# Что такое литература?

# Жан‑Поль Сартр

Перевод Н. И. Полторацкой, 2020

Посвящается Долорес[[1]](#footnote-1)

*«Если вы хотите занять определенную политическую позицию* (*иначе говоря, ангажироваться*)*, то что вам мешает вступить в компартию?» — пишет один недалекий молодой человек. А один крупный писатель, который часто ангажировался и еще чаще отказывался от своих взглядов, но успел позабыть об этом, мне заявляет: «Самые плохие художники всегда самые ангажированные: посмотрите хотя бы на советских художников». И один старый критик мне мягко выговаривает: «Вы хотите убить литературу; ваш журнал[[2]](#footnote-2) кичится своим неприятием Изящной Словесности». И вдобавок один скудоумный господин называет меня башковитым, что в его глазах судя по всему, является самым страшным оскорблением; некий сочинитель, при последнем издыхании дотянувший от первой войны до второй, чье имя изредка пробуждает у старцев вялые воспоминания, упрекает меня в том, что я не думаю о бессмертии: вот он, слава Богу, знает немало честных людей, которые только на бессмертие и уповают. По мнению одного американского газетного писаки, моя беда в том, что я никогда не читал ни Бергсона[[3]](#footnote-3), ни Фрейда; что же касается Флобера, который отстранился от политики, то он будто бы неотступно мучает меня[[4]](#footnote-4), как угрызения совести. Умники лукаво подмигивают: «А поэзия? А живопись? А музыка? Неужели вы хотите и их ангажировать?» Задиры спрашивают: «О чем речь? Об ангажированной литературе?[[5]](#footnote-5) Так вот, это и есть бывший социалистический реализм, если только это не возрождение популизма[[6]](#footnote-6), и к тому же самого махрового».Что за вздор! Просто люди читают торопливо и неумело, а судят раньше, чем понимают. Итак, начнем все с самого начала. Это не в радость ни вам, ни мне. Но нужда заставляет пережевывать одно и то же. И поскольку критики выносят мне приговор от имени литературы, никогда не раскрывая, что они под этим словом понимают, лучший ответ им — это непредубежденный анализ искусства письма. Что значит писать? Почему люди пишут? Для кого? По всей видимости, никто и никогда не задумывался над этими вопросами всерьез.*

## I

## Что значит писать?

Нет, мы не хотим «ангажировать вдобавок еще» и живопись, скульптуру и музыку или, по крайней мере, хотим ангажировать их по‑иному. Да и зачем бы нам этого хотеть? Когда писатель былых времен выражал мнение о своем ремесле, разве у него требовали немедленно распространить это мнение на другие виды искусства? Но сегодня модно «говорить о живописи» на жаргоне музыкантов или писателей и «говорить о литературе» на жаргоне художников, как если бы существовал, стоит только копнуть поглубже, один‑единственный вид искусства[[7]](#footnote-7), и он находил бы неизменное выражение на каждом из этих языков, подобно субстанции Спинозы[[8]](#footnote-8), которую адекватно выражает любой из ее атрибутов. Вполне вероятно, что у истоков всякого художественного призвания можно найти некую общую установку, и лишь значительно позднее обстоятельства, образование и взаимодействие с миром придают ей черты определенности. Вполне вероятно также, что разные виды искусства данной эпохи влияют друг на друга и что они обусловлены одинаковыми социальными факторами. Однако те, кто желает продемонстрировать несостоятельность литературной теории, исходя из ее неприменимости в музыке, должны для начала убедить нас, что все искусства развиваются одновременно и в одном и том же направлении. А подобного параллелизма не существует. Здесь, как и везде, различия диктует не только форма, но и сама материя; одно дело работать с красками и звуками, и совсем другое — выражать себя в словах. Ноты, краски, формы — это не знаки, и они не отсылают нас к тому, что лежит за их пределами. Разумеется, совершенно невозможно свести их к ним самим, и идея чистого звука, например, — это абстракция, ибо не существует — и Мерло‑Понти превосходно это доказал в «Феноменологии восприятия» — качеств или ощущений, настолько обезличенных, чтобы они не были проникнуты смыслом[[9]](#footnote-9). Но крохотный невнятный смысл, который в них живет, — искра веселья или тень грусти — либо неотъемлемо им присущ, либо струится вокруг них, подобно знойному мареву; это и *есть* цвет или звук. Кому по силам отделить яблочно‑зеленый цвет от его бодрящей кислинки? И разве не лишними будут слова о «бодрящей кислинке яблочно‑зеленого цвета»? Есть зеленое и есть красное, вот и все: это вещи, они существуют сами по себе. Правда, можно, на основе договора, придать им свойства знаков. Так, например, мы говорим о языке цветов. Но если, по условиям соглашения, белые розы означают для меня «верность», это значит, что я перестал видеть в них розы: мой взгляд проходит сквозь них, чтобы где‑то там, за цветами углядеть абстрактную добродетель; я забываю о них и не обращаю внимания ни на их буйную кипень, ни на нежный тягучий аромат; ничего этого я даже не почувствовал. И это означает, что я поступил не так, как поступает художник. Для художника цветовая гамма, букет, позвякивание чайной ложки о блюдце — это в высшей степени *вещи;* его внимание поглощают свойства звука или формы, он непрестанно к ним возвращается, он упивается ими; именно этот цвет‑объект он перенесет на свое полотно, и единственное изменение, которому он его подвергнет, состоит в том, что он превратит его в *воображаемый* объект. Он, следовательно, как нельзя более далек от того, чтобы рассматривать цвета и звуки в качестве *языка* (1[[10]](#footnote-10)). То, что значимо для составляющих творения, значимо и для всего целого: художник не желает наносить на полотно знаки, он хочет создавать (2) вещи; и если он одновременно накладывает красную, желтую и зеленую краски, то нет никаких оснований для того, чтобы их единство обладало поддающимся определению смыслом, то есть для того, чтобы оно отсылало к другому именованному объекту. Вполне вероятно, это единство им одушевлено, и поскольку нужны причины, пусть и неявные, чтобы художник предпочел желтый цвет фиолетовому, можно утверждать, что предметы, созданные таким образом, отражают его самые потаенные склонности. Однако они никогда не выражают его гнева, тоски или радости так, как это делают слова или человеческое лицо: они ими обильно пропитываются; и чтобы перелиться в оттенки цвета, сами по себе наделенные некоторым подобием смысла, эти эмоции смазываются, затемняются; никто не в состоянии распознать их до конца. Тинторетто предпочел изобразить желтую прореху в небе над Голгофой[[11]](#footnote-11) не для того, чтобы *обозначить* страдание или же *его вызвать;* изображенная им прореха как раз и *есть само страдание* , но одновременно это еще и желтое небо. Нет ни неба, пробуждающего страдание, ни неба, омраченного страданием; есть лишь страдание как сотворенная вещь, страдание, обернувшееся желтой прорехой в небе, и на этот раз его наполняют и заполняют качества, свойственные вещам: их непроницаемость, их принадлежность внешнему миру и неисчислимость связей, которые они поддерживают с другими вещами; то есть такое страдание начисто лишено внятности и тем подобно грандиозному, но тщетному и неизменно прерываемому на полпути между небом и землей усилию выразить то, что природа выразить запрещает. Сходным образом и значение мелодии, если в этом случае уместно говорить о значении, — ничто вне самой мелодии, в отличие от мыслей, которые позволительно без потери передавать разными способами. Называйте эту мелодию хоть веселой, хоть грустной, вам все равно не привязать ее к тому, что вы можете о ней сказать. И не то чтобы ее создателем владели более сильные или изменчивые чувства, а просто его чувства — те, что, возможно, легли в основу сочиненной им темы, при воплощении в ноты подверглись глубинному изменению в самой своей субстанции, подверглись порче. Горестный вопль — это знак горя, которое его вызвало. Но горестная песня — это одновременно и само горе, и нечто иное, нежели просто горе. Или, если воспользоваться экзистенциалистскими понятиями, это горе, которое больше *не существует,* но оно *есть* [[12]](#footnote-12). А как же художник, спросите вы, разве художник создает дома? Так вот, строго говоря, он их *создает,* то есть он творит на своем полотне некий воображаемый дом, а отнюдь не знак дома. И дом, возникший таким образом, сохраняет неоднозначность реальных домов. Писатель способен управлять вами, и если он описывает лачугу, то способен заставить вас увидеть в ней символ социальной несправедливости и тем самым вызвать у вас возмущение. Художник нем: он просто показывает *какую‑то* лачугу, вот и все; вы вольны сами увидеть в ней то, что пожелаете. И мансарда никогда не будет символом нищеты, ведь для этого нужно, чтобы она была знаком, а она вещь. Плохой художник ищет типаж, вырисовывает обобщенный образ Араба, Ребенка или Женщины, а хороший знает, что ни такого Араба, ни такого Пролетария нет ни в жизни, ни на картине; он предлагает нам одного из рабочих — конкретного рабочего. И что прикажите думать об этом *конкретном* рабочем? Да массу всего, что в голову взбредет, без каких‑либо ограничений. Все мысли, все чувства, слитые в устойчивую нерасчлененность, присутствуют на картине, и право выбора за вами. Порой сентиментальные художники нарочно пытались нас разжалобить; они изображали бесконечные очереди ожидающих найма рабочих — запорошенных снегом, с лицами, обескровленными безработицей; изображали они и поля сражений. Но эти художники волнуют нас не больше, чем Грёз с его «Блудным сыном»[[13]](#footnote-13). Если взять такой шедевр, как «Герника»[[14]](#footnote-14), то можно ли считать, что эта картина склонила на сторону испанских республиканцев хоть одно сердце? И вместе с тем ею сказано что‑то такое, никем и никогда до конца не понятое, для выражения чего понадобились бы мириады слов. Длиннющие Арлекины Пикассо, двусмысленные и нетленные, обремененные непостижимым смыслом, неотделимым от их согбенной худобы и вылинявших ромбов трико, они — это чувство, которое стало плотью и которое эта плоть впитала, как промокашка впитывает чернила; чувство неузнаваемое, утраченное, инородное самому себе, изодранное в клочья и все‑таки не исчезнувшее. Я не сомневаюсь, что любовь к ближнему или гнев могут произвести новые объекты, но они сходным образом в них увязнут и утратят собственное имя, останутся только вещи, обремененные сумеречной душой. Значения не наносят на холст и не привносят в музыку; кому же, при таком раскладе, хватило бы дерзости потребовать от художника или музыканта, чтобы он ангажировался?

