

Ролан Жерар Барт Марсель Пруст. Смесь

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74570591

Марсель Пруст. Смесь / Ролан Барт; пер. с франц.: Ад Маргинем Пресс;

Москва; 2026

ISBN 978-5-908105-26-2

Аннотация

Ролан Барт открыл для себя Марселя Пруста в ранней молодости и в течение жизни неоднократно обращался к нему, отмечая моменты «фактического сообщничества». Действительно, их многое роднит: если Барт – литературовед, устремленный к писательству и мечтавший начать новую жизнь и создать роман, то Пруст – автор, всегда тяготевший к литературному анализу и жанру эссеистики. Для Барта «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста – роман о письме, в котором рассматривается соотношение между героем и рассказчиком, между жизнью и книгой, – стал почти талисманом.

В сборнике «смешаны» различные тексты, высказывания и заметки Барта, посвященные Прусту, – письменные и устные, завершенные и обрывочные, ранее издававшиеся и неопубликованные, – чтобы показать, насколько важен Пруст для Барта и насколько грандиозным оказался его вклад в новаторское прочтение «Поисков» и их значение для современности.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

От издателя	7
Параллельные жизнеописания	16
Пруст и имена	22
Материалы к курсу, прочитанному в Рабате	42
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Ролан Барт

Марсель Пруст. Смесь

Roland Barthes

Marcel Proust *Mélanges*

Édition établie et annotée par Bernard Comment

Éditions du Seuil / INA

Переводчики

Елена Баевская, Елена Березина, Маргарита Литвиненко,

Алина Попова

Редактор и автор послесловия

Елена Баевская

Ad **M** *arginem*

© Éditions du Seuil, 2020

От издателя

На карточке без даты, относящейся, вероятно, к концу 1970-х годов, Ролан Барт, имея в виду свое отношение к Прусту и причины, по которым ему хочется вновь им заняться (это будут курс в Коллеж де Франс, серия радиопередач и неоконченное предисловие), записал:

«...Еще по одному счету уплатить – или просто вернуть долг, – еще одно дело, которое нужно исполнить, один «проект», касающийся произведения, о котором я почти никогда не писал, но читал и перечитывал его, наверно, больше любой другой книги, правда, не вполне понимая, что оно собой представляет в целом, потому что пропускал целые куски».

И это поразительно: Барт при жизни публиковал о Прусте очень мало. Статья в *La Quinzaine littéraire* о двухтомной биографии, принадлежащей Джорджу Д. Пейнтеру (март 1966), текст о Прусте и именах в коллективном томе к семидесятилетию Романа Якобсона (1967, перепечатан в 1972 году в «Новых критических эссе»), «Замысел одного исследования» в журнале *Paragone* в 1971 году, лекция, прочитанная в Коллеж де Франс («Долгое время я ложился спать рано») в октябре 1978 года, которая будет напечатана в виде брошюры маленьким тиражом, и статья в *La Magazine littéraire* в январе 1979 года о знаменитой загадке – о том, как «Дело пошло». Многообещающие тексты, всякий раз полные идей

и вдохновляющих вопросов, но в сумме всего лишь около сорока страниц, прямо скажем, очень мало, если учесть, каким грандиозным оказался вклад Барта в новаторское прочтение Пруста и его значение для современности.

Кое-кто помнит также, какое потрясение испытал, слушая в 1978 году три передачи Жана Монтальбетти на France Culture в программе «Человек, город»; конечно, места, о которых шла речь, чаще всего разочаровывали, но Барт, опираясь на это разочарование, показал всё величие романа «В поисках утраченного времени» и происходящего в нем преобразования.

Между тем Ролан Барт открыл для себя произведение Пруста в ранней молодости. В конце письма, отправленного из Байонны и датированного 30 августа 1932 года (Барту было тогда семнадцать), он поделился своим открытием с товарищем по лицу Филиппом Ребейролем: «И наконец писатель, о котором я должен тебе рассказать, — это Марсель Пруст: во избежание недоговорок сразу скажу, что он мне нравится. Многим он кажется скучным, потому что пишет очень длинными фразами: в сущности, Пруст и прозаик, и поэт, то есть в обыкновенном прозаическом повествовании он, подобно наблюдателю, изучающему расходящиеся один за другим круги на воде, анализирует все впечатления, воспоминания, которые возбуждает у него то, что он пишет: анализирует он с глубоким чувством, с печалью, иногда с остроумием; некоторые описания провинциальной жизни

(в томе „В сторону Сванна“) – уж поверь мне, я сам сейчас живу в провинции, – захватывают своей правдивостью. Вся эта часть его книги крайне интересна и очень меня тронула. Во втором томе (я имею в виду „Любовь Сванна“) своя собственная интрига, он понравился мне меньше, пожалуй, я для него слишком молод»¹.

В январе 1953 года (в этом году вышла его первая книга «Нулевая степень письма»²) Барт пишет в *L'Observateur*: «Произведение Пруста прогрессивно в той мере, в которой, стремясь изображать отдельных людей, автор сумел, совершенно не прибегая к идеализму, показать, как ведет себя целая социальная группа. Левая литература, разоблачая одновременно человека исторического и человека вечного, участвует в своеобразном социологическом истолковании разных моментов истории всего человечества».

Позже, в 1963 году, Барт записывает в своей записной книжке, что «погружается в Пруста». В январе 1965-го упоминает, опять-таки в записной книжке, «Заметки о Прусте», затем, в начале 1966-го, возникает запись о «Семинаре по Прусту». В конце 1969 года он возвращается к этому замыслу, набрасывает заметки, а в январе 1970-го мы видим за-

¹ Cf.: *Barthes R. Album. Inédits, correspondances et varia / édition établie et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2015. P. 30–31.* – *Здесь и далее арабскими цифрами даются примечания французского издателя, римскими – примечания переводчика, кроме особо оговоренных случаев, а астерисками – авторские.*

² *Барт Р. Нулевая степень письма / пер. Г. Косикова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. – Примеч. ред.*

пись: «Подготовка курса о Прусте». В это время Ролан Барт на год уезжает преподавать в Марокко, в Рабат, и часть своей тамошней программы посвящает Прусту. В настоящем томе напечатан документ, который размножали на ротаторе и раздавали студентам, и там, помимо чисто педагогических задач, таких как обращение к истории и контекстуализация, между строк проглядывают главные направления его мысли; это «В поисках утраченного времени» как роман о письме и соотношении между героем и рассказчиком, между жизнью и книгой.

