: Руссо признает, что гармония как принцип, противоречащий природе, учреждающий смерть и варварство, также заложен в природе), однако для того, чтобы его обнаружить, нужно более тонкое, хотя и более простое наблюдение и большая восприимчивость наблюдателя. Этот же принцип вызывает изменение голосового тона при разговоре — в зависимости от того, о чем идет речь, а также от душевных движений говорящего. Именно *интонация* в языках различных народов определяет их мелодию: именно интонация позволяет нам говорить напевно, говорить *с большей или меньшей энергией* в зависимости от того, насколько богат интонациями данный язык. Тот язык, в котором интонация ярче выражена, порождает более живую и страстную *мелодию*; те языки, в которых интонация выражена слабее, могут порождать лишь вялую, безликую, скованную, невыразительную *мелодию*. Таковы истинные принципы" (курсив наш).

"Опыт" и особенно три главы о происхождении музыки, о мелодии и о гармонии (именно такова последовательность их исторического становления) можно прочесть через ту же систему понятий. Однако понятие восполнения на сей раз наличествует в тексте и даже прямо *называется*, хотя оно никогда и нигде у Руссо и не *излагается* сколько-нибудь развернуто. В данном случае нас интересует как раз это различие между номинально наличным и тематически изложенным.

В главе о мелодии предлагаются те же самые определения: заметим, однако, что те доводы педагогического характера, посредством которых вводятся эти определения, всецело строятся на аналогии с пространственными искусствами, с живописью. Требуется прежде всего показать на этом примере, что наука об отношениях безжизненна, лишена энергии подражания (таково исчисление интервалов в гармонии), тогда как подражательное выражение смысла (страсти, отношение к интересующей нас вещи) есть подлинно живое содержание произведения. Не будем удивляться тому, что Руссо относит 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 о расположении интервалов по аналогии. Тем самым обнаруживается аналогия между двумя искусствами — музыкой и живописью; это пример *аналогии как таковой*. Оба эти искусства несут в себе некое извращающее их начало, которое, как это ни странно, заложено в самой природе; в обоих этих случаях извращающее начало связано с разбивкой, с упорядоченностью интервалов, основанной на расчете и аналогии. В обоих этих случаях — в музыке или живописи, в гамме цветов или в музыкальной гамме, в гармонии тонов и оттенков видимого или же оттенков слышимого - рациональное исчисление гармонии выступает как *хроматика* (в таком ее понимании, которое шире собственно музыкального значения этого слова, относящегося к гамме и басу). В "Опыте" Руссо не пользуется этим словом, но в "Словаре" эта аналогия от него не ускользает: "Хроматический" — прилагательное, иногда используемое в субстантивированном смысле: род музыки, который предполагает ряд следующих друг за другом полутонов. Это слово происходит от греческого "хрома" (chroma), что значит "цвет" - то ли потому, что греки размечали этот род музыки красными или же разноцветными знаками, то ли, как считает ряд авторов, потому, что "хроматика" есть нечто среднее между белым и черным, то ли, как полагают другие авторы, потому, что этот род музыки разнообразит и украшает диатонику полутонами, которые в музыке оказывают такое же воздействие, как разнообразие цветов в живописи". Хроматика, гамма так же относятся к (перво)началу искусства, как письмо к речи (задумаемся над тем, что *гамма* есть также имя греческой буквы, введенной в систему буквенной нотации в музыке). Руссо желал бы восстановить ту ближайшую к природе ступень искусства, на которой хроматизм, гармония, интервалы еще не были известны. Он желал бы отменить все то, что он, впрочем, и сам уже признал, а именно что уже в мелодии содержится гармония. Однако само *(перво)начало непременно должно (было бы) быть* (именно таковы здесь и в других местах грамматика и лексика в отношении к (перво)началу) чистой мелодией: "Первые исторические повествования, первые проповеди, первые законы были стихами: поэзию открыли раньше прозы, как и *должно было быть*, поскольку страсти заговорили раньше разума. То же происходило и в музыке: поначалу не было другой музыки, кроме мелодии, и не было другой мелодии, кроме разнообразно звучащей речи; из интонаций складывалось пение..." (курсив наш).

Подобному тому как живопись, искусство рисунка, приходит в упадок, когда ее сменяет физика цветов [217], так и мелодия в пении была изначально испорчена гармонией. Гармония есть изначальное восполнение к мелодии. Однако Руссо никогда не показывает явно эту изначальною нехватку, которая делает необходимыми добавку (addition) и подмену (suppléance), т. е. наличие определенных количеств и определенных количественных

различий, всегда-уже пронизывающих мелодию. Он этого не объясняет, или, скорее, он говорит это непрямо, между строк. Читая Руссо, нужно застать его врасплох или, как говорится в "Исповеди", за этой "тайной работой" [218]. Определение (перво)начала музыки в только что приведенном отрывке из "Опыта" строится так, что противоречия или неясности не становятся темой обсуждения. "Интонация создавала пение, долгота или краткость гласных создавали размер. Так что люди говорили столько же высотой тона и ритмом речи, сколько членораздельностью и звуками голоса. Говорить и петь, сообщает Страбон, означало тогда одно и то же; это доказывает, добавляет он, что поэзия является источником красноречия. *Правильнее было бы сказать, что оба они имели один источник и вначале были одним и тем же.* Зная, как возникали древние общества, можно ли удивляться, что первые истории слагались в стихах, а первые законы пелись? И что странного в том, что первые грамматисты подчиняли свое искусство музыке и преподавали ее наравне с грамматикой?" (Гл. XII.)