Писатель, напротив, имеет дело со значениями. И еще необходимо видеть различия: проза — это империя знаков, а вот поэзия на стороне живописи, скульптуры, музыки. Меня обвиняют в ненависти к поэзии и усматривают свидетельство этой ненависти в том, что «Тан модерн»[[15]](#footnote-15) публикует совсем мало стихов. Это, напротив, свидетельство того, что мы любим поэзию. Чтобы в этом убедиться, достаточно бросить взгляд на современные стихотворные сборники. «По крайней мере, — с торжеством заявляют критики, — вы не можете и мечтать о том, чтобы ангажировать поэзию». Так оно и есть. Но с какой стати мне этого желать? Только потому, что в поэзии, как и в прозе, задействованы слова? Да ведь в ней‑то они задействованы по‑иному; и совсем не она их *задействовала* ; я бы даже сказал, что скорее они ее задействовали. Поэты — это люди, которые отказываются *использовать* язык. И поскольку именно в языке и посредством языка, понимаемого в качестве своего рода инструмента, происходит поиск истины, не следует думать, будто поэты нацелены на распознание правды или на ее изложение. Не собираются они и *раздаривать имена* миру; в сущности, они совсем и не дают имен, ибо называние предполагает извечную жертву имени названному объекту, или, говоря языком Гегеля, имя проявляет себя здесь как нечто незначимое по отношению к вещи, которая значима. Поэты не говорят и уж тем более не молчат: это нечто совсем иное. Высказывалось мнение, будто они хотят загубить язык противоестественными словосочетаниями, но это ложь, ибо в таком случае следовало бы, чтобы они были погружены в среду выхолощенного прагматизмом языка и чтобы они пытались извлекать из него слова малыми отдельными порциями, как, например, «конь» и «масло», получив при этом «масляного коня» (3). Мало того, что подобная затея продлилось бы целую вечность, но еще и немыслимо себе представить, будто можно придерживаться прагматичного замысла, рассматривать слова в качестве орудий труда и одновременно размышлять о том, как лишить их присущих подобным орудиям свойств. В действительности же поэт единым махом отстраняется от языка‑инструмента; он раз и навсегда избрал позицию, свойственную поэтам, которые рассматривают слова как вещи, а не как знаки. Ибо двойственная природа знака позволяет вам либо пройти его насквозь, как взгляд проходит стекло, и проследовать далее к обозначенной вещи, либо обратить свой взор к *реальности* знака и его самого считать объектом. Тот, кто говорит, находится по другую сторону слов, он возле объекта; поэт — по эту сторону. У первого слова приручены; у второго они до сих пор первозданны. У первого слова — всего лишь полезные условности, орудия, которые мало‑помалу изнашиваются, и их выбрасывают, когда ими нельзя больше пользоваться; у второго они — частицы природы и потому живут на земле по ее законам, словно трава и деревья.