Но лишь во второй половине 1970-х Пруст стремительно врывается в центр вселенной Ролана Барта и его занятий. В 1977 году, после кончины матери, «Поиски» становятся для него почти талисманом. Барт видит в Прусте образец, возможность изменить жизнь (и письмо) – именно то, в чем он нуждается. Ведь Пруст и сам в 1905 году, после смерти матери, пережил прозрение (знаменитый переход от светской жизни к литературному затворничеству) – во всяком случае, Барт верит в это призрачное сближение между ними, хоть и сознает всю мифологичность своей мечты. Почему бы после «Фрагментов речи влюбленного³» не отважиться на роман? Именно Пруст в каком-то смысле создал совершенный образец романа, а мы знаем, что Барт твердо придерживался принципа: быть современным – значит знать, что

³ *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного / пер. В. Лапицкого. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. – *Примеч. ред.*

уже сделано (чтобы не повторять чужой опыт). Таким романом, совершенно современным и, быть может, неожиданным даже для автора, на которого снизошло прозрение, станет «Camera Lucida⁴» (эссе, написанное между 15 апреля и 3 июня 1979 года, опубликованное в феврале 1980-го). Но тайна Пруста все эти годы будет питать скорбь Ролана Барта и, быть может, несмотря ни на что, потихоньку ему помогать.

Работая над «Camera Lucida», Барт записывает на карточку:

«Родство между Прустом и Фотографией: Фотография – это отчаянные поиски Прежнего времени, напряженное воскрешение памяти, в которой я (субъект) *беспомощно блуждаю*.

Это прекрасно видно по иконографии Пруста: его роман буквально *иллюстрированный* (фотографиями из его жизни).

И я – скромно, но как громко ни кричи, это не значит, что претендуешь на то, чтобы воображать себя Прустом, – я тоже пытаюсь сейчас написать свои „Поиски утраченного времени“ с мамиными фотографиями. И в этих попытках не больше нескромности, чем у Пруста, когда он рассказывал о своих матери и бабушке»⁵.

На другой карточке читаем:

⁴ Барт Р. Camera Lucida / пер. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – Примеч. ред.

⁵ Наст. изд. С. 236.

«Мне бы хотелось когда-нибудь развить это свойство Романа – свойство страстной или нежной любви (некоторые мистики не различали Агапэ и Эрос, жертвенную любовь и любовь страстную) – в форме Эссе (я говорил о патетической истории Литературы) или в форме Романа, понимая под тем, что я для удобства называю здесь романом, любую Форму, новую по сравнению с тем, что я делал раньше, но с моим прежним дискурсом». Это и будет «Camera Lucida». Здесь драматургия восклицания «Вот оно!» идентична драматургии произвольного смутного воспоминания в «Поисках». Прошлое возникает внезапно, чудом превращается в настоящее и крушит преграды времени.

В тот же период Барт охотно включает Пруста в свое преподавание в Коллеж де Франс. Сперва Пруст фигурирует в двух занятиях семинара «Что значит держать речь?» в марте 1977 года (этот текст отсутствует в данном издании, потому что «Речь Шарлюса» в нем – предлог для более общего анализа отражения власти, господства и запугивания в речи). Еще подробнее о Прусте говорится на втором году курса о «Подготовке романа» (1979–1980)⁶; он проходит по лекциям красной нитью и, пожалуй, служит компасом; из романа были отобраны наиболее важные фрагменты. После этого курса предполагался семинар, на котором должны были демонстрироваться фотографии людей, служивших в «Поисках»

⁶ Cf.: Barthes R. La préparation du roman. Cours du Collège de France, 1978–79 et 1979–80. Paris: Seuil, 2015.

прототипами персонажей. Мы публикуем эти фотографии в настоящем издании вместе с набросками устных комментариев к ним. Если добавить к этому три существенные передачи на France Culture и одно неоконченное и неизданное предисловие, явственно видно, что для Барта в последние годы его жизни Марсель Пруст становится, пожалуй, важнее всего.

Объединить в одном томе тексты и выступления Барта, посвященные Прусту, – это, разумеется, нехитрый прием. Но это и восстановление справедливости, способ напомнить, насколько Пруст был в центре интересов Барта (или, что то же самое, Барт в центре интересов Пруста).

Мы также добавили один неизданный текст (предназначавшийся для журнала *Fiesta letteraria*), предисловие, недописанное из-за проблем с авторским правом на творчество Пруста, и избранные карточки из общей картотеки, в которой Барт располагал свои заметки, записанные на тонкой бристольской бумаге, часто с обеих сторон; эти карточки он тасовал сообразно своим проектам и исследованиям. Карточек, посвященных Прусту, около двух-трех тысяч; мы выбрали те, которые передают мысль, или отражают регулярно повторяющуюся мысль, или нуждаются в обобщении. Эти карточки, при всём их изобилии и зачастую непричесанности представляют собой средоточие интеллекта и наталкивают нас на более глубокое чтение «Поисков».

Теперь, когда вот уже несколько лет Пруст – предмет поклонения и традиционная критика присвоила его и перевела в раздел психологизма и биографической литературы, а то и пустилась в произвольные истолкования, публикация этого собрания текстов, высказываний и заметок Ролана Барта напоминает о том, как Пруст современен, как структурно и головокружительно современно по форме его творчество. Это не так уж мало. Во всяком случае, это свидетельствует о том, что он жив.

«Его произведения читают не только как памятник всемирной литературы, но и как страстное и совершенно личное высказывание человека, непрестанно обращающегося к своей собственной жизни, но не как к *curriculum vitae*¹, а как к россыпи обстоятельств и фигур», – так говорит профессор Коллеж де Франс на лекции, которую прочел осенью 1978 года. Далее он добавляет: «Для человека пишущего, решившегося писать, не может быть, по-моему, никакой другой „новой жизни“, как только открывать новую практику письма». Судьба распорядилась по-другому. Никто не знает, что бы написал автор «Фрагментов любовной речи» после «Camera Lucida».