Мы должны будем сопоставить эти высказывания с другими аналогичными высказываниями, например у Вико. А пока нас интересует собственная логика рассуждений Руссо: вместо того чтобы из этой одновременности сделать вывод, что пение уже было почато грамматикой, что различие всегда-уже разлагало мелодию — в самих истоках ее возможности и ее правил, — Руссо предпочитал думать, будто грамматика *должна (была бы) быть* включена в мелодию, до неразличимости слившись с ней. Здесь *должна (была бы) царить* полнота, а не нехватка, наличие, а не различие. Отсюда то опасное восполнение, гамма или гармония, которое *внедряется — как добавка, несущая зло и нехватку*, - в безгрешную и безмятежную полноту. Оно врывается извне, из простой наружи. И это вполне соответствует логике тождества и принципу классической онтологии (наружа находится снаружи, бытие бытийствует и проч.), но вовсе не логике восполнительности, которая стремится к тому, чтобы наружа была в-нутри, чтобы другое, недостаточное, вторгалось извне, как простая добавка положительного к отрицательному, чтобы сама добавка восполняла недостающее, чтобы недостаток как наружа внутри уже был бы нутриюнутри и проч. Руссо описывает, как нехватка, добавляясь будто бы как положительное к положительному, как избыток к избытку, уже починает энергию, которая *должна (была бы) остаться нетронутой*. И происходит это потому, что нехватка есть опасное восполнение, *подмена*, которая *ослабляет, поработывает, стушевывает, отделяет, корежит*: "Если мы хоть тысячу лет будем высчитывать соотношения звуков и законы гармонии, неужто мы сумеем сделать музыку искусством подражания? В чем, однако, заключается принцип так называемого подражания? Знаком чего является гармония? И что общего между аккордами и нашими страстями?.. Наложив на мелодию узы, гармония *отнимает у нее энергию* и *выразительность, приглушает страстную интонацию и подменяет ее гармоническим интервалом*, подчиняет напевы только двум ладам — мажорному и минорному, тогда как их должно было бы быть столько, сколько различных интонаций у оратора. Она *стушевывает и уничтожает множество звуков и интервалов, не входящих в ее систему*. Одним словом, гармония настолько *отдаляет* пение от речи, что эти два языка вступают в борьбу, в противоречие, *отнимают один у другого всякую претензию на истинность* не могут без абсурда объединиться в патетическом сюжете" (курсив наш: обратим особое внимание на необычную связь значений слов "стушевывание" и "подмена").

Но что же, собственно, Руссо говорит нам, не говоря, видит, не видя? То, что подмена (*suppléance*) всегда-уже началась, что подражание, будучи основой искусства, уже положило конец полноте природы, что оно обязано быть дискурсом, а потому оно всегда-уже осквернило наличие различием, что в природе оно всегда выступает как восполнение (*supplée*) природного недостатка, как голос, подменяющий (*supplée*) голос самой природы. Руссо говорит все это, не выводя отсюда следствий:

“Одна гармония не в состоянии выразить даже то, что, казалось бы, только от нее и зависит. Гром, журчание вод, ветры, грозы — все это трудно передать простыми аккордами. Как ни старайся, шум сам по себе ничего не говорит душе. Чтобы предметы были понятны, они должны говорить, и всегда, во всяком подражании голос природы должен восполняться чем-то вроде речи. Музыкант, желающий шумом передать шум, заблуждается; он не знает ни слабости, ни силы своего искусства; его суждения свидетельствуют о безвкусице и невежестве. Растолкуйте ему, что он должен передавать шум пением, даже если требуется передать кваканье лягушек. Однако одного подражания недостаточно: музыка должна трогать и ласкать слух, а иначе унылое подражательство музыканта окажется бессильным, не пробудит ни в ком интереса и не произведет никакого впечатления” (курсив наш).

Оборот письма

Итак, мы вновь пришли к речи как восполнению. А также к структуре "Опыта" (происхождение языка, происхождение и вырождение музыки, вырождение языка), в которой структура языка отображается не только в ее становлении, но и в ее пространственном расположении, в том, что можно было бы назвать в буквальном смысле слова ее *географией*.

Язык — это *структура* (система оппозиций между местами и значимостями), причем определенным образом *ориентированная*. Играя словами, можно сказать, что *ориентированность* языка есть его *дезориентированность*. Можно было бы сказать - *поляризация*. Ориентир указывает направление движения, возвращает к (перво)началу, т. е. на восток[219]. Ведь лишь свет (перво)начала позволяет помыслить запад, конец и падение, итог и исход, смерть и ночь. По Руссо, который пользуется здесь привычной для XVII века оппозицией [220], язык как бы вращается, подобно земле. При этом предпочтение не отдается ни востоку, ни западу. Точками отсчета выступают две крайние точки на оси, вокруг которых вращается (*polos, polein*) земля (эта ось называется рациональной): северный полюс и южный полюс.

Развитие языков не прочертит линию истории и не сложится в неподвижную картину. Произойдет лишь *оборот* языка. И это движение культуры будет ритмически упорядочено сообразно тому, что есть в природе самого природного, а именно вращению земли и смене времен года. Языки засеваются. Они самостоятельно прорастают из одного времени года в

другое. Разделение языков, различия в построении языков — между системами, обращенными к северу, и системами, обращенными к югу, — это внутренняя граница, которая бороздит и язык как таковой, и каждый язык в отдельности. Так по крайней мере нам кажется. Руссо *хотелось бы*, чтобы оппозиция между южным и северным служила также и природной границей между различными типами языков. Однако то, что он *описывает*, не позволяет так считать. Это описание показывает, что оппозиция "север/юг" установлена разумом, а не природой, зависит от структуры, а не от фактов, от отношений, а не субстанций: она прочерчивает ось отсылок внутри каждого языка. Ни один язык нельзя назвать просто северным или южным, место любого реального элемента в языке не абсолютно, но лишь различительно, дифференциально. Вот почему оппозиция между полюсами не есть то, что расчленяет, по Руссо, уже существующие языки: она, по сути, хотя и не явно, предстает как (перво)начало языков. И этот разрыв между описанием и заявлением нам нужно осмыслить.