Но если поэт не идет дальше слов подобно тому, как художник не идет дальше красок, а музыкант — звуков, то из этого не следует, будто слова потеряли в его глазах всякое значение; в сущности, мы здесь имеем дело с тем единственным значением, которое может придать словам их сцепка в речи; без него они распались бы на отдельные звуки или росчерки пера. Только это единственное значение натурально; оно перестало быть целью, извечно не достижимой и извечно намечаемой трансценденцией[[16]](#footnote-16) человека; теперь это свойство каждого использованного слова, подобное выражению лица, подобное крохотному — грустному или веселому — смыслу звуков и цветов. Значение, перетекшее в слово, поглощенное музыкой его звучания или его зримым образом, загустевшее и заземленное, теперь тоже вещь — натуральная и вечная; для поэта язык — это структура внешнего мира. Тот, кто говорит, оказывается в обусловленной языком *ситуации[[17]](#footnote-17),* он облечен в слова; они — продолжение его чувств, его манипуляторы, антенны и перископы; он управляет ими изнутри, он их воспринимает, как собственное тело, и он заключен в это вербальное тело, существования которого он совсем почти не осознает, хотя оно и увеличивает сферу его влияния на мир. Поэт — вне языка, он видит изнанку слов, как если бы он был чужд человеческому роду и на своем пути к людям наталкивался на слово, словно на барьер. Вместо того, чтобы для начала узнать имена вещей, он, похоже, без слов устанавливает с этими вещами связь, поскольку, обращаясь к иной их ипостаси, каковой он считает и слова, трогая, ощупывая и осязая эти вещи, он отыскивает в них искорку их собственного света и избирательное сродство с землей, небом и водой, а также со всеми другими творениями. За неумением использовать в качестве *знака* одну из граней мира он видит в слове *образ* одной из таких граней. И словесный образ, выбранный им из‑за сходства с ивой или ясенем, необязательно будет словом, которое мы используем для обозначения этих объектов. Поскольку поэт вне языка, слова, вместо того чтобы быть указателями, намечающими путь за пределы языка и в самую гущу предметов, в его представлении подобны ловушке для захвата ускользающей реальности; короче, для поэта язык, в его целостности, — это Зеркало мира. И отсюда незамедлительно проистекают важные изменения во внутренней структуре слова. Его звучание и долгота, окончания, относящие его к мужскому или женскому роду, его зримый образ создают плотское обличье слова, но оно скорее *представляет* значение, нежели его выражает. И наоборот, поскольку значение *воплощено,* физический облик слова отражается в нем, и это значение, в свою очередь, выступает в качестве вербального тела. Но оно выступает и в качестве знака, ибо оно утратило свою особую роль и, раз уж слова, подобно природным вещам, не созданы человеческим трудом, то не поэту решать, что важнее: слово‑смысл или слово‑вещь. Таким способом между природным словом и тем, что оно означает, устанавливается обоюдное взаимоотношение магического сродства и смысла. А поскольку поэт не *использует* слово, то он и не делает выбора между разными его значениями; каждое из них, вместо того, чтобы видеться ему самостоятельной единицей смысла, предстает перед ним в виде материального качества и у него на глазах сливается с другими значениями. Вот почему любым своим словом, и исключительно благодаря поэтической *позиции,* он дает жизнь метафорам, о каких лишь грезил Пикассо, когда мечтал создать спичечный коробок, который весь, целиком и полностью был бы летучей мышью, оставаясь в то же время коробком. Флоренция… Флоранс… *Florence* … На языке французов это и город, и цветок, и женщина, это и город‑цветок, и город‑женщина, и женщина‑цветок одновременно. И еще это диковинный объект, который словно бы обладает текучестью «*fleuve»* ‑реки, слабым жаром и рыжиной «*or»* ‑золота; в довершение всего этот диковинный объект всецело вверяется вам, но не без надлежащей «*decence»* ‑скромности, и продолжает потом, до беспредельности, свое подспудное распространение в непрестанном замирании конечной буквы «*e»* . К этому следует добавить еще тайные происки судьбы. Для меня Флоранс — это и вполне конкретная женщина — американская актриса, которая играла в немых фильмах моего детства, и я о ней ничего не помню, кроме того, что фигура у нее была длинной и походила на длинную бальную перчатку, а сама она была всегда чуть‑чуть усталой, и всегда добродетельной, и всегда замужем, и всегда непонятой, и что я любил ее, и что звали ее Флоранс. Таким образом, слово, исторгнутое прозаиком и брошенное им в мир, возвращает поэту, как зеркало, его собственный образ. В этом и только в этом оправдание двусмысленной затеи Лериса, который, с одной стороны, в своем «Глоссарии» пытается дать словам *поэтическое определение,* то есть определение, представляющее собой синтез взаимопроницаемости между их звуковым телом и вербальной душой, и с другой стороны, в еще неизданном труде[[18]](#footnote-18) занялся поиском утраченного времени, используя в качестве путеводной нити немногие, но именно для него в высшей степени эмоционально нагруженные слова. Таким образом, поэтическое слово — это микрокосм. Кризис языка, который разразился в начале нашего века, — это кризис поэтический. И какие бы социальные и исторические причины его ни обусловили, он проявился во вспышках такого недуга, как утрата писателем способности вступать в особые, ему одному присущие отношения со словами. Писатель разучился ими пользоваться, и если вспомнить известное высказывание Бергсона, он и узнавал‑то их только наполовину; он брался за них с исключительно плодотворным чувством отстраненности; для него не было больше слов, и сам он ими больше не был; но в этих чуждых зерцалах отражались небо, земля, его собственная жизнь; и в конце концов сами слова становились вещами или, точнее, темной сердцевиной вещей[[19]](#footnote-19). Когда поэт сводит воедино несколько подобных микрокосмов, он поступает так, как поступают художники, когда смешивают краски на полотне; можно было бы подумать, будто он создает фразу, но это только видимость: он создает объект. Слова‑вещи соединяются магическими связями соответствия или несоответствия, подобно цветам и звукам, они притягивают друг друга, они друг друга отталкивают, они *прожигают* друг друга, и их слитность образует подлинное поэтическое единство, которое как раз и есть *фраза‑объект* . Но гораздо чаще в голове поэта сначала возникает строй фразы, и только потом приходят слова. Однако эта схема не имеет ничего общего с тем, что обычно именуют грамматическим строем: такой строй не управляет созданием смысла; скорее его можно было бы уподобить фиксирующему развитие идеи наброску: посредством такого наброска Пикассо, прежде чем взять в руки кисть, предвосхищает в пространстве ту *вещь* , которая станет бродячим акробатом или Арлекином.

*Бежать, стремглав бежать, я чувствую, что птицы пьяны,Но сердце вновь матросов слышит песнь[[20]](#footnote-20).*

«Но» здесь высится, словно монолит, в начале фразы, однако отнюдь не связывает предыдущий стих с последующим. Это «но» придает стиху некий смутный оттенок смысла, «заднюю мысль», которая пронизывает его насквозь. С той же целью иные поэты начинают стихотворения с «и». И тогда этот союз для нашего сознания уже не метка начала чисто формальной операции: он распространяется на весь абзац, чтобы придать ему безусловное качество *продолжения* . Настоящий поэт чувствует звучание фразы, ее вкус; он смакует во фразе и ради самой фразы будоражащую сладость отрицания, импликации, дизъюнкции[[21]](#footnote-21); он возводит их в абсолют, превращает в реальные свойства собственной фразы, и тогда вся она целиком превращается в отрицание, не отрицая ничего конкретного. Мы обнаруживаем здесь те отношения обоюдной сопричастности, которые отмечали недавно между поэтическим словом и его смыслом: совокупность выбранных слов действует как *образ* вопросительного или ограничительного нюанса значения и, наоборот, вопрос есть образ той совокупности слов, которые он завершает.

Совсем как в таких замечательных строчках:

*О, замки! О, дальние страны!Чья душа без изъяна?* [[22]](#footnote-22)

Нет ни того, к кому обращен вопрос, ни того, кто спрашивает: поэт отсутствует. И вопрос не содержит ответа или, точнее, он сам себе отвечает. Так значит, это риторический вопрос? Но ведь нелепо было бы предположить, будто Рембо просто «хотел сказать», что у всякого свои недостатки. Как выразился Бретон, говоря о Сен‑Поль Ру[[23]](#footnote-23), «если бы он хотел это сказать, он бы это сказал». И все‑таки он не «*хотел сказать* » ничего другого. Он задал абсолютный вопрос; он пожаловал прекрасному слову «душа» существование под вопросом. И вопрошание тогда стало вещью, подобно тому, как страдание Тинторетто стало желтизной неба. Теперь это больше не значение, это субстанция; она доступна наружному наблюдению, и Рембо приглашает нас вместе с ним взглянуть на нее извне, а необходимая отстраненность возникает от того, что мы располагаемся, дабы ее узреть, в потустороннем, по отношению к людям, мире; по соседству с Богом.

Но если дело обстоит таким образом, то легко понять всю глупость требования поэтической ангажированности. Несомненно, чувство, даже страсть — и (почему бы нет?) гнев, социальный протест, ярая политическая непримиримость — рождают стихи. Но стихи *выражают* их иначе, нежели памфлет или исповедь. По мере того, как прозаик излагает чувства, он их проясняет; иное дело поэт: если он излил свои страсти в стихах, то перестает их узнавать: стихами завладевают слова, они в них проникают и их преображают; и тогда слова больше не обозначают чувств поэта, даже для него самого. Эмоция стала вещью и обладает теперь плотностью вещей; ее возмутила неоднозначность слов, в которые она замурована. Всегда и неизменно, в каждой фразе, в каждом стихе есть нечто большее, нежели то, что там есть, подобно тому, как в желтом небе над Голгофой есть нечто большее, нежели просто страдание. Слово и фраза‑вещь, неисчерпаемые, словно сами вещи, выплескиваются за пределы чувства, вызвавшего их к жизни. И разве можно надеяться пробудить в читателе возмущение или политическую активность при том, что его для этого ни много ни мало, как изымают из естественных условий жизни и предлагают ему взглянуть на изнанку языка глазами Бога? «Вы забываете, — скажут мне, — о поэтах Сопротивления. Вы забываете о Пьере Эмманюэле»[[24]](#footnote-24). Вовсе нет: именно их я готов привести в качестве примера для подтверждения собственной правоты (4).

Если поэту противопоказанно ангажироваться, то разве это причина, чтобы освободить от подобной необходимости прозаика? Да и что между ними общего? Правда, прозаик пишет, и поэт тоже пишет. Но между этими двумя актами письма нет ничего общего, кроме движения руки, выводящей буквы. Во всем остальном связь между их мирами отсутствует, и то, что значимо для одного, не имеет никакого значения для другого. Проза по сути своей утилитарна; я охотно определил бы прозаика как человека, который *пользуется* словами. В прозу господин Журден облекал свои мысли[[25]](#footnote-25), чтобы потребовать домашние туфли, а Гитлер — чтобы объявить войну Польше. Писатель *говорит,* причем говорит красно: он указывает, доказывает и приказывает, отвергает и вопрошает, умоляет и оскорбляет, уламывает и намекает. Если он занимается этим без толку, то к поэтам его за это все равно не причислят: он останется прозаиком, который говорит, чтобы ничего не сказать. Итак, мы достаточно насмотрелись на изнанку языка, теперь пора взглянуть на него с лицевой стороны (5).