Вне всякого сомнения, «Поиски», итог жизни Пруста, читались совершенно по-новому во время изоляции, которую все мы пережили весной 2020 года. Мы испытали тогда и заточение, и открытость миру, которые на двенадцать лет или

около того он, «неподвижный путешественник по времени»,
взял за основу своего письма, – и, наверно, это самое точное
определение Марселя Пруста.

Бернар Комман

Параллельные жизнеописания (1966)⁷

На первый взгляд ничто в жизни Пруста не предвещает славы, полагающейся великим биографиям. Его жизнь – не отроческая (Рембо), не авантюрная (Байрон), не титаническая (Бальзак), не трагическая (Ван Гог); это жизнь светского, праздного отпрыска богатой семьи (а в наши дни писатели с деньгами не пользуются доверием), протекает эта жизнь то на бульваре Оссмана, то в Нормандии; всё это буржуазная история, с иронией именуемая «прекрасной эпохой», дающая пищу не столько для литературы, сколько для кино. И всё-таки выясняется, что у Пруста захватывающая жизнь: это доказывается успехом книги Пейнтера и огромным, ни с чем не сравнимым удовольствием, которое она нам приносит. Почему?

Разумеется, роман Пруста всё же имеет непосредственное отношение к биографическому жанру, поскольку это итоговое, единственное в своем роде произведение – рассказ о жизни, начинающийся детством и переходящий в письмо,

⁷ Этот текст был опубликован в *La Quinzaine littéraire* от 15 марта 1966 года в качестве отклика на опубликованный на французском языке труд Джорджа Пейнтера «Марсель Пруст», первый том которого («1871–1903: годы молодости») незадолго до того вышел в *Mercure de France* (Т. 2. «1904–1922: годы зрелости» вышел в конце того же года).

так что Марсель и его рассказчик несколько напоминают героев Античности, которых в своих «Параллельных жизнеописаниях»⁸ сочетал Плутарх. Но здесь возникает первый, в общем-то, обескураживающий парадокс: параллельные жизнеописания Пруста и его рассказчика в широком смысле (а не по сути) пересекаются в редчайших случаях; общего между ними только ряд простейших событий или, скорее, взаимосвязей: долгий период светской жизни, тяжкая скорбь по утрате (матери или бабушки), уединение (в психиатрической клинике), добровольное заточение (в комнате, обитой пробкой), предпринятое ради написания книги. Эти общие для обоих события занимают одинаковое место на протяжении романа и жизни, но следует признать, что они играют совсем не одну и ту же роль: смерть матери произвела в жизни Пруста безусловный перелом, а смерть бабушки ничего не меняет в существовании рассказчика: всё его горе приписывается матери (загадочная подмена, между прочим, над ней стоит поразмыслить); с другой стороны, отсутствие Пруста длилось очень недолго (несколько недель в клинике в Булони), а рассказчик в «Обретенном времени» отсутствует очень долго, ведь по возвращении он обнаруживает, что все его светские знакомые теперь носят маски стариков и старух. В общем, между прожитой жизнью и жизнью записанной суще-

⁸ Название Барта отсылает французского читателя к Плутарху и его парным биографиям деятелей Античности, в русском переводе они известны как «Сравнительные жизнеописания», но мы предлагаем буквальный перевод с французского, чтобы сохранить метафору Барта.

ствуется не аналогия, а лишь гомология. Перед нами два наброска, которые, кажется, тесно связаны, на это есть определенный намек, но намек несколько расплывчатый – не то слишком прозрачный, не то слишком туманный. В чем же состоит загадка двух сравнительных жизнеописаний? Почему мы читаем жизнь Пруста с жадностью, с какой «набрасываемся» на выдуманную историю?

На самом деле, как это ни парадоксально, жизнь Пруста наталкивает нас на *критику* нашей манеры чтения биографий.

Обычно мы предполагаем, что жизнь писателя должна истолковать нам его творчество; мы ищем какую-нибудь взаимозависимость между пережитыми приключениями и рассказанными эпизодами, как будто одни порождают другие; мы полагаем, что труд биографа подтверждает достоинства произведения: оно кажется нам более «правдивым», если нам демонстрируют, что оно было пережито на самом деле, – настолько живуч предрассудок, гласящий, что искусство, по сути, иллюзия и всякий раз, когда это возможно, следует наполнять его каплей реальности, каплей случайных обстоятельств. Так вот, жизнь Пруста вынуждает нас опрокинуть этот предрассудок; мы находим не жизнь Пруста в его книге – *мы находим книгу Пруста в его жизни*. Читать труд Пейнтера (его достоинство – безусловная ясность) – значит не обнаруживать истоки «Поисков», а читать дубликат романа, словно Пруст дважды написал одно и то же произведе-

дение, – в книге и в жизни. Мы не говорим себе (во всяком случае, такое у меня возникло ощущение): Монтеスキю – бесспорный прототип Шарлюса, мы говорим обратное: в Монтеスキю многое от Шарлюса, в Кабуре – от Бальбека, в Агостинелли – от Альбертины.

Иначе говоря (во всяком случае, что касается Пруста), это не жизнь составляет сведения книге, а сама книга распространяется, взрывается в жизни и распыляет у нее внутри тысячи фрагментов, которые словно существовали до нее. Не Доазан, Лоррен, Монтеスキю и Уайльд *составляют* Шарлюса, а сам Шарлюс рассеивается и прорастает в этих реальных лицах, которых делается то больше, то меньше, причем каждый биограф лукаво прибавляет к ним всё новых персонажей. Это парадоксальное чтение соответствует тому, что мы смутно чувствуем в философии Пруста (особенно после книги Жиля Делёза «Пруст и знаки»): мир Пруста – это платоновский мир (куда в большей степени, чем бергсоновский), он населен сущностями, рассеянными по труду всей жизни Пруста: сущность (Шарлюс, Бальбек, Альбертина, «маленькая фраза») раздробляется на фрагменты, но не меняется, ее частицы, не уменьшаясь в размере, принимают разные облики, и в конце концов невелика разница, фиктивны эти облики или реальны.

И тогда мы понимаем, насколько тщетное занятие искать «ключи» к «Поискам». Реальный мир не дает нам ключей к этой книге, наоборот, книга открывает нам реальный мир.