То, что мы нестрого называем поляризацией языков, воспроизводит внутри каждой языковой системы оппозицию, которая позволяет представить возникновение языка из того, что языком не является, а именно оппозицию страсти и потребности, а также весь ряд связанных с этим дополнительных значений. Любой язык — северный или южный — прорывается в жизнь тогда, когда страстное желание превосходит телесную потребность, когда пробуждается воображение, которое, в свою очередь, пробуждает сострадание и приводит в движение всю цепь восполнений. Однако в уже возникших языках полярность потребности и страсти, да и вся структура восполнений сохраняется внутри каждой отдельной языковой системы: языки могут быть более или же менее близкими к чистой страсти, т. е. более или менее удаленными от чистой потребности, более или менее близкими к чистому языку или к чистой не-языковости. И мера этой близости определяет структурный принцип классификации языков. Так, северные языки — это скорее языки потребности, а южные языки, которым Руссо уделяет в своем описании вдесятеро больше места, — это скорее языки страсти. Однако, несмотря на это описание, Руссо заявляет, что одни языки порождаются страстью, а другие — потребностью; одни выражают прежде всего страсть, другие — прежде всего потребность. В южных краях первые речи — это любовные песни, а в северных — "первыми словами были не "полюби меня", а "помоги мне". Если понять эти заявления буквально, придется счесть, что они противоречат и описаниям, и другим заявлениям, и прежде всего тем, согласно которым язык порождается чистой потребностью. Эти противоречия — не только видимость; они обусловлены желанием счесть функциональное или полярное (перво)начало реальным и природным. Руссо никак не может примириться с тем, что понятие (перво)начала играет лишь относительную роль в системе с множеством (перво)начал, каждое из которых может быть следствием или ответвлением другого (перво)начала (например, север может стать югом для более северной области); ему хотелось бы, чтобы абсолютное (перво)начало было абсолютным югом. На основе этой схемы приходится заново ставить вопрос о фактическом и должном, о реальном и об идеальном (перво)начале, о генезисе и структуре у Руссо. Эта схема, конечно, сложнее, чем обычно полагают.

Здесь необходимо учесть следующее: юг — это место рождения или колыбель языков. Следовательно, южные языки наиболее близки к детству, к отсутствию языка, к природе. Но вместе с тем они наиболее близки к (перво)началу: это более чистые, живые, одухотворен-

ные языки. Напротив, северные языки дальше отстоят от (перво)на-чала, они менее чистые, менее живые, менее пылки. По ним можно судить о замерзании, о приближении смерти. Однако и здесь невозможно представить себе ту удаленность, которая приближала бы нас к (перво)началу. Северные языки вновь подводят к той физической потребности, к той природе, от которой некогда отделились южные языки, изначально наиболее к ней близкие. И здесь мы видим тот же невозможный рисунок, те же невероятные черты структуры восполнения. Хотя различие между югом и севером, страстью и потребностью и объясняет (перво)начало языков, оно сохраняется и в уже существующих языках, так что в пределе север оказывается южнее юга, а юг — севернее севера. Страсть в той или иной мере одушевляет потребность изнутри. Потребность в той или иной мере сдерживает страсть изнутри. Это полярное различие не должно было бы, строго говоря, позволить нам мыслить эти два ряда понятий как просто-напросто внеположные друг другу. Однако теперь мы знаем, почему Руссо так держится за эту невозможную внеположность. Его текст движется между тем, что было выше названо соответственно "описанием" и "заявлением", т. е. скорее полюсами структуры, нежели естественными точками отсчета.

В зависимости от потребности, которая не ослабляет свое давление и в страсти, мы видим различные типы страсти, а значит, и различные типы языков. Давление потребности меняется от места к месту (причем место определяется одновременно и географическим положением, и временем года). Так как различие потребностей связано с различием мест, невозможно отделить проблему морфологической классификации языков, учитывающей воздействие потребности на форму языка, от проблемы места рождения языка, или, иначе, типологию от топологии. Приходится вместе рассматривать и (пер-во)начало языков, и различие между языками. Продолжая наши размышления о структуре "Опыта", мы увидим, что Руссо подходит к этим двум вопросам как к единому вопросу - причем уже после рассуждения об определении языка как такового и первобытных языков как таковых. В гл. VIII "Общие и местные различия в происхождении языков" говорится: "Все вышесказанное применимо как к первобытным языкам в целом, так и к тем изменениям, которые происходят с ними в процессе протекания времени, но не объясняет ни их (перво)начала, ни их различий".

Каким образом место возникновения языка непосредственно определяет собственную его специфику (рорге)? В чем здесь преимущество того или иного места? Место — это прежде всего природа почвы и климата: "Главная причина различий между языками связана с местностью, с климатом, в котором языки возникают, и способом их образования. К этой причине и надо обратиться, чтобы понять общее и специфическое различие между языками Юга и Севера". Это высказывание вполне соответствует начальному замыслу "Опыта": необходимо дать естественное, неметафизическое и нетеологическое объяснение происхождения языков:

“Речь отличает человека от животных, язык отличает одни народы от других; мы узнаем, откуда родом человек, по его манере говорить. Обычай и потребности заставляют каждого обучиться родному языку; но почему язык его страны именно этот, а не какой-либо другой? Чтобы объяснить это, придется, пожалуй, искать причину, которая коренится в местных условиях

и предшествует даже нравам: речь как самое первое общественное установление обязана своей формой лишь природным причинам" (гл. I).