Искусство прозы проявляется в речи, его материал от природы наделен смыслом: иначе говоря, слова — это изначально не объекты, а обозначения объектов. И прежде всего следует справляться не о том, нравятся ли вам слова сами по себе, а о том, правильно ли они представляют либо определенную вещь окружающего нас мира, либо определенное понятие. Случается, мы усваиваем мысль, сообщенную нам в словесной форме, хотя не в силах припомнить ни единого слова, использованного для ее передачи. Проза — это прежде всего настрой ума: мы имеем дело с прозой, когда, по выражению Валери[[26]](#footnote-26), слово проницаемо для нашего взгляда, как стекло для солнца. В случае опасности или в растерянности мы вооружаемся тем, что подвернется под руку. Но едва минет угроза, и нам уже не вспомнить, молоток это был или полено. И никогда мы этого не сознавали: нам просто требовалось удлинить свое тело, каким‑то образом дотянуться рукой до самой высокой ветки; для нас это был шестой палец, третья нога, короче, голая функция, которую мы себе присваивали. Так же обстоит дело и с языком: он — наш панцирь и чувствительные усики, вроде усиков насекомых, он защищает нас от других и нас о них осведомляет, язык — продолжение наших чувств. Мы существуем в языке, словно в собственном теле; направляя его в разные стороны, мы его неосознанно *чувствуем,* как чувствуем свои руки и ноги; мы обнаруживаем его присутствие, когда им пользуются другие, как обнаруживаем чужие конечности. Есть слова, прочувствованные нами, и есть подвернувшиеся случайно. Но в обоих случаях слово заявляет о себе посягательством, будь то мое посягательство на других или же посягательство кого‑то на меня. Слово — это некий частный момент действия, и вне действия его нельзя понять. Некоторые люди, утратившие речевые способности, потеряли и возможность осмысленно реагировать на события, понимать происходящее, вступать в нормальные отношения с противоположным полом. В недрах утраты ими способности к целенаправленным поступкам утрата языка выглядит всего лишь разрушением одной из структур, но зато тончайшей и наиболее заметной. И если проза всегда выступает не чем иным, как непревзойденным инструментом для особого рода деяния[[27]](#footnote-27), если только поэт обладает привилегией бескорыстного созерцания слов, то мы вправе спросить у прозаика: «С какой целью ты пишешь? В какое деяние ты вовлечен и почему оно требует, чтобы ты писал?» И подобное деяние ни в коем случае не имеет целью чистое созерцание. Ибо интуиция — это безмолвие, а цель языка в том, чтобы о чем‑то сообщить. Вероятно, можно *зафиксировать* и результаты интуиции — для этого довольно нескольких второпях черкнутых на бумаге слов: автору и их довольно. Но если слова собраны во фразы с заботой о ясности изложения, то отсюда следует, что в силу вступило решение, чуждое интуиции и самому языку, решение сделать полученные результаты достоянием других людей. Именно это решение всякий раз должно быть обосновано. И здравый смысл, о котором ученые мужи слишком охотно забывают, неуклонно твердит нам об этом. Разве не привыкли мы задавать всем молодым людям, намеренным взяться за перо, наипервейший вопрос: «А у вас есть что сказать?» Это подразумевает следующее: есть ли у вас что‑нибудь, что стоит труда сообщить другим? Но как понять, что же все‑таки «стоит труда», не прибегнув к системе высших ценностей?

Впрочем, если рассматривать только ту вторичную структуру говорения, какой является *момент речи,* то серьезный промах приверженцев чистоты стиля состоит в том, что они верят, будто слово — это некий эфир, и подобно эфиру оно легко струится по поверхности вещей и прикасается к ним вскользь, ничего не повреждая. Другой их промах в убеждении, будто говорящий — это безупречный *свидетель* , который подытоживает словом свое безвредное наблюдение. Говорить — значит действовать: любая названная вещь уже не такая, какой она была прежде: она потеряла свою невинность. Если вы даете оценку поведению человека, вы тем самым его поведение разоблачаете, и он начинает видеть себя. И, поскольку ваша оценка в то же время действительна и для других людей, он знает, что его *видят* в то самое мгновение, когда и он сам себя *видит;* его тайный поступок, о котором он и думать забыл, начинает существовать в огромных масштабах, становится общим достоянием, он воплощается в объективный дух, обретает новые измерения, новую жизнь. И вы хотите, чтобы после этого человек вел себя как ни в чем не бывало? Он либо будет из упрямства и с полным осознанием всех побудительных причин упорствовать в своем поведении, либо от него откажется. Таким образом, когда я говорю, я обнажаю ситуацию уже одним намерением ее изменить; я обнажаю ее перед собой и перед другими *с целью* ее изменить; я проникаю в самую ее сердцевину, я пронзаю ее и сковываю взглядом; теперь она в моей власти: с каждым произнесенным словом я чуть глубже погружаюсь в заботы мира и в то же время чуть дальше выныриваю из него, поскольку в своем порыве к будущему его обгоняю. Таким образом, прозаик — это человек, выбравший опосредованный образ действия, который можно было бы назвать действием посредством разоблачения. Следовательно, мы вправе задать ему второй вопрос: «Какое видение мира ты желаешь разоблачить, какое изменение ты хочешь произвести в мире своим разоблачением?» «Ангажированному» писателю известно, что слово — это действие: он знает, что разоблачать — значит изменять, и невозможно разоблачать иначе, как с намерением изменить. Он отбросил несбыточную мечту о создании беспристрастной картины Общества и человеческой жизни. Человек — это существо, перед лицом которого никакое другое существо не может сохранить непредвзятость, даже Бог. Ибо Бог, если бы Он существовал, оказался бы, как это отлично сознавали иные мистики, в определенной *ситуации* по отношению к человеку. Человек — это еще и существо, не способное даже посмотреть на ситуацию без того, чтобы ее изменить[[28]](#footnote-28), поскольку наш взгляд сковывает, разрушает или созидает, или, подобно вечности, изменяет объект в нем самом. Только в любви и ненависти, в гневе, страхе и радости, в негодовании и восхищении, в надежде и отчаянии человек и мир обнаруживают себя *в своей подлинности* . Ангажированный писатель, несомненно, может оказаться посредственностью и даже сознавать это, но, поскольку без расчета на успех писать нельзя, скромная оценка им своей работы не должна отвращать его от намерения творить свое произведение так, *как если бы* оно было призвано получить широчайший отклик. Он никогда не должен говорить себе: «Вряд ли у меня наберется хотя бы три тысячи читателей»; вместо этого ему следует спросить себя: «Что произошло бы, если бы то, что я пишу, прочли все?» Ведь он помнит фразу, произнесенную Моской перед дорожной каретой, которая уносила Фабрицио и Сан‑Северину[[29]](#footnote-29): «Если хоть одно слово любви возникнет между ними, я пропал». И ему доподлинно известно: писатель — это человек, называющий то, что еще не названо, или то, что пока не осмелилось себя назвать, и ему известно, что именно писатель заставляет «возникнуть» слово любви и слово ненависти, а вместе с этими словами возникают любовь и ненависть тех людей, которые еще не успели разобраться в собственных чувствах. А еще он знает, что слова, по выражению Бриса Парена[[30]](#footnote-30), — это «заряженные пистолеты». Если он говорит, он стреляет. Он может и промолчать, но раз он предпочел выстрелить, надо, чтобы он сделал это так, как это делает мужчина, то есть метя в мишень, а не так, как ребенок — наугад, зажмурив глаза, ради одного только удовольствия услышать выстрелы. Мы попытаемся в дальнейшем определить, что может быть целью литературы. Но уже теперь у нас есть основания заключить, что писатель склоняется к решению разоблачать мир и в первую очередь человека перед другими людьми для того, чтобы они, оказавшись перед лицом разоблаченного таким образом объекта, приняли на себя полную меру ответственности. Никто не вправе отговариваться незнанием закона, потому что есть кодекс и закон туда вписан: вы вольны его нарушать, однако вам известна опасность, какой чревато для вас пренебрежение им. Вот и в задачу писателя входит сделать так, чтобы никто не мог пренебречь миром и никому не позволено было твердить о своей безгрешности перед ним. Единожды погрузившись в языковую вселенную, человек никогда больше не сможет притвориться, будто не умеет говорить: если вы войдете во вселенную значений, то вам уже ни за что не выбраться оттуда; пусть только словам позволят свободно соединяться, они немедленно образуют фразы, а каждая фраза содержит в себе весь язык целиком и отсылает ко всей вселенной; и даже само молчание обретает смысл по отношению к словам, подобно тому, как паузу в музыке наделяют смыслом звуки, которые ее окружают. Молчание — это момент языка[[31]](#footnote-31); безмолвствовать — не значит быть немым: это значит отказываться говорить, а следовательно, все‑таки продолжать говорить. И если писатель предпочел совсем не упоминать о какой‑либо точке зрения на мир, или, по меткому выражению, *обойти* ее *молчанием* , мы вправе задать ему третий вопрос: «Почему ты говорил об этом, а не о том и — поскольку ты говоришь для того, чтобы произвести изменения, — почему ты хочешь изменить это, а не то?»