Бесспорно, жизнь самого Пруста предлагает особенно благоприятное поле для распространения сущностей, но это поле не единственно возможное. В жизни каждого из нас найдется место для прустовских сущностей; отсюда постоянное чувство, что мы обнаруживаем мир Пруста в нашей жизни (вот так Сванн обнаруживал «Милосердие» Джотто или дожа Лоредана с портрета Риццо в служанке, чистившей спаржу, или в кучере Реми). Да и сегодня, в 1966 году, кто из нас не встречает в своем окружении г-на де Норпуа, рассуждающего о литературе, или простака Октава, молодого человека, не блистающего образованием, но зато прекрасно разбирающегося в том, что касается баров, спорта и одежды? Правда Марселя Пруста происходит не от гениального копирования «реальности», а от философского размышления о сущностях и об искусстве. Поэтому, как бы парадоксально это ни звучало, когда читатель прочитывает жизнь Марселя Пруста не как предшествующую его роману, а как следующую после него, прав именно он, а не критик, пытающийся объяснить творчество Пруста через его жизнь.

Этот биографический парадокс можно объяснить и по-другому: жизни Марселя и рассказчика представляют собой две плоскости, по которым рассеяны одни и те же сущности, но параллельность между плоскостями на этом заканчивается, потому что нечто единственное в своем роде, письмо, смешивается, становится идентичным; обе параллели сливаются. Марсель уединяется в своей обитой пробкой комнате,

чтобы писать; рассказчик после утреннего приема у Германтов прощается с высшим светом, чтобы наконец приняться за свою книгу. Иными словами обе параллельные жизни сливаются воедино только теперь: письмо рассказчика буквально то же самое, что письмо Марсея, нет больше ни автора, ни персонажа, есть только письмо.

Пруст и имена (1967)⁹

Мы знаем, что «В поисках утраченного времени» – это история написания книги. Пожалуй, не будет лишним напомнить, как разворачивается эта история, потому что в ней говорится именно о том, что позволяет писателю писать.

Рождение книги, которой мы не прочтем, но появление которой предвещает книга Пруста, разыгрывается как драма – в трех актах. В первом акте – желание писать: юный рассказчик обнаруживает в себе это желание по тому эротическому чувству, которое вызывают у него фразы Берготта, и по той радости, которую он испытывает, описывая мартеновильские колокольни. Второй акт гораздо длиннее, поскольку распространяется почти на все «Поиски» – в нем говорится о невозможности писать. Эта невозможность проявляется в трех сценах или, если хотите, в трех разочарованиях: сначала Норпуа представляет юному рассказчику литературу как обескураживающее зрелище – но даже при таком карикатурном представлении этого поля деятельности ему недо-

⁹ Текст опубликован в коллективном сборнике «К семидесятилетию Романа Якобсона» (To Honour Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday. La Haye: Mouton, 1967) и впоследствии перепечатан во французском издании Р. Барта «Новые критические эссе» (Nouveaux essais critiques. Paris: Seuil, Points, 1972).

стает таланта, чтобы стать его участником; много позже за этим образом последует второй, и он еще больше разочарует рассказчика: найденный пассаж из «Дневника» братьев Гонкуров, одновременно претенциозный и смехотворный, укажет ему на его неспособность превратить ощущение в текст, и наконец последний эпизод, даже более важный, поскольку речь идет уже не о таланте, а о самой способности чувствовать, полностью отвратит рассказчика от писательских амбиций: заметив из окна поезда, который везет его в Париж после долгой болезни, три дерева на равнине, он ощущает лишь безразличие к их красоте; он решает, что не будет писать никогда; испытывая горестное чувство свободы от обязательств по отношению к замыслу, который, теперь-то уж ясно, он не способен осуществить, он решает вернуться к фривольной светской жизни и наведаться на утренний прием к герцогине Германтской. И вот тут, после своего трагического потрясения, испив до дна чашу этой невозможности и отказа, рассказчик обретает способность писать. Этот третий акт занимает всё пространство «Обретенного времени» и тоже состоит из трех эпизодов: первый – три вспышки-воспоминания: баптистерий в соборе Святого Марка, деревья из поезда и Бальбек, – они возникли из трех мимолетных впечатлений во время визита в особняк Германтов (неровные плиты во дворе, стук ложечки и накрахмаленная салфетка, которую подал ему лакей), эти воспоминания – моменты счастья, которые надо сейчас понять, если хочешь их сохра-

нить или хотя бы вспомнить в полной мере: во втором эпизоде, который и составляет суть прустовской теории литературы, рассказчик начинает последовательно изучать знаки, которые он получил; его план – понять вместе и мир, и Книгу: Книгу – как мир, а мир – как Книгу. Еще одна задержка-саспенс внезапно отдалает момент, когда он сможет писать: посмотрев на приглашенных, которых он давно потерял из виду, рассказчик неожиданно обнаруживает, что они состарились: то самое Время, которое дало ему возможность писать, может ее и отнять: проживет ли он достаточно, чтобы закончить свою книгу? И вот он решает удалиться от мира, пожертвовать светской жизнью в пользу жизни писательской.

История, поведанная рассказчиком, обладает тремя свойствами, присущими повествованию об инициации, это настоящая мистагогия, составленная из трех диалектических этапов: желание (проводник-мистагог являет откровение), неудача (предполагает опасность, тьму и небытие) и вознесение (причем он побеждает, лишь достигнув самого дна безысходности). Ведь перед тем, как создать «Поиски», Пруст и сам прошел этот путь инициации: от очень раннего стремления писать (посетившего его еще в лицее), через долгий период если и не провалов, то попыток нащупать свою линию, когда он приближался к своему ключевому и единственному произведению, искал путь, отказывался от него, а потом возвращался, но так и не находил; как

и у рассказчика, эта, если можно так выразиться, негативная инициация у Пруста была связана с литературным опытом: чужие книги так же сперва очаровывали, а потом разочаровывали самого Пруста, как тексты Берготта и Гонкуров привлекали и потом отталкивали рассказчика; это «преодоление литературы» (я заимствую и развиваю здесь выражение Филиппа Соллерса), очень напоминающее путь инициации, полное иллюзий и блужданий во мраке, происходило у него через пастиш (а уж что может лучше рассказать о зачарованности и демистификации, чем пастиш?), через восхищение (Рёскин) и отрицание (Сент-Бёв). Так Пруст двигался к «Поискам» (некоторые фрагменты романа, как вы знаете, возникают уже в книге «Против Сент-Бёва»), но всё равно что-то не клеилось. Основные опорные точки были уже найдены (отношения персонажей¹⁰, эпизоды кристаллизации¹¹), он складывал их в разных комбинациях, словно в калейдоскопе, но всё еще не хватало объединяющего действия, которое позволит Прусту писать «Поиски», уже не отвлекаясь и не сомневаясь, с 1909 года до самой смерти, ценой отказа от остальной жизни, и этот отказ очень напоминает то, что происходит с рассказчиком в конце «Обретенного времени».