Обратиться к этим природным причинам - значит избежать те-олого-моральной гистерологии (*usteron proteron*), например ошибки Кондильяка. Как известно, во "Втором рассуждении" Руссо, признавая свой долг перед Кондильяком, тем не менее упрекает его в том, что он объясняет происхождение языков, обращаясь к нравам и обществу, хотя и претендует при этом на чисто природное объяснение этого "дара Божьего". По Руссо, Кондильяк принимает за нечто данное как раз то, в чем следовало бы усомниться, а именно, что творцы языка якобы "уже объединены в общество". И это, считает Руссо, "ошибка тех, кто рассуждает о природном состоянии, перенося в него идеи, взятые из общества". И здесь "Опыт" вполне согласуется с "Рассуждением". До возникновения языка никаких социальных институтов не существует, причем язык - это не рядовой элемент культуры, но сама стихия социальной институционализации как таковой; язык не только объемлет всю социальную структуру, но и создает ее. Ничто в обществе не предшествует языку, и причина его возникновения может быть лишь до-культурной или природной. Хотя сущность языка определяется страстью, его причина, отличная от его сущности, лежит в природе, и это — потребность. Если бы мы стремились точно указать место связи между "Вторым рассуждением" и теми четырьмя главами "Опыта", где речь идет о происхождении и различиях языков, опираясь на факты, которые легли в основу наших доводов, нам нужно было бы перечитать в первой части "Рассуждения" любую страницу, посвященную отношениям между инстинктом и обществом, страстью и потребностью, севером и югом. И тогда мы увидели бы, во-первых, что восполнительность есть структурное правило ("Дикарь, не получивший от природы ничего, кроме инстинкта, но *наделенный - взамен того, чего ему не хватает - способностью сначала восполнить эту нехватку, а потом даже возвыситься над природой, начинает с чисто животных функций*" (курсив наш)); во-вторых, что, несмотря на сущностную разнородность страсти и потребности, страсть добавляется к потребности как следствие к причине, как плод к зачатку: "Что бы ни говорили моралисты, человеческий рассудок многим обязан страстям... Страсти, в свою очередь, берут свое начало в наших потребностях"; в-третьих, что Руссо *находит место* географическому, или, иначе, структурному объяснению, которое, какой считает, можно было бы подкрепить фактами, и что это объяснение сводится для него к различию между северными и южными народами: одни ищут восполнения к такой нехватке, от которой другие вовсе не страдают. И когда в гл. VIII "Опыта" размышления о различиях начинаются фразой: "попытаемся идти в наших исследованиях путем природы; я пускаюсь в длинное отступление по весьма спорному и вместе с тем банальному вопросу, к которому волей-неволей приходится всегда возвращаться в поисках происхождения человеческих институтов", - мы вполне можем вообразить себе, куда именно следовало бы отнести это пространное примечание: его требовал нижеследующий отрывок из "Рассуждения" (Руссо, напомним, только что объяснил нам, что "страсти, в свою очередь, берут начало в наших потребностях"):

“Мне было бы вовсе не трудно в случае необходимости подкрепить это ощущение фактами и показать, что у всех народов в мире развитие Духа строго соответствует потребностям, данным Природой и навязанным обстоятельствами, а следовательно и страстям, которые побуждали людей к

удовлетворению этих потребностей. Я мог бы показать, что в Египте искусства возникли и распространились вместе с разливами Нила на большие территории. Я мог бы далее проследить успехи искусств в Греции, где искусства развиваются, растут и поднимаются до небес среди песков и скал Аттики, хотя и не могут укорениться на плодородных берегах Евфрата. Замечу, что вообще северные народы гораздо более изобретательны, нежели южные, поскольку без этого им труднее. Получается, таким образом, *будто природа стремилась к равенству, наделяя дух той плодородностью, в которой она отказала земле*" (с. 143—144. Курсив наш).

Таким образом, в природе существует "экономия" или забота о том, чтобы упорядочить соотношение способностей с потребностями и правильно распределить восполнения и компенсации. А это предполагает, что и сама область потребностей сложна, расслоена, расчленена. Именно в этом смысле следует соотнести все рассматриваемые здесь тексты с гл. VIII кн. III "Общественного договора". Здесь обнаруживается влияние "Духа законов"; вся теория избытка продукта труда над потребностями образует единую систему с типологией форм правления (она строится в зависимости от "расстояния между народом и правительством") и с объяснениями посредством климата (в зависимости от удаления или приближения к линии отсчета): "Таковы в каждом типе климата природные причины, с которыми можно связать форму правления, вытекающую из особенностей климата, и даже сказать, какого рода население может в таком климате проживать" (т. III, с. 415).

Теория потребностей, которая лежит в основе "Опыта", лучше всего представлена в пятистраничном отрывке, замысел которого несомненно тот же, что и в рассматриваемых нами здесь главах, а также в проекте "Политических институтов" [221]. Здесь вычленяются три типа потребностей: те, что "связаны с "выживанием", "поддержанием жизни" (пища, сон); те, что связаны с "благополучием": "это, собственно говоря, желания, но иногда столь неистовые, что они мучают больше, чем настоящие потребности" ("роскошь чувственности, изнеженности, половые отношения и все то, что услаждает наши чувства"); наконец, "третий род потребностей - те, что порождаются мнением: они возникают позже других, но не позволяют им господствовать. Для того чтобы возникли эти последние, нужно, замечает Руссо, чтобы первые и вторые уже были удовлетворены; однако можно видеть, что вторые или вторичные потребности каждый раз - *под действием силы и нужды - встают на место первичных потребностей*. И здесь уже есть извращение потребностей, искажение природного порядка. Мы только что видели, как под именем потребности речь шла о том, что в других местах называлось страстью. Потребность, стало быть, постоянно наличествует в страсти. Но если мы хотим понять происхождение страсти, общества и языка, необходимо вновь обратиться к глубинным потребностям первого порядка. В нашем отрывке определяется программа "Опыта", которая, впрочем, несколькими страницами ниже начинается:

“Итак, все сводится прежде всего к выживанию, а это связывает человека с его окружением. Он от всего зависит и становится таким, каким его принуждает быть все то, от чего он зависит. Климат, почва, воздух, вода, плоды земли и продукты моря формируют его темперамент, характер, определяют

его вкусы, страсти, его работу, любые его действия". Это естественное объяснение имеет значение не для тех или иных отдельных атомов культуры, а для целостного социального факта: "Если это и не вполне верно относительно отдельных индивидов, это совершенно несомненно относительно народов... Следовательно, прежде чем взяться за историю рода людского, нужно было бы начать с исследования его существования во всем его разнообразии" (с. 530).