Все это никоим образом не мешает автору обладать собственной манерой письма. Писателями становятся не потому, что решают говорить о каких‑то вещах, а потому, что решают говорить о них особенным образом. И, конечно же, ценность прозы определяет стиль. Однако он должен оставаться незаметным. Поскольку слова проницаемы для взгляда и он проходит сквозь них, не задерживаясь, было бы нелепо препятствовать ему, помещая на пути матовые стекла. Красота выступает здесь силой мягкой и едва ощутимой. На картине она сразу бросается в глаза, в книге она скрыта; она пленяет, подобно прелести голоса или лица, но ни к чему не принуждает; она влияет, не вызывая и тени подозрения о своем влиянии: мы верим, будто нас убедили доводы, а нас околдовали чары, которых мы и не приметили. Церемония мессы еще не есть вера, но она ее подготавливает; гармония слов, их красота, строгая соразмерность фраз *подготавливают* наплыв чувств читателя, не вызывая у него настороженности, и упорядочивают эти чувства, подобно мессе, музыке и танцу; если же читатель попробует отдельно оценивать слова и фразы, то потеряет общий смысл, и тогда останутся одни только скучные выверенные периоды. В прозе эстетическое удовольствие бывает чистым, только если оно добавлено в виде бесплатного приложения. Нам стыдно и поминать столь простые истины, но, похоже, сегодня их забыли[[32]](#footnote-32). Иначе разве стали бы заявлять нам, будто мы замышляем убийство литературы или, проще говоря, что ангажированность вредит искусству письма? Если бы проникновение поэзии в иные прозаические тексты не помрачило мысли наших критиков, разве удумали бы они нападать на нас по поводу формы, когда сами мы всегда толковали только о содержании? О форме ничего нельзя сказать заранее: ее каждый изобретает для себя сам, а уж потом ее оценивают. Это правда, что определенные темы предполагают определенный стиль, но они ведь его не диктуют, и нет таких тем, которые *a priori[[33]](#footnote-33)* находятся за пределами литературы. Что выглядит более ангажированным и скучным, нежели намерение подвергнуть критике Общество Иисуса? Паскаль его осуществил и одарил нас «Письмами к провинциалу»[[34]](#footnote-34). Одним словом, важно решить, о чем вы хотите писать: о бабочках или о положении евреев. А когда вы это решили, остается только выбрать манеру, в какой вы об этом напишете. Зачастую оба таких решения сливаются в одно, но никогда, у хороших сочинителей, второе не предшествует первому. Мне известно, что говорил Жироду: «Единственная забота — это найти свой стиль, а идея явится потом»[[35]](#footnote-35). Но он ошибся: идея не явилась. Будем ли мы рассматривать темы как вечно встающие перед нами вопросы или мы будем рассматривать их как наши домогательства и ожидания, мы все равно придем к выводу, что искусство ничего не теряет из‑за ангажированности; напротив, подобно тому, как физика ставит перед математиками все новые задачи, которые вынуждают их обновлять свою символику, все новые требования общественной жизни и философии тоже обязывают писателя отыскивать новый язык и новые приемы письма. Если мы пишем по‑иному, не так, как писали в XVII веке, то только потому, что язык Расина и Сент‑Эвремона[[36]](#footnote-36) не подходит для разговора о паровозах или пролетариате. Возможно, после этого пуристы запретят нам писать о паровозах. Но искусство никогда не выступало на стороне пуристов.

И если в сказанном нами схвачена суть ангажированности, то что можно ей противопоставить? И что же в конце концов ей противопоставили? Мне показалось, что мои противники трудились без особого воодушевления, в их статьях не найти ничего, кроме длинных возмущенных стенаний, растянутых на две‑три колонки. Хотелось бы знать, *во имя чего* , во имя какой концепции литературы они меня порицали: они об этом не говорили, да они и сами толком этого не знали. Наиболее последовательным выглядело бы вынесение ими приговора на основе старой теории искусства для искусства. Однако ни один из них не смог принять эту теорию. Она ведь тоже неудобна. Всем доподлинно известно, что чистое искусство и пустое искусство — это одно и то же, а эстетический пуризм был всего‑навсего блестящим оборонительным маневром буржуазии прошлого века, которая предпочитала, чтобы буржуа осуждали за то, что они обыватели, а не за то, что они эксплуататоры. Итак, по собственному признанию критиков, надо, чтобы писатель о чем‑то говорил. Но о чем? Думаю, они оказались бы в крайне затруднительном положении, если бы Фернандес[[37]](#footnote-37) еще после Первой мировой войны не выдумал такое понятие, как *послание* . Современный писатель, утверждают они, ни в коем случае не должен заниматься сиюминутными делами; он не должен ни нанизывать лишенные смысла слова, ни ограничивать себя исключительно поисками красоты и образов: его задача — передать читателям послания. И что же это такое — послание?