Мы не пытаемся объяснить произведение Пруста через

¹⁰ Например, неожиданный посетитель на вечерах в Комбре, которым станет Сванн, молодой человек, влюбленный в девичью «стайку», – это будет рассказчик.

¹¹ Например, утреннее чтение газеты «Фигаро», которую рассказчику приносит мама.

его жизнь; мы рассматриваем моменты, присущие самому процессу речи (соответственно, обусловленные поэтикой, а не биографией), и неважно, принадлежит этот дискурс рассказчику или Марселю Прусту. И очевидно, схожесть, которая объединяет их дискурсы, наводит на мысль о симметричной развязке: логично предположить, что если у рассказчика в качестве толчка, основания к способности писать лежит некое воспоминание, то и у самого Пруста тоже было какое-то открытие, толчок, который помог сдвинуть с места и запустить создание «Поисков» во всей их будущей цельности и полноте. Что же это был за момент, конечно, не в биографии, но в творчестве, который собрал вместе произведение уже намеченное, отчасти попробованное, но еще не написанное? Что это за новый цемент, который придаст синтагматическую цельность такому количеству отдельных и вроде бы пока не связанных между собой фрагментов? Что позволяет Прусту сдвинуть с места свое произведение? Что такое нашел сам писатель, что сыграло ту же роль, что воспоминания, обретенные на утреннем приеме у герцогини Германтской, которые исследовал и использовал рассказчик?

Вообще-то два дискурса, рассказчика и самого Пруста, схожи, но не аналогичны. Рассказчик писать *собирается*, но для него это вопрос экзистенции, действия, а не письменной речи: у него сложности психологического плана, а не технического. Марсель Пруст, в отличие от него, пишет: он сражается с категориями языковыми, а не поведенческими. По-

сколько воспоминания относятся к миру означаемых, воспоминание не может стать непосредственно единицей дискурса, элемент, в котором нуждался Пруст, – из области поэтики (в том смысле, в котором использует этот термин Якобсон), но также нужно, чтобы этот лингвистический элемент мог, подобно воспоминанию, воплощать в себе суть романа. Существует класс слов, который обладает этой способностью в высшей степени, и это имена собственные. Имя собственное располагает тремя свойствами, которые рассказчик признает у воспоминаний: упрощение (поскольку ему соответствует лишь один референт), напоминание (поскольку, будучи произнесенным, оно задает весь спектр смыслов, заключенный в имени), способность к исследованию (ибо его можно «развернуть», так же как это происходит с воспоминанием): Имя собственное в определенном смысле является лингвистической формой воспоминания. И событие (из области поэтики), которое явилось стартовым толчком для «Поисков», – открытие Имен; видимо, некоторые имена у Пруста возникли уже во времена «Против Сент-Бёва»: Комбре, Германты, но только между 1907 и 1909 годом у него, очевидно, сложилась система имен, ономастика для «Поисков» во всей ее полноте, и как только эта система была найдена, произведение немедленно пошло в гору¹².¹³

¹² Сам Пруст говорит о своем понимании имен собственных в двух местах: «Против Сент-Бёва», гл. XIV «Имена людей», и в томе «В сторону Сванна» (Т. I. Часть 3. «Имена мест: имя»).

Роман Пруста описывает продолжительный, нескончаемый процесс познания¹⁴. В этом процессе, чему бы ни учился рассказчик (любви, искусству или светскому снобизму), всегда обнаруживаются два этапа: иллюзия и разочарование, из этих двух этапов и рождается истина, то есть текст писателя, но между этими сном и пробуждением, до того, как проявляется истина, прустовский рассказчик должен справиться с каверзной задачей (потому что именно так, через множество ошибок, обнаруживается истина), и эта задача – терпеливо и настойчиво расшифровывать знаки: знаки, которые заключены в произведении искусства, знаки любимого человека или общественной среды. Имя собственное – тоже знак, и, уж конечно, вовсе не простое обозначение, как предполагает распространенная теория, от Пирса до Рассела. Будучи знаком, Имя собственное подлежит исследованию, расшифровке: это и «среда» (в биологическом смысле), куда нужно окунуться¹⁵, погружаясь без устали и во все

¹³ Эссе Р. Барта написано в 1967 году, поэтому с книгой Пруста «Против Сент-Бёва» он был знаком в издании 1954 года под редакцией Б. де Фаллуа, а не в сильно отличающемся от него текстологически издании 1971 года, которое подготовили П. Кларак и И. Сандр. Именно по этому последнему изданию выполнен русский перевод Т. Чугуновой, поэтому некоторых глав, на которые ссылается Барт, например гл. XIV «Имена людей», читатель в нем не найдет.

¹⁴ Этот тезис выдвигает Жиль Делёз в своей важнейшей книге «Пруст и знаки» (1964).

¹⁵ «...имена ведь были для меня не каким-то там недостижимым идеалом, а живой стихией, в которую я вот-вот окунусь...» [«В сторону Сванна», цит. в пер. Е. В. Баевской; далее все цитаты из «Поисков» указаны по изданию: *Пруст М. В.*

те грезы и выдумки, что ей свойственны, и одновременно запечатанная, скрывающая в себе тайный аромат драгоценность, которую раскрывают бережно, словно цветок¹⁶. Иначе говоря, если Имя (далее мы будем обозначать таким образом Имя собственное) – это знак, то знак этот объемный, щедро наполненный смыслом, который не упрощается, не сводится к плоскому и однозначному ни в каком из употреблений, в отличие от имени нарицательного, которое в каждой синтагме, в каждом контексте задействует лишь один из своих смыслов. Прустовское Имя и само по себе, и в любых контекстах – эквивалентно целой словарной статье: так имя Германт мгновенно затрагивает всё, что могут в него вкладывать воспоминания, речевые привычки и культура; оно не подвластно никаким избирательным ограничениям, для него не имеет никакого значения синтагма, словосочетание, в которое имя попало; это своего рода семантическое нагромождение, ведь, обладая теми же свойствами, что и имя нарицательное, оно может существовать и функционировать, не подчиняясь никаким проективным обусловленностям. Это плата – или расплата – за то, что Имени свойственна гиперсемантичность¹⁷, в Имени она и находит себе прибежище,

поисках утраченного времени. Т. 1–4. М.: Иностранка, 2013, 2016, 2020, 2024. – *Здесь и далее в квадратных скобках даются примеч. пер.*]

¹⁶ «Осторожно размотать повязки привычного и увидеть имя Германт в его первоначальной свежести...» (Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, 1954. P. 316).