Таким образом, всякое объяснение через место обитания не есть нечто неподвижное. Оно учитывает природные процессы - смену времен года, миграции животных. Вся эта динамика складывается у Руссо в странную систему, в которой критика этноцентризма органически соединяется с откровенным европоцентризмом. Эту систему легче понять, если сплести в единую ткань отрывок из "Эмиля" и отрывок из "Опыта". Мы увидим, как понятие "культура", правда весьма редкое, объединяет своей метафорической силой природу и общество. Как в "Опыте", так и в "Эмиле" перемена мест и смена времен года, перемещения людей и вращение земли — все это объясняется естественными, природными причинами. Однако если в "Опыте" этому объяснению предшествовала критика европейских предрассудков, то в "Эмиле" за ним следует вполне европоцентристский символ веры. Поскольку и это отречение, и это исповедание играют разную роль, занимают различное место - ибо они не противоречат друг другу, - нам стоило бы рассмотреть их как единую систему. Но сначала сопоставим эти тексты.

"Опыт":

“ "Большой недостаток европейцев — склонность философствовать о началах вещей на основе того, что их окружает. Они не преминут представить нам первых людей как обитателей бесплодной и суровой земли, умирающих от холода и голода, нуждающихся в крове и одежде; они повсюду видят лишь снега и льды Европы, не ведая о том, что род человеческий, как и все живое, возник в теплых краях и что на двух третях земного шара люди не знают зимы. Чтобы изучать людей, надобно смотреть вокруг себя, но чтобы изучить человека как такового, надо научиться смотреть вдаль; чтобы обнаружить свойства, надо сперва наблюдать различия. Человеческий род возник в теплых краях и оттуда распространился в холодные страны; здесь он умножается и затем вновь устремляется в теплые края. От этого действия и противодействия происходят вращение земли и непрерывное возбуждение ее обитателей" (гл. VIII).

"Эмиль":

“ "Местность, в которой живет человек, не безразлична для его культуры; лишь при умеренном климате люди способны полностью раскрыть свои способности. Очевидно, что климатические крайности неблагоприятны для человека. Человек - не дерево, посаженное в землю, где оно навеки остается; тот, кто переходит из одной крайности климата в другую,

принужден проделывать двойную работу по сравнению с тем, кто отправляется из средней точки... Француз может жить и в Гвинее, и в Лапландии, негр же не выживет в Торнео, а самоед - в Бенине. Представляется также, что устройство мозга при крайностях климата менее совершенно. Ни у негров, ни у жителей Лапландии нет рассудочного мышления, которым наделены европейцы. И потому, если я хочу, чтобы мой ученик мог стать гражданином вселенной, я должен был бы перевезти его в умеренную зону, лучше всего - во Францию. На севере люди потребляют слишком много продуктов с весьма неблагоприятной почвой; на юге они потребляют мало с плодородной почвой: так возникает новое различие, в силу которого одни люди трудолюбивы, а другие — созерцательны..." (с. 27, курсив наш).

В чем дополняют друг друга эти два текста, по видимости противоположные? Ниже мы увидим, как культура связана с агрикультурой, сельским хозяйством. Выясняется, что человек как существо, зависящее от почвы и климата, культивирует себя: он растет, он образует общество, притом что "место обитания небезразлично для человеческой культуры". Однако культура - это также и способность изменить место обитания, раскрыться к другой культуре: человек может смотреть вдаль, "он - не дерево, посаженное в землю", он участвует, как говорится в обоих текстах, в передвижениях и коловращениях. Следовательно, критика этноцентризма обоснованна, так как он замыкает нас в одном месте и в одной эмпирически данной культуре: европеец делает ошибку, если все время остается на месте, в своей стране, как дерево в почве, и считает себя неподвижным центром земли. Однако, по Руссо, эта эмпирическая критика европоцентризма не должна заслонять от нас тот факт, что именно европеец, который неким естественным образом живет как раз посередине между двумя крайностями, более способен перемещаться, раскрываясь к горизонтам и разнообразию всеобщей культуры. Находясь в центре мира, европеец имеет возможность быть одновременно и европейцем, и кем угодно другим. ("Лишь при умеренном климате люди способны полностью раскрыть свои способности".) Он делает ошибку, не используя фактически эту универсальную открытость.

Все эти доводы движутся между двумя понятиями о Европе, оставшись (или сделавшись) общепринятыми. Мы будем изучать их не самих по себе, но лишь как условие всего рассуждения Руссо. Если бы, считает Руссо, не существовало отмычек к отдельным культурам, открытости к культуре вообще, подвижности и возможности вариаций в воображении, то все эти вопросы остались бы без ответа. Или, скорее, определить различие было бы невозможно. Оно могло бы выявиться лишь в определенной среде, на определенной срединной линии, как нечто подвижное, но умеренное, разделяющее юг и север, потребность и страсть, согласные и интонацию и проч. За фактическим определением этой зоны умеренности (в Европе, «лучше всего — во Франции») как места рождения этнолога и гражданина вселенной скрывается сущностная необходимость: можно помыслить различие лишь между различным. Однако это между-различие (*entre-différence*) может пониматься двояко: как новое различие или же как доступ к неразличению. Для Руссо все это несомненно: обитатель умеренной зоны должен превратить свою инаковость — устраняя или преодолевая ее в некоем заинтересованном без-различии — в открытость человека ко всему человечеству. Успехи педагогики и этнологического гуманизма имели бы

возможность возникнуть в Европе, "лучше всего — во Франции", в том блаженном краю, где нет ни жары, ни холода.