Нельзя забывать, что большинство критиков — это люди, которых удача обошла стороной, и тогда, в порыве подступившего отчаяния, они подыскали себе тихое местечко кладбищенского сторожа. Видит Бог, если кладбища и сулят покой, они все‑таки не столь привлекательны, как библиотека. Здесь полно мертвецов: в свое время они не занимались не чем иным, кроме написания книг, они давно очистились от неизбывной греховности всякого земного существования, к тому же их жизнь известна нам лишь по книгам, которые о них написали другие мертвецы. Рембо мертв. Мертвы Патерн Берришон и Изабель Рембо[[38]](#footnote-38); сгинули возмутители спокойствия, и нам остались от них только маленькие гробики, расставленные на полках вдоль стен, словно урны в колумбарии. Живется критику плохо, жена не ценит его, как подобает, сыновья неблагодарны, и к тому же в конце месяца он с трудом сводит концы с концами. Однако у него всегда есть возможность войти в библиотеку, достать с полки книгу и открыть ее. От книги исходит едва уловимый запах тлена, и вот уже начинается странное действо, которое он решил именовать чтением. Это особого рода одержимость: вы предоставляете свое тело в распоряжение мертвецов для того, чтобы вернуть их к жизни. С другой стороны, это еще и контакт с потусторонним. Ведь книга — отнюдь не объект и уж конечно не поступок, это даже и не мысль: она написана мертвецом о том, что успело умереть, для нее больше нет места на нашей земле, она ничего не говорит о том, что нас живо интересует; предоставленная собственной судьбе, она ветшает и рассыпается в прах, от нее остаются одни только пятна типографской краски на заплесневелой бумаге, и когда критик возвращает эти пятна к жизни, когда он творит из них буквы и слова, они рассказывают ему о страстях, которых сам он не испытывает, об утратившей причины ненависти и о давно похороненных страхах и надеждах. Со всех сторон его обступает бесплотный мир, и в этом мире людские чувства в силу того, что они никого больше не трогают, переходят в разряд идеальных чувств, одним словом, в разряд *ценностей* . Вот почему критик убеждает себя, будто вступил в сношения с неким сверхчувственным миром, который как бы являет ему откровение относительно его ежедневных мук, а также их обоснование. Он полагает, будто природа подражает искусству подобно тому, как, по мысли Платона, чувственный мир подражает миру идей[[39]](#footnote-39). И на время чтения вся его повседневная жизнь обращается в видимость. Сварливая жена — это только видимость, его горбатый сын — тоже видимость; и оба они станут для него приемлемыми, поскольку Ксенофонт создал портрет Ксантиппы, а Шекспир — Ричарда III[[40]](#footnote-40). Для критика праздник, когда современные авторы умирают, тем самым оказывая ему любезность: их книги, слишком забористые, слишком животрепещущие и слишком наступательные, теряют свои позиции, они трогают нас все меньше и делаются все прекраснее; после недолгого пребывания в чистилище они получат пристанище в сверхчувственной сфере новых ценностей. Бергот, Сван, Зигфрид, Белла и г‑н Тест[[41]](#footnote-41): таковы недавние приобретения критиков. На очереди Натанаэль и Менальк[[42]](#footnote-42). Что же касается писателей, которые упорно цепляются за жизнь, от них требуют только одного: вести себя смирно и постараться уже теперь походить на мертвецов, каковыми они когда‑нибудь станут. Валери, с двадцати пяти лет начавший публиковать посмертные книги[[43]](#footnote-43), неплохо с этим справлялся. Вот почему он был, подобно редчайшим праведникам, канонизирован при жизни. А вот Мальро вызывает скандал[[44]](#footnote-44). Наши критики напоминают средневековых катаров[[45]](#footnote-45): они хотят свести все взаимодействия с материальным миром только к приему пищи и питья, и, поскольку вступать в сношения с себе подобными для нас неизбежно, они выбрали для себя общение с покойниками. Их волнуют только завершенные дела, улаженные ссоры, да еще истории с заранее известным концом. Они никогда не делают ставок в игре с сомнительным исходом; и, поскольку история все решила за них; поскольку то, что ужасало или возмущало сочинителей, которых они читают, сгинуло без следа; поскольку теперь, по прошествии двух веков, нам отчетливо видна вся никчемность кровавых раздоров, они могут восхищаться соразмерностью словесных периодов, и в их восприятии все происходит так, как если бы литература была одной сплошной крупномасштабной тавтологией и как если бы каждый новый писатель изобретал всего лишь небывалый способ говорить таким образом, чтобы ничего не сказать. Итак, говорить ли об идеях и о «человеческой природе», или говорить, чтобы ничего не сказать? Все воззрения наших критиков попеременно тяготеют то к одной, то к другой установке. И, естественно, обе они неверны: великие писатели стремятся разрушать, созидать и убеждать. Но мы уже не помним приведенных ими доводов, ибо нас ничуть не заботит то, что они силились доказать. Обличенные ими злоупотребления не принадлежат нашему времени, зато есть другие злоупотребления, которые не оставляют нас равнодушными, хотя писатели прошлого ни о чем подобном и слыхом не слыхивали; история опровергла иные их пророчества, а те, что осуществились, давным‑давно стали истинами, и мы успели позабыть, что когда‑то они были их гениальными прозрениями; кое‑какие их мысли окончательно отжили свое, но есть среди них и те, что род человеческий воспринял целиком и полностью, и для нас они уже стали банальностью. Отсюда следует, что даже наилучшие аргументы этих авторов потеряли свою действенность; нас в них восхищает только их упорядоченность и строгость, а заботливо выверенное представление всех этих аргументов, на наш взгляд, — всего лишь украшательство, изящная форма подачи материала, применимая на практике ничуть не больше, нежели другие подобные ей конструкции: фуги Баха или арабески Альгамбры[[46]](#footnote-46).

В этих одушевленных страстью формах, когда сама форма больше не увлекает, страсть все еще продолжает волновать. Или, точнее, воспроизведение страсти. Идеи с течением времени изрядно выдохлись, и все‑таки они еще сохраняют крохотные частицы характерного упрямства, свойственного человеку из плоти и крови; за резонами разума, которые утрачивают силу, мы усматриваем резоны сердца, добродетели, пороки и тяготы жизни. Маркиз де Сад[[47]](#footnote-47) изощряется в попытках до нас достучаться, и ему недостает самой малости, чтобы вызвать возмущение: для нас он теперь всего только душа, истерзанная жестокой болезнью, всего только устрица с жемчужинкой. «Письмо о театральных зрелищах»[[48]](#footnote-48) еще никого не отвратило от театра, однако нас забавляет тот факт, что Руссо ненавидел драматическое искусство. Будь мы сколько‑нибудь сведущи в психоанализе, наше удовольствие было бы полным: мы объяснили бы «Общественный договор» эдиповым комплексом, а «Дух законов»[[49]](#footnote-49) — комплексом неполноценности; иными словами, мы предельно насладились бы неоспоримым превосходством живых собак над мертвыми львами. Таким образом, когда книга содержит дурманные мысли, предлагающие иллюзию разумных доводов лишь для того, чтобы она растаяла при ближайшем рассмотрении, оставив после себя учащенное сердцебиение; когда урок, который можно из нее извлечь, в корне отличен от того урока, какой ее сочинитель хотел вам преподать, тогда эту книгу называют посланием. И Руссо, отец Французской революции, и Гобино[[50]](#footnote-50), отец расизма — оба оставили нам послания. И критик взирает на них одинаково доброжелательно. Будь они живы, ему пришлось бы из них выбирать: одного любить, другого ненавидеть. Но сближает их прежде всего то, у них обоих общая вина, глубокая и отрадная для критика: они оба мертвы.

Итак, следует рекомендовать современным авторам составлять послания, иными словами, сознательно замыкаться в своих писаниях на бессознательном выражении собственной души. Я подчеркиваю: «на бессознательном выражении» потому, что умершие писатели, от Монтеня до Рембо, хоть и не имели такого намерения, но описали себя без утайки — в качестве бесплатного приложения; та прибавка, которой они, даже не задумываясь об этом, нас наделили, должна стать главной и признанной целью ныне живущих литераторов. От них не требуют ни предоставления бесхитростных исповедей, ни душевных излияний, проникнутых слишком нарочитой восторженностью романтиков. Но, раз уж мы испытываем удовольствие, разоблачая уловки Шатобриана или Руссо[[51]](#footnote-51), подмечая проявления их сугубо личных чувств в те мгновения, когда они разыгрывают роль общественных деятелей, угадывая сокровенную личностную подоплеку и в самых общезначимых их утверждениях, то от писателей нового поколения требуют, чтобы они вполне осознанно доставляли нам это удовольствие. Пусть они рассуждают, утверждают и отрицают, пусть опровергают и доказывают; но дело, которое они защищают, должно быть лишь кажущейся целью их повествования: потаенная же их цель в том, чтобы выдать нам самих себя с потрохами, делая вид, будто ничего такого не происходит. Для начала надо, чтобы они поколебали собственные умозаключения подобно тому, как время поколебало умозаключения классиков; надо, чтобы они распространили их либо на темы, которые заведомо никого не интересуют, либо на истины столь банальные, что читатели в них заранее убеждены; писателям следует придать собственным идеям видимость глубины при полной пустоте и так развить их, чтобы такие идеи со всей очевидностью объяснялись бы безрадостным детством, классовой ненавистью или же кровосмесительной любовью. И пусть они не вздумают рассуждать всерьез: мысль мешает разглядеть человека, а ведь нас интересует только человек. Беззастенчивое рыдание некрасиво: оно оскорбляет. И безупречное рассуждение тоже оскорбляет, как это в полной мере прочувствовал Стендаль[[52]](#footnote-52). Рассуждение, которое прикрывает рыдание, — вот то, что нам надо. Рассуждение отнимает у слез все, что в них есть непристойного; слезы, обнаруживая свою укорененность в чувствах, отнимают у рассуждения все, что в нем есть от напористости; мы не будем ни излишне взволнованы, ни до конца убеждены и сможем мирно предаваться непритязательному удовольствию, которое, как известно, доставляет нам знакомство с произведением искусства. Такова «истинная», «чистая» литература: субъективность, выдающая себя за объективность; столь занятно отрегулированная речь, что она равнозначна молчанию; мысль, которая сама себя оспаривает; Разум, который всего только маска для безумия; Вечное, которое позволяет понять, что оно всего только один из моментов Истории — исторический момент, отсылающий нас, при выявлении всей его подноготной, к вечному человеку; нескончаемая передача опыта, которая, однако, происходит вопреки неотступному желанию тех, кто этот опыт передает.