¹⁷ Ср.: У. Вайнрайх. «О семантической структуре языка».

что очень сильно роднит Имя с поэтическим словом.

Своей семантической наполненностью прустовское Имя (жаль, что нельзя употребить слово «слоеное», как пирог) буквально напрашивается на полноценный компонентный (семный) анализ; рассказчик не только указал на его необходимость, но и в общих чертах его наметил: то, что он назвал разными «лицами» Имени¹⁸ – самые настоящие семы, которым присуща полная семантическая достоверность, несмотря на то что они обитают в воображении (вот еще одно доказательство того, как важно разделять означаемое и референт). Так имя Германт включает несколько «монад» (используя термин Лейбница): «донжон, плоский, как лист бумаги (на самом деле это была просто оранжевая полоска света на небе), <...> с вершины которого сеньор и его дама вершили судьбы своих вассалов», «испещренная геральдическими цветками золотистая башня, дошедшая до нас из глубины веков», «парижский особняк Германтов, хрустальный, как ее имя», феодальный замок посреди Парижа и т. д. Эти семы, конечно, являются образами, но в высшем языке литературы они не перестают от этого быть в чистом виде означаемыми, открытыми, как и семы денотирующего языка, всей систематике смыслов. Некоторые из этих семных образов – традиционны, общекультурны: так Парма указывает не на город в регионе Эмилия, расположенный на реке По, осно-

¹⁸ «Но позже это самое имя постепенно вызывает у меня в памяти по очереди семь-восемь разных лиц...» (Сторона Германтов [Указ. соч. С. 17]).

ванный этрусками, с населением 138 000 человек; настоящее означаемое этого двухсложного слова состоит из двух сем: стендалевская нежность и отблеск фиалок¹⁹. Другие семы личные, из воспоминаний: семы *Бальбека* — два описания, некогда услышанные рассказчиком, одно — от Леграндена (царство бурь на самом краю земли), другое — от Сванна (там церковь, образчик нормандской готики, наполовину романская), и это имя дальше несет в себе оба этих смысла сразу «и жажда готической архитектуры мешалась во мне с жаждой морского шторма»²⁰. Так за каждым именем стоит свой спектр сем, изменяющийся во времени, в соответствии с хронологией читателя, который прибавляет или отвергает какие-то его элементы, в точности так же, как и язык в своей диахронии. Имя открыто *катализации*: его можно наполнить, расширить, втиснуть в лакуны его смыслового каркаса бесконечное количество дополнений. Такое семное расширение Имени собственного можно объяснить и по-другому: каждое имя включает множество «сцен», которые возникают сперва беспорядочно, в случайной последовательности, но остается всего лишь их соединить и выстроить таким образом историю, ведь рассказывать — значит просто связать между собой посредством метонимического процесса небольшое количество готовых сущностей: так *Бальбек* включает в себя не только несколько сцен, но и действие, ко-

¹⁹ В сторону Сванна. [Указ. соч. С. 400.]

²⁰ В сторону Сванна. [Указ. соч. с. 397.]

торое может их объединить в одной повествовательной цепочке, ведь «вся эта старина слилась в два причудливых слога, и я подозревал, что узнаю ее даже в хозяине гостиницы, который принесет мне кофе с молоком по приезду и поведет меня к разнузданному морю и к церкви, и я заранее придавал этому человеку строптивый, торжественный и средневековый облик персонажа из фавлю»²¹. И вот, благодаря тому, что Имя собственное подвержено бесконечному процессу катализации, можно говорить, что в плане поэтики все «Поиски» выросли из нескольких имен²².

Но их еще нужно было выбрать – или найти. Вот здесь, в прустовской теории Имени, рождается одна из главных проблем – если не всей лингвистики, то как минимум семиологии: мотивация знака. Возможно, эта проблема выглядит здесь несколько искусственно, поскольку она встает лишь перед романистом, который обладает свободой (но также и долгом) создавать имена собственные одновременно и оригинальные и «точные», но на самом деле и рассказчик, и романист проходят в противоположном направлении один и тот же путь: один из них уверен, что вычитывает из имен, которые ему даны, что-то вроде натуральной связи означающего и означаемого, между звучанием слова «Парма» и лиловой нежностью его содержания; другой, вынужденный

²¹ Там же. [С. 397.]

²² «Этот замок Германт был похож на место, где развернется действие романа...» (Сторона Германтов. [Указ. соч. С. 18]).

представлять себе место одновременно нормандское, готическое и ветреное, вынужден изыскивать в табулатуре всех существующих фонем звуки, подходящие к этому сочетанию означаемых; один расшифровывает, другой шифрует, но это одна и та же система, и эта система так или иначе обусловлена, основана на соотношении подражания означающего и означаемого. И шифровальщик, и расшифровщик могли бы согласиться с утверждением Кратила: «Правильность имени состоит в том, что оно указывает, какова вещь». В глазах Пруста, который создает обобщенную теорию создания романа, имя собственное – это подражание или, как говорил Платон (не без недоверия), «призрачные подобиya».

Обусловленность знаков, предлагаемая Прустом, – двух видов: от природы и от культуры. Первая связана с символикой звуков²³. Здесь неподходящее место, чтобы пускаться в дальнейшее обсуждение этой темы (известной некогда как «гармония имитации» или звукопись), среди теоретиков которой мы найдем имена Платона, Лейбница, Дидро и Якобсона²⁴. Но стоит напомнить о тексте Пруста, не столь известном, как сонет «Гласные», но, быть может, столь же уместном: «...Байе, такой возвышенный, в дымке благородного рыжеватого кружева, с верхушкой, озаренной старин-

²³ Вайнрайх отмечал, что фонетический символизм имеет отношение к гиперсемантической знака. См. цит. выше «О семантической структуре языка».