Из этого удобного наблюдательного пункта легче управлять игрой оппозиций, порядком преобладания крайних терминов, легче понять природные причины культуры. Поскольку язык — это не элемент, но сама стихия культуры, постольку следует прежде всего определить, как в языке, так и в природе, оппозиции соответствующих значимостей и их взаимные расчленения. Что же, собственно, в языке должно соответствовать преобладанию потребности, или, иначе, севера? Согласные, т. е. членораздельность. А преобладанию страсти, или, иначе, юга? Интонация и модуляции голоса.

Эта игра преобладаний была бы необъяснима, если бы мы просто считали, что языки порождаются страстью (гл. III). Дабы потребность на севере могла подчинить себе страсть, нужно, чтобы некое превращение или извращение уже было возможно в самом порядке потребности как таковой — такой потребности, которая всегда вступала в отношения со страстью, — возбуждала, поддерживала, подчиняла или контролировала ее. Таким образом, ссылка на климат во "Втором рассуждении" и во "Фрагменте" о различиях климата просто неизбежна. Она позволяет нам объяснить, например, такие утверждения в "Опыте": "С течением времени все люди уподобляются друг другу, но направленность их развития различна. В южных широтах, где природа щедра, потребности рождаются из страстей; в холодных странах, где она скупа, страсти рождаются из потребностей, и в языках, унылых сынах необходимости, чувствуется отпечаток их сурового происхождения" (гл. X).

Даже если преобладание северного полюса над южным, потребности над страстью, членораздельности над интонацией наступало постепенно, оно все равно имеет смысл *подмены*. Как мы уже неоднократно отмечали, постепенное стирание - это одновременно и утверждение замены как восполнения. Человек с севера заменил "люби меня" на "помоги мне" [222], энергию - ясностью, интонацию - членораздельностью, сердце - разумом. Формально эта замена, несомненно, означает уменьшение энергии, теплоты, ослабление жизни, страсти, но она выступает и как преобразование, как решительное изменение формы, а не просто ослабление. Однако эту замену вряд ли можно объяснить как упадок, ибо она предполагает также сдвиг и превращение, связанные уже с совсем иной ролью потребности. При обычном порядке (перво)начал (возникновение на юге) тезис гл. II ("О том, что изобретение языка вызвано не потребностями, а страстями", и что "естественное действие первых потребностей состояло в отчуждении людей, а не в их сближении") имеет абсолютно универсальное значение. Однако этот обычный порядок перевертывается на севере. Север - это не просто "отдаленное другое" юга, не просто некий предел, которого можно достичь, исходя из единственного в своем роде южного (перво)начала. Руссо вынужден в некотором смысле признать, что север - это также и другое (перво)начало. Этим первоначалом является смерть, ибо абсолютный север - это смерть. Обычно потребность разъединяет, а не сплачивает людей, на севере же она лежит в основе общества:

“Вместо праздности, питающей страсти, здесь выступает труд, который их подавляет; прежде чем жаждать счастья, надо было позаботиться о том, чтобы выжить. Общие потребности теснее сплачивали людей, чем это

сделало бы чувство, и общество образовалось здесь только благодаря труду; постоянная угроза гибели не позволяла ограничиться языком жеста, и первыми словами этих людей были не "полюби меня", а "помоги мне". Эти два выражения, хотя они довольно схожи*, произносятся, однако, совсем различным тоном; прося о помощи, требовалось не внушить какое-либо чувство, но добиться понимания; поэтому ясность здесь была важнее энергии. *Интонацию*, которая не шла от сердца, заменили сильными и отчетливыми *артикуляциями*, и если в форме языка и был какой-то отпечаток естественности, то он еще более способствовал суровости" (курсив наш).

На севере страсти не исчезают: происходит их подмена, а не отмена. Страсти не изживаются, а *подавляются* тем, что встает на место желания, - трудом. Труд же скорее вытесняет, нежели ослабляет силу желания. Он смещает эту силу. Вот почему "люди с севера не лишены страсти, но она у них другого рода": гнев, раздражение, ярость, беспокойство - все это сдвиги южной страсти. На юге же страсть не подавляется, и отсюда - некоторая изнеженность, неумеренность, которые неприемлемы для человека из областей с умеренным климатом:

“ "Страсть в жарких странах - это сладострастие, рожденное любовью и изнеженностью; природа здесь столь щедро одаряет людей, что им уже почти ничего не остается делать, и если у азиата есть женщины и покой, он доволен. Но на Севере, где жители потребляют много продуктов неблагоприятной почвы, люди находятся во власти различных потребностей и потому легко раздражаются; все происходящее вокруг их беспокоит, и с трудом выживая, они чем бедней, тем сильнее привязаны к своему скудному достоянию; приблизиться к ним - значит посягнуть на их жизнь. Отсюда вспыльчивый темперамент, столь быстро обращающийся в ярость против всего, что их оскорбляет; самые естественные для них звуки - это звуки гнева и угроз, а они всегда сопровождаются сильными артикуляциями, придающими им суровость и жесткость...

Таковы, по моему мнению, наиболее общие природные причины различия в характере первоначальных языков. Языки Юга должны были стать *живыми, звучными, интонационно богатыми, красноречивыми и часто темными из-за избытка энергии*; языки Севера — *глухими, жесткими, резко артикулированными, крикливыми, монотонными, ясными скорее благодаря отдельным словам, нежели благодаря удачному построению фразы*. Современные языки после стократного смещения и перестройки сохраняют кое-что из этих различий..." (Гл. X, XI. Курсив наш.)

Итак, полюс языковой членораздельности - это север. Членораздельность (или, иначе, наличие различий в языке) - это не просто отрицательное действие; она не ступшевывает энергию желания или интонации - она смещает желание, подавляет его трудом. Она вовсе не является знаком некоего ослабления - вопреки тому, что подчас кажется Руссо: напротив, она выражает конфликт противоборствующих сил, различие в силе. Сила потребности и

свойственная (propre) ей "экономия" - та, что делает труд необходимостью, - направляется как раз против силы желания и подавляет ее, разрушая пение членораздельностью.