Послание, в конечном итоге, — это душа, превращенная в объект. Душа… и что же нам с этой душой делать? Любоваться ею с почтительного расстояния. Не принято, без настоятельных причин, раскрывать в обществе свою душу. Но, по договоренности и с известными ограничениями, кое‑кому позволено выставлять ее на продажу, и любой взрослый может такую душу заполучить. И сегодня для многих продукты умственного труда — это еще и крохотные блуждающие души, которые приобретают за умеренную цену: есть душа старого доброго Монтеня[[53]](#footnote-53) или дражайшего Лафонтена[[54]](#footnote-54), и души Жан Жака и Жана Поля, и восхитительного Жерара[[55]](#footnote-55). Совокупность последовательных операций, делающих души безвредными, именуют литературным мастерством. Продубленные, вычищенные, обработанные химикатами, эти души предоставляют своим новым владельцам возможность посвятить культуре внутреннего мира несколько мгновений их безраздельно отданной внешнему миру жизни. Безопасность пользования гарантируется: да и кто принял бы всерьез скептицизм Монтеня, зная, как напуган был автор «Опытов», когда чума опустошала Бордо?[[56]](#footnote-56) И чего стоит гуманизм Руссо, коль скоро известно, что «Жан Жак отдал своих детей в приют»? А чего стоят диковинные откровения «Сильвии», если памятовать, что Нерваль был сумасшедшим?[[57]](#footnote-57) Вдобавок ко всему профессиональный критик завяжет между ними посмертный диалог и доведет до нашего сведения, что вся французская мысль — это извечный спор между Паскалем и Монтенем[[58]](#footnote-58). И делает он это отнюдь не потому, что пытается хоть немного оживить Паскаля и Монтеня: он хочет добавить хоть немного мертвечины Мальро и Жиду. Когда, наконец, внутренняя несогласованность жизни с творчеством сделают и жизнь, и творчество бесполезными; когда послание, с его непостижимым глубокомыслием, донесет, наконец, до нас основополагающие истины относительно того, что «человек ни добр, ни зол», или что «жизнь человеческая исполнена страданий», или что «гений — это терпение», — вот тогда конечная цель такой погребальной возни будет достигнута и читатель, откладывая книгу, сможет со спокойной душой воскликнуть: «Все это — только литература!»[[59]](#footnote-59)

Но поскольку для нас письмо — это деяние; поскольку писатели живы, пока не умрут; поскольку мы считаем, что нужно пытаться отстаивать свою правду в книгах, и даже если будущее покажет, что мы заблуждались, это все равно не дает повода заранее признавать себя неправыми; поскольку мы полагаем, что писатель должен целиком и полностью ангажироваться при создании своих произведений; полагаем, что ему не следует проявлять презренное бессилие, выставляя напоказ свои пороки, несчастья и слабости, и полагаем, что он должен заявить о себе и как об исполненной решимости воле, и как о личном свободном выборе, и как о творце собственной жизни во всем многообразии ее проявлений (каковым каждый из нас и является), постольку нам и следует вновь вернуться к поставленным в самом начале вопросам и в свою очередь спросить у себя: *почему* люди пишут?

### Примечания

(1) По крайней мере, в основном. Величие и заблуждение Клее[[60]](#footnote-60) заключаются в попытке создать живопись, которая была бы одновременно и знаком, и объектом.

(2) Я говорю «создавать», а не «имитировать», и одного этого достаточно, чтобы отмести все разглагольствования г‑на Шарля Эстьена[[61]](#footnote-61), который явно ничего из моих слов не понял и упорствует в битве с тенью.

(3) Этот пример приведен Батаем в книге «Внутренний опыт»[[62]](#footnote-62).

(4) Для тех, кто хочет знать истоки подобного отношения к языку, я дам краткие пояснения.

Поэзия изначально творит *миф* о человеке, тогда как прозаик набрасывает его *портрет* . В реальной жизни человеческий поступок — и вызванный потребностями, и продиктованный пользой — выступает, в известном смысле, в роли *средства* . Его не замечают, важен только результат: когда я протягиваю руку, *чтобы* взять перо, то лишь мимолетно и смутно сознаю свой жест и не вижу ничего, кроме пера: таким способом цель упраздняет человека. Поэзия перевертывает эти отношения: и мир, и все предметы в нем переходят в разряд незначимого, выступают предлогом для поступка, который становится своей собственной целью. И тогда чаша предназначена лишь для того, чтобы юная дева наполнила ее изящным движением, а Троянская война — для того, чтобы Гектор и Ахилл затеяли героическую битву. Действие, оторванное от его целей, которые постепенно размываются, становится подвигом или танцем. Однако до XIX века поэт, при всем его безразличии к успеху собственных деяний, в основном пребывал в согласии с обществом; он не использовал язык для тех целей, которые преследует проза, а так же, как и прозаик, доверял ему.

После установления буржуазного общества поэта сближает с прозаиком их общее намерение объявить это общество непригодным для жизни. Для него речь по‑прежнему идет о том, чтобы творить миф о человеке, вот только белую магию он поменял на черную. Человек по‑прежнему предстает абсолютной целью, однако признание трудов поэта затягивает его самого в сообщество корыстолюбцев. Следовательно, теперь уже не успех, а неудача маячит на заднем плане его поступка, и только неудача позволит поэту вернуться к его мифу о человеке. Одна только неудача, образуя, подобно экрану, преграду для бесконечной вереницы его планов, возвращает поэта самому себе, во всей его чистоте. Мир остается незначимым, но теперь он присутствует как повод для провала. Конечность бытия в том, чтобы вернуть человека к самому себе, перекрыв ему другие пути. Впрочем, речь идет не о том, чтобы произвольно ввести провал и поражение в миропорядок, а скорее о том, чтобы только к ним и устремлять свой взор. Житие человека имеет два лика: оно одновременно и успех, и провал. Чтобы осмыслить его, недостаточно использовать формулу диалектики: необходим более гибкий подход и к словарю, и к основным положениям нашей мысли. Когда‑нибудь я попробую описать Историю — странную реальность, которая, хоть и не бывает объективной, зато никогда не бывает и вполне субъективной, и в которой диалектика оспаривается, пропитывается, разъедается чем‑то хоть ее и отрицающим, но все еще диалектическим. Однако это дело философа: нельзя видеть сразу два лика Януса[[63]](#footnote-63); человек действия видит один его лик, а поэт — другой. Когда инструменты разбиты и выведены из употребления, когда планы расстроены, а усилия бесполезны, мир является нам в младенческой и грозной первозданности: без точек опоры и проторенных путей. Мир предельно реален для человека как раз тогда, когда он его сокрушает, и если действие при любых обстоятельствах обобщает, то провал действия возвращает вещам конкретность. Но, в силу ожидаемого перевертывания, поражение, рассмотренное как конечная цель, — это одновременно и протест против подобной вселенной, и овладение ею. Это протест против вселенной постольку, поскольку человек *стоит большего* , нежели то, что его сокрушает; и он отнюдь не оспаривает мир вещей по причине его «малой реальности», подобно инженеру или полководцу, а, наоборот, оспаривает мир по причине его сверхизбыточной реальности, оспаривает всей своей жизнью потерпевшего поражение; поэт — это упрек миру. Но это также овладение вселенной постольку, поскольку мир, переставая быть инструментом успеха, становится инструментом поражения. И вот уже поэта пронизывает смутное ощущение конечности[[64]](#footnote-64) всего, и превратности судьбы идут ему на пользу, и чем они для человека страшнее, тем больше в них для него блага. Провал оборачивается спасением. Нельзя сказать, будто он вздымает нас высь, скорее, как при раскачивании на качелях, направление движения само собой изменяется и все тут же преображается. К примеру, поэтический язык возникает из обломков прозы. Если правда, что нас предает все изреченное нами и что взаимопонимание невозможно, то каждое слово как таковое возвращает себе особенный характер, становится орудием нашего поражения и прибежищем для невыразимого. Это отнюдь не означает, будто надо сообщить *что‑то другое:* это значит, что сообщение на языке прозы несостоятельно, ибо сам смысл слова как раз и стал подлинным невыразимым. Таким образом, неудавшееся сообщение выступает тайным проводником невыразимого; и намерение использовать такие слова, чреватые порчей, уступает чистой и беспристрастной интуиции слова. Так мы возвращаемся к описанию, которое мы набросали ранее на страницах этого труда, но на этот раз в более общей перспективе придания провалу завышенной ценности, которая мне представляется изначальной установкой современной поэзии. Следует также отметить, что этот выбор наделяет поэта вполне определенной ролью в социуме: в сурово организованном или религиозном обществе провал либо замалчивается Государством, либо компенсируется Религией; в менее строго организованном и светском обществе, наподобие наших демократий, возместить провал должна поэзия.