²⁴ Платон. Кратил; Лейбниц. Новые опыты (III, 2); Дидро. Письмо о глухих и немых; Р. Якобсон. Труды по общей лингвистике.

ным золотом последнего слога; Витре, пронзительный звук, перегородками черного дерева разбивающий на ромбы старинный витраж; нежный Ламбаль, весь в белом, переливающийся оттенками от желтоватой яичной скорлупы до перламутра; Кутанс, нормандский собор, чье звучное окончание желтеет и лоснится, венчая его башней из чистого сливочного масла»²⁵... и т. д. Эти примеры из романа Пруста демонстрируют в своей свободе и насыщенности (ведь он не останавливается на том, чтобы, как это часто бывает, обосновать привычный контраст «уродливый/милый» или «здоровый/хилый», с помощью оппозиции «о/и»: Пруст задействует всю гамму звуковых знаков) и лучше, чем любые иные, показывают, что фонетическая обусловленность не работает напрямую: тот, кто ее расшифровывает, встраивает между звуком и смыслом некую среду-посредник, полуматериальную, полуабстрактную, которая действует как ключ, запуская и как бы подкрепляя переход от означающего к означаемому: и Бальбек означает одновременно целый набор: волны с высокими гребнями, отвесные скалы и ошестинившуюся архитектуру церквей – именно потому, что у нас есть концепт-посредник – «зазубренный» [в оригинале *rugueux*], который передает и тактильное ощущение, и звук, и визуальный образ. Иначе говоря, фонетическая обусловленность требует внутреннего именованного: язык тайком вписывается

²⁵ «В сторону Сванна». Здесь видно, что обусловленность, подразумеваемая Прустом, не только фонетическая, а иногда и графическая, «глазная». С. 400

во взаимосвязи, которые считались – мифологически – случайными: большинство видимых обусловленностей основаны на метафорах столь привычных (как звук слова «зазубренный»), что они уже не осознаются как метафоры, перейдя целиком в область обозначения; и это не мешает взаимосвязи означаемого и означающего действовать через давнишнюю семантическую аномалию или, если хотите, ценой давнего нарушения правил. Поскольку очевидно, именно с метафорой следует связывать эти явления фонетического символизма, а изучать одно без другого совершенно бесполезно. Пруст дал бы отличный материал для такого комбинированного исследования: почти все его фонетические обусловленности (кроме, может быть, *Бальбека*) предполагают связь звука и цвета *ieu* – потускневшее золото, *e* – черное, *an* – желтеющее, светлое, золотистое (в названиях «Кутанс» и «Германт»), *i* – фиолетовое²⁶. Это очевидно общая тенденция: идти от звучания слов, описывающих внешний вид (и более конкретно – цвет, из-за его более трепетной и наглядной природы), то есть в итоге сглаживать противопоставление нескольких виртуальных разрядов, возникших из разделения человеческих чувств (интересно, это разделение но-

²⁶ «Цвет „Сильвии“ – пурпурный, цвет розы, изготовленной из пунцового или фиолетового бархата, а не акварельных тонов умеренной Франции. Это ощущение насыщенного красного – постоянно: стрельба, красные шейные платки и т. д. Даже само имя, благодаря двум своим «и», окрасилось в этот цвет: Сильвия, истинная Дочь Огня». [Цит. по: *Пруст М.* Против Сент-Бёва / пер. с франц. Т. Чугуновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. С. 56.]

сит исторический или антропологический характер? В какой момент возникло и откуда взялось наше представление о «пяти чувствах»? Обновленное изучение метафоры должно включать, мне кажется, пересмотр разрядов существительных, имеющихся в общей теории языка). Получается, если обусловленность фонетики предполагает метафорический процесс и, как следствие, нарушение границы, то такое нарушение должно происходить в уже испытанных местах, таких как цвет: вот из-за этого, видимо, взаимосвязи, выдвинутые Прустом, хоть они и очень сложны, кажутся оправданными.

Остается еще второй тип обусловленности – больше относящийся к культуре и в этом близкий тем связям, которые обнаруживаются в языке: этот тип отвечает и за изобретение неологизмов, построенных по морфемной модели, и за создание имен собственных, «вдохновленных» моделью фонетической. Когда писатель придумывает имя собственное, он действует в рамках тех же правил взаимосвязи, что и платоновский законодатель, когда он намеревается создать имя вещи; он должен, в каком-то смысле, «воспроизвести» эту вещь, а поскольку это, естественно, невозможно, то хотя бы воспроизвести способ, по которому сам язык создает свои имена нарицательные. Равенство имени собственного и имени нарицательного перед этим созидательным процессом хорошо иллюстрируется следующим примером-крайностью: когда писатель делает вид, что использует обычные

слова, а на самом деле их не существует, он сам их придумал: так делал Джойс или Мишо; в его «Путешествии в Великогарабанию», например, слово «арпетт» не имеет никакого смысла, но тем не менее несет в себе некое размытое значение, создаваемое не только контекстом, но и тем, что оно построено по очень распространенной во французском языке модели²⁷. То же самое и с именами у Пруста. Неважно, существуют или нет такие имена собственные, как Делом, Аржанкур, Вильпаризи, Комбре или Донсьер, в них есть то, что можно назвать «франкофонной достоверностью» (и только это на самом деле важно): их истинное означаемое — это «Франция» или, еще точнее, ощущение чего-то французского; их фонетика и, уж точно, в неменьшей мере — их написание полностью соответствуют звучанию и последовательности букв, свойственным французской (и даже, более точно, франсийской топонимике): в данном случае именно культура (французская) диктует имени эту природную обусловленность: то, что имя имитирует, относится, конечно, не к природе, а к истории — к истории настолько давней, что выросший из нее язык уже становится истинной частью естественного хода вещей, источником моделей и объяснений. Имя собственное, и особенно имя у Пруста, имеет, таким об-

²⁷ Эти самодельные слова были проанализированы с лингвистической точки зрения в диссертации Дельфины Перре «Исследование литературного языка на основе «Путешествия в Великогарабанию» Анри Мишо (*Perret D. Etude de la langue littéraire d'après le «Voyage en Grande Garabagne» d'Henri Michaux. Paris: Sorbonne, 1965–1966*).