Этот конфликт сил отвечает такой "экономии", которая уже не ограничивается упорядочением потребностей, но становится системой силовых отношений между желанием и потребностью. Тем самым взаимно противопоставляются друг другу две силы, которые можно рассматривать и как силы жизни, и как силы смерти. Удовлетворяя свои неотложные потребности, житель севера спасает себя не только от нищеты, но и от смерти, к которой привело бы его резкое высвобождение южного желания. Он оберегает себя от угрозы сластолюбия. Однако он борется против одной смертельной силы с помощью другой смертельной силы. С этой точки зрения, жизнь, энергия, желание - все это находится на юге. Северные языки менее живые, менее одухотворенные, менее певучие и более холодные. Сражаясь со смертью, человек с севера умирает несколько раньше, причем "люди считают... что северянам, как и лебедям, не свойственно умирать с песней" (гл. XIV).

Итак, письмо приходит с севера; холодное, скудное, рассудочное, оно обращено к смерти, это верно, посредством такого проявления силы или силового маневра, которое силится сохранить жизнь. Чем больше в языке членораздельности, чем строже и сильнее его артикуляции, тем лучше язык подготовлен к письму, тем больше он в нем нуждается. Таков главный тезис "Опыта". Исторический путь языка и упадок, который следует за ним в соответствии со странной графикой восполнительности, ведут нас к северу и к смерти: история стирает голосовую интонацию или, скорее, подавляет ее, прокладывает борозды расчленений, расширяет власть письма. Вот почему опустошение, произведенное письмом, больше дает о себе знать в современных языках:

“ "Современные языки, после стократного смешения и перестройки, сохраняют еще кое-что из этих различий. Французский, английский и немецкий - это речь отдельных групп людей, помогающих друг другу и хладнокровно беседующих между собой, или людей вспыльчивых, которые сердятся. Но служители богов, провозглашая священные тайны, мудрецы, давая законы народу, и вожди, увлекаемая за собой толпу, должны говорить по-арабски или по-персидски [223]. *Наши языки в письменном виде лучше, чем в устном, и читать нас приятнее, чем слушать. Напротив, восточные языки на письме теряют свою живость и пылкость; там смысл заключен в словах лишь наполовину, и вся сила - в интонации. Судить о духе жителей Востока по их книгам - все равно что рисовать портрет человека по его трупу*" (гл. XI. Курсив наш).

Труп Востока - книга. Наш труп - наша речь. Даже если ограничиться устной речью, все равно избыток интонаций уже давно сменился избытком артикуляций, отчего язык потерял живость и пылкость и оказался весь поглощен письмом. Его напевность уже разъедена согласными.

Расчленение языка на слова, хотя оно и не является для Руссо единственной ступенью артикуляции, уже вычеркивает из него энергию интонации ("вычеркивает" во всех

двусмысленностях его значения -стушевывание, зачеркивание, ослабление, подавление, — которые у Руссо наличествуют все одновременно). Северные языки достигают ясности "скорее благодаря словам", а в южных языках "смысл лишь наполовину содержится в словах, вся их сила — в интонации".

Вычеркивание в конечном счете порождает восполнения. Однако, как и всегда, восполнение неполно: его недостаточно для выполнения своей задачи, ему чего-то не хватает для устранения нехватки, оно соучаствует во зле, которое призвано уничтожить. Потеря интонации - это зло, восполняемое артикуляцией - "сильной", "жесткой", "шумной", в любом случае - ненапевной. И поскольку письмо — это попытка восполнить интонацию знаками акцентов, оно оказывается лишь маской, скрывающей смерть интонации. Письмо как запись интонации не только скрывает язык под покровом своих ухищрений: оно маскирует уже разложившийся труп языка. "У нас [современных людей] нет никакого представления о звучном и гармоничном языке, который говорил бы столь же высотой звука, сколь и его качеством. Те, кто считает, будто выравнивание интонации можно восполнить знаками акцентов, ошибаются: их изобретают лишь тогда, когда интонация уже утеряна [224] (гл. VII. Курсив наш). Знаки акцентов, как и вообще пунктуация, - это зло письма: это не просто изобретение переписчиков, это изобретение тех, кто переписывает тексты на чужом для них языке; и переписчик, и читатель по сути своей оторваны от живого использования языка. Они хлопочут вокруг умирающего слова, пытаясь его приукрасить: "Когда римляне начали изучать греческий язык, переписчики, дабы показать правильное произношение, изобрели знаки ударений, придыхания, долготы; из всего этого вовсе не следовало, что эти знаки были в ходу у греков — им они были совершенно не нужны". По понятным причинам личность переписчика неизбежно привлекала Руссо. Момент переписки особенно опасен в музыке (хотя и не только здесь), как, впрочем, и обычное письмо, в известном смысле уже являющееся перепиской, подражанием другим знакам; при воспроизводстве знаков, при использовании знаков других знаков у переписчика всегда возникает искушение внести добавочные знаки, дабы лучше воспроизвести оригинал. Хорошему переписчику приходится бороться с искушением вставить дополнительный (supplémentaire) знак. Напротив, он обязан экономно пользоваться знаками. В прекрасной статье "Переписчик" из "Музыкального словаря" Руссо с обстоятельностью словоохотливого ремесленника, рассказывающего о своем деле подмастерью, советует "никогда не писать ненужных нот", "не умножать без необходимости число знаков" [225].