разом, нарицательное значение: оно означает как минимум происхождение и все образы, которые могут быть с ним связаны. Оно может даже отсылать к более конкретным означаемым, например к провинции (не в смысле региона, а в смысле среды), как у Бальзака, или к общественному классу, как у Пруста, – и, конечно, не только облагораживающей частичкой «де», это слишком грубо, но и при помощи целой ономастической системы, построенной на противопоставлении аристократии и простонародья, которое отражается в контрасте длинных имен с непроизносимыми окончаниями (эти окончания чем-то напоминают длинный шлейф) и кратких отрывистых имен: с одной стороны, эту парадигму задают герцог Германтский, принц Делом, принц Агригентский²⁸, а с другой – им противопоставлены Вердюрен, Морель, Жюпьер, Легранден, Сазра, Котар, Бришо и т. д.²⁹

Прустовская ономастика выглядит до такой степени выстроенной, что она, кажется, вполне могла представлять со-

²⁸ Чтобы оценить это противопоставление, нужно видеть французское написание этих фамилий, где первая группа (Guermantes, Laumes, Agrigente) заканчивается непроизносимыми окончаниями из одной или двух букв, а во второй (Verdurin, Morel, Jupien, Legrandin, Sazerat, Cottard, Brichot) если и не произносится, то одна финальная согласная.

²⁹ Речь идет, конечно, о тенденции, а не о законе. С другой стороны, мы воспринимаем имена как *длинные* и *краткие* не по всей фонетической строгости, это скорее непосредственное впечатление, базирующееся в большей мере на их написании, поскольку французы приучены школьным образованием, где предпочтение отдается письменной речи, к тиранической оппозиции мужских и женских рифм, и первые воспринимаются как краткие, а вторые – как длинные.

бой непосредственный источник «Поисков»: образовать систему имен – это значило для Пруста (как и для нас) выбрать главные смыслы книги, каркас ее знаков, ее глубинный синтаксис. В итоге мы видим, что имя у Пруста располагает двумя важными измерениями знака: с одной стороны, оно может быть прочитано само по себе, «в себе», как единство значений (Германт содержит несколько лиц), как суть («изначальная форма», как говорит Пруст) или, если хотите, как отсутствие, ведь знак указывает на то, чего нет³⁰, а с другой стороны, оно вступает со своими собратями в метонимические отношения и образует Повествование: Сванн и Германт – не только две дороги, две стороны, это также и две фонетические цепочки, как и Вердюрен и Делом. Имя собственное выполняет у Пруста экуменическую функцию, воплощая в себе весь язык, именно потому, что его структура совпадает с устройством всего произведения: продвигаться потихоньку в понимании значений имен (как всё время и делает рассказчик) – это и есть инициация в мире, умение расшифровывать его ключевые смыслы, и знаки мира (знаки любви и светской жизни) составлены из тех же этапов, что и имена: между вещью и ее внешним представлением разворачивается сновидение, подобно тому как между референтом и его означающим вклинивается означаемое: имя ничего не значит, если по неудачному стечению обстоятельств оно

³⁰ «Вообразить можно только то, чего нет» («Обретенное время»). – Напомним, что для Пруста представлять нечто – значит раскрывать знак.

напрямую соединится со своим референтом (ведь что такое *на самом деле* герцогиня Германтская?) – то есть если в нем нет его природы знака. Означаемое – вот место для воображения, это и есть, кажется, новая мысль Пруста, ради этого он перенес во времени старую проблему реализма, которая до него давно уже ставилась только в терминах референции: писатель работает не над отношением вещи и ее формы (что в классические времена называли «изображает», а в более современные – «выражает»), а над отношением означаемого и означающего, то есть над знаком. Как раз для определения этой связи Пруст неустанно создает лингвистическую теорию – в своих размышлениях об Имени и в этимологических дискуссиях, которые он поручает Бришо и которые не имели бы ни малейшего смысла, если бы писатель не вкладывал в них эмблематическую функцию³¹.

Цель этих заметок – не только в том, чтобы напомнить, вслед за Леви-Строссом, о том, что имя собственное имеет свойства означающего, а не только указательную³². Хотелось бы также привлечь внимание к кратиловскому смыслу имени (и знака) у Пруста: не только потому, что Пруст видит соотношение означаемого и означающего как соотношение обусловленное, где одно копирует другое, воспроизводя в материальной форме означаемую суть вещи (а не саму вещь), но и потому, что для Пруста, как и для Кратила, «имя

³¹ Содом и Гоморра. II. Глава 2.

³² «Первобытное мышление» (La Pensée sauvage. Paris: Plon, 1962. P. 285).

есть <...> орудие обучения»³³: и есть пропедевтика имен, которая ведет иногда долгими, извилистыми и расходящимися путями – к сути вещей. И поэтому никто не стоит ближе к кратиловскому законодателю (δεμιουργὸς ὀνομάτων), чем прустовский писатель, и не потому, что он волен изобретать имена, как ему нравится, а потому, что он обязан изобретать их «верно». Такой реализм (в схоластическом смысле слова), требующий, чтобы имена были отражением идей, принимает у Пруста радикальную форму, но можно задаться вопросом, не присутствует ли он более или менее осознанно в любом акте письма и возможно ли вообще быть писателем, не веря, хоть в какой-то степени, в естественную связь имен и сущностей: поэтическая функция, в самом широком понимании ее смысла, могла бы тогда определяться как кратиловское восприятие знаков, и писатель в этом случае становится исполнителем великого извечного мифа, который требует, чтобы язык имитировал мысли и чтобы, вопреки выводам лингвистической науки, знаки были обусловлены. Эта идея должна убедить критиков прочитывать литературное произведение с учетом всей мифической перспективы, лежащей в основе его языка, и расшифровывать литературное слово (которое вовсе не похоже на слово обыденное) не так, как его объясняет словарь, а так, как его выстроил писатель.

³³ Платон. Кратил. [388b]

Материалы к курсу, прочитанному в Рабате (1970)

Размноженный на ротаторе документ, предназначенный, по всей видимости, студентам курса, который Ролан Барт читал в Рабате в 1969/70 учебном году.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.