Пунктуация — это прекрасный пример нефонетического знака в письме. То, что она неспособна передать на письме интонацию и модуляции голоса, выявляет все убожество письма, ограниченного своими собственными средствами. В отличие от Дюкло [226], который по-прежнему остается для Руссо источником вдохновения, Руссо подвергает здесь критике не столько пунктуацию как таковую, сколько ее несовершенство: так, следовало бы придумать особый знак зва-тельности, чтобы "отличить на письме человека, которого называют, от человека, которого призывают". А также знак иронии, поскольку, несмотря на все недоверие к письму (или, скорее, как раз из-за этого недоверия), Руссо стремится полностью использовать все ресурсы однозначности, ясности, точности. Все эти значения отрицательны, когда они ослабляют выражение страсти, но положительны, когда они позволяют избежать беспорядка, двусмысленности, лицемерия, искажения изначальной речи и изначального пения. "Музыкальный словарь" советует переписчикам строго

соблюдать отношения [между знаками] и четко писать сами знаки (см. статью "Переписчик").

Разница между интонацией и знаками ударений разделяет речь и письмо как качество и количество, как сила и пространственность. "Наши так называемые акценты - это лишь гласные или знаки их долготы, они не обозначают оттенков звука". Долгота связана с артикуляцией, причем в данном случае имеется в виду расчленение на звуки, а не на слова. Руссо здесь учитывает то, что А. Мартине позже назовет "двойной артикуляцией" языка (расчленения между звуками и расчленения между словами). Оппозиция между "гласными" (или "голосами") и интонацией ("разнообразием тона") с очевидностью предполагает, что гласная — это не голос в чистом виде, но голос, уже претерпевший артикуляционную проработку. Голос или гласные не противопоставляются здесь, как в других местах, согласным.

Вся глава VII "О современной просодии", которая посвящена критике французских грамматистов и играет в "Опыте" решающую роль, написана под сильным влиянием Дюкло. Заимствования из Дюкло четко обозначены, весомы и существенны. Значимость этой главы в общей структуре работы очень велика, и потому с трудом верится, что фрагменты из Дюкло могли быть внесены в текст позднее.

Впрочем, идет ли здесь речь о заимствованиях? Как обычно, Руссо включает заимствованные отрывки в совершенно новую структуру. Конечно, он цитирует - и не раз - те или иные отрывки из "Замечаний" (гл. IV). Однако, даже и не прибегая к цитированию, он нередко опирается на отрывки, вроде нижеследующего, в котором, как и во многих других, мысль развивается вполне по-сосюрски (выше, с. 57).

“Предрассудки этимологии порождают в ее скромных владениях не меньше несообразностей, чем собственно предрассудки порождают в более серьезных областях. Наша орфография - это собрание странностей и противоречий... И однако все попытки обозначить просодию на письме вряд ли можно считать хотя бы сколько-нибудь успешными, не говоря уже о неопрятном зрелище страницы, испещренной значками. Есть вещи, которым можно научиться только на практике: они имеют чисто органическую природу и столь плохо осознаются умом, что их совершенно невозможно охватить единой теорией, которая к тому же оказывается ошибочной у тех авторов, которые стремятся об этом размышлять. Я чувствую, что понять то, что я здесь пишу, очень трудно; все это стало бы гораздо понятнее при устной беседе" (с. 415-416).

Однако Руссо пересматривает эти отрывки, перетолковывает их как переоценщик, и это для нас безразлично. Он говорит, например, о том, что интонация вычеркивается знаком, а речевая практика - ухищрениями письма. Устраняется скорее вычеркиванием и подменой, чем забвением, ступшевыванием, обесцениванием: *"Все просодические знаки древних, - говорит г-н Дюкло, - не годились для повседневной практики. Я бы добавил: так они и нашли им замену"*. Руссо прослеживает далее историю внесения в древнееврейский язык

акцентов и пунктуации.

Таким образом, конфликт здесь возникает между силой интонации и силой артикуляции. Нам необходимо сосредоточиться на этом понятии артикуляции, членораздельности. Оно уже помогло нам разобраться с прото-письмом, которое всегда-уже пронизывает речь. Соссюр, противореча своим собственным фонологическим принципам, считал, как мы помним, что именно способность к членораздельной речи, а не просто устная речь, "естественна для человека". Однако, будучи условием речи, не остается ли членораздельность сама по себе чем-то несловесным?

Руссо вводит понятие членораздельности в гл. IV "Об отличительных чертах первичного языка и его изменениях, которым он должен был подвергнуться". В трех первых главах речь шла о происхождении языков. Глава V названа "О письме". Артикуляция есть становление языка как письма (*devenir-écriture du langage*). Итак, Руссо, который *хотел бы сказать*, что становление письма *внезапно врывается в (перво)начало*, нападает на него, преследует его, *фактически описывает*, что это становление письма, его вторжение изначально. Это становление языка как письма есть становление языка языком. Руссо открыто заявляет то, что он *хочет сказать*, а именно что членораздельность и письмо — это не изначальная болезнь языка, но при этом он описывает то, что *вовсе не хотел бы говорить*, а именно что артикуляция, членораздельность и само пространство письма существуют в языке изначально.

Как и в случае подражания - и по тем же самым глубинным причинам - значимость и воздействие членораздельности двояки: это основы жизни и основы смерти, а тем самым - двигатели прогресса в том смысле, который придает этому слову Руссо. *Он хотел бы сказать*, что прогресс двусмыслен, ибо направлен либо к худшему, либо к лучшему и осуществляется *либо* в хорошем, *либо* в дурном. В первой главе "Опыта" показано - на примере понятия языка животных, которым иногда пользуются и поныне, - что естественные языки животных исключают развитие. "Лишь человек может пользоваться условным языком. Вот почему человек развивается, к лучшему ли, к худшему ли, а животные этого не могут". Однако Руссо *описывает и то, о чем ему не хотелось бы говорить*: а именно что это развитие (*progrès*) и в самом деле может приводить и к лучшему, и к худшему. Причем одновременно. А это упраздняет как эсхатологию, так и телеологию, подобно тому, как различие, изначальная членораздельность отменяет археологию.

Версия #3

Зверобой создал 7 марта 2026 01:53:39

Зверобой обновил 7 марта 2026 23:49:17