Поэзия — это когда проигравший выигрывает[[65]](#footnote-65). Истинный поэт согласен в конце концов поставить на кон свою жизнь, лишь бы выиграть. Повторяю, речь идет о современной поэзии, а история предлагает и другие ее образцы. Однако моя задача ограничена лишь показом их связи с нашей поэзией. Таким образом, если нам непременно надо что‑нибудь сказать об ангажированности поэта, скажем так: это человек, ангажированный собственным поражением. Именно в этом глубокий смысл того невезения, того проклятия, на которое он неизменно жалуется и неизменно приписывает вмешательству извне, тогда как на самом деле это его собственный в высшей степени подспудный выбор, не следствие, а источник его поэзии. Он уверен в полном провале жизненных свершений человека и старается испортить себе жизнь, дабы своим личным невезением свидетельствовать о невезении человечества в целом. Следовательно, — в дальнейшем мы это увидим — он, как и прозаик, выступает против существующих порядков. Весь протест прозы происходит ради еще большего успеха, тогда как протест поэзии — ради скрытого поражения, которое таит в себе любая победа.

(5) Само собой разумеется, что в поэзии всегда присутствуют кое‑какие элементы прозы, иными словами успеха; и наоборот, в самой сухой прозе всегда есть чуточку поэзии, иными словами некие элементы провала: ни один прозаик, будь он хоть семи пядей во лбу, не понимает *полностью* того, что хочет сказать; он говорит или слишком много, или недостаточно, каждая фраза — это пари, осознанный риск; при этом чем больше колебаний, тем более прихотлив выбор слова; как показал Валери, никто не может понять слово до конца. Таким образом, любое слово одновременно используют и из‑за его ясного и общепринятого смысла, и из‑за каких‑то рождаемых им смутных откликов и, я едва удерживаюсь, чтобы не сказать: из‑за его обличья. Ко всему этому чувствителен и читатель. И вот мы уже оказываемся не на уровне испорченного сообщения, а на уровне прельщения и игры случая; мгновения молчания прозы поэтичны, поскольку они указывают нам ее границы, и я рассматривал крайние случаи чистой прозы и чистой поэзии исключительно для большей наглядности. Отсюда, однако, не следует делать вывод, будто можно перейти от поэзии к прозе, последовательно минуя ряд промежуточных форм. Если прозаик настроен чрезмерно потакать словам, *эйдос* [[66]](#footnote-66), именуемый «проза», ломается, и мы вязнем в галиматье. Если же поэт рассказывает, объясняет или поучает, поэзия становится *прозаической* , и тогда как поэт он терпит поражение. Речь идет о сложных образованиях, небеспримесных, но отчетливо разграниченных.

## II

## Почему люди пишут?

У каждого на то свои причины: для одного искусство — это бегство от мира; для другого — способ его покорить. Но ведь можно бежать в затворничество, в безумие или смерть, а покорить мир можно и с помощью оружия. И зачем тогда *писать* , осуществлять *посредством письма* свои побеги и завоевания? Все дело в том, что существует, хоть и заслоненный различиями авторских устремлений, более глубинный и непроизвольный выбор, и он одинаков у всех. Мы попробуем прояснить этот выбор и посмотрим, не следует ли требовать от писателей ангажированности во имя самого их намерения писать.

Каждое из наших восприятий сопровождается пониманием того, что человеческая реальность «саморазоблачительна», другими словами, что бытие «существует» при посредничестве человеческой реальности, или скажем так: человек — это способ, с помощью которого вещи проявляют себя; не что иное, как наше присутствие в мире умножает связи, именно мы устанавливаем отношения этим между деревом и этим куском неба; благодаря нам и звезда, погасшая тысячелетия назад, и лунный серп, и темная река обнаруживают себя в единстве пейзажа; не что иное, как скорость нашего автомобиля или самолета упорядочивает огромные пространства земли; при каждом нашем действии мир являет новый облик. Хотя нам известно, что мы — индикаторы бытия, нам известно и то, что сами мы его не производим. И пейзаж, если мы от него отвернемся, будет прозябать без свидетелей в тусклой неизбывности. Но он по крайней мере будет прозябать: никому не достанет безумия поверить, что он незамедлительно исчезнет. Это мы исчезнем, а земля будет длить и длить свой мертвый сон до тех пор, пока ее не разбудит чье‑нибудь, отличное от нашего, сознание. Так к нашей внутренней уверенности в своей роли «разоблачителя» добавляется уверенность в собственной незначимости для разоблаченного нами.

Одним из главных мотивов художественного творчества, несомненно, является потребность чувствовать себя значимым для мира. Если я сохраню на полотне или в произведении такой именно мною для себя открытый вид полей или моря и такое именно выражение лица, укрепляя тем самым свои связи с миром, привнося порядок туда, где его не было, и навязывая объединительную силу разума многообразию вещей, если только я сделаю это, то пойму, что создал их, иными словами, почувствую себя значимым для своего творения. Но в таком случае созданный мною объект от меня ускользает, ибо не в моих силах и обнаруживать, и производить одновременно. Завершенное творение перестает питать творческую активность. Поначалу созданный объект, даже если другим он кажется законченным, на наш взгляд все еще выглядит просто отложенным: мы в любую минуту готовы изменить какую‑нибудь линию, оттенок цвета, слово; следовательно, подобный объект никогда нам не *навязывается* . Однажды подмастерье спросил у художника, своего учителя: «Когда я должен считать, что моя картина закончена?» И мастер ответил: «Когда ты сможешь посмотреть на нее с удивлением и сказать себе: “А ведь *я сам* сделал *это* !”»

Другими словами, никогда. Ибо в таком случае мы увидели бы собственное произведение глазами другого человека и при этом совершили бы открытие того, что сами и создали. Очевидно, что мы тем меньше осознаем произведенную вещь, чем больше осознаем собственную производительную деятельность. Когда речь идет о глиняных горшках или об остове дома и мы их созидаем, следуя традиции и применяя предусмотренные для этого инструменты, то нашими руками орудуют пресловутые «люди» Хайдеггера[[67]](#footnote-67). При этом результат может показаться нам достаточно отстраненным, чтобы не утратить в наших глазах объективности. Но если мы сами устанавливаем правила производства, меры и критерии, если наш созидательный порыв идет из глубины сердца, то мы всегда находим в своем произведении только себя: ведь это мы изобрели законы, по которым его судим; ведь в нем наша история, наша любовь и наша радость, и мы их узнаем; даже когда мы смотрим на собственное произведение предельно отчужденно, и тогда мы не *получаем* от него ни радости, ни любви: мы их в него вкладываем; результаты, полученные на полотне или на бумаге, никогда не выглядят в наших глазах *объективными* ; ведь нам слишком хорошо известны способы, которыми они получены. Эти способы остаются нашим личным открытием: они — это мы сами, наше вдохновение и наша изворотливость, и когда мы пытаемся *воспринять* собственное творение, то не перестаем его воссоздавать, мысленно мы повторяем породившие его действия, и любая его черта предстает перед нами как некий результат. Таким образом, в восприятии объект задан как нечто значимое, а субъект — как незначимое; субъект ищет и обретает свою значимость в созидании, но тогда незамедлительно теряет свою значимость объект.

Нигде подобная диалектика не проявляется столь явно, как в искусстве письма. Ибо литературный объект — это такая затейливая юла, которая существует только в движении. Чтобы она возникла, необходимо выполнить конкретное действие, называемое чтением, и ее жизнь длится ровно столько времени, сколько длится чтение. Вне этих пределов нет ничего, кроме черных штрихов на бумаге. И писатель не в состоянии прочесть так, как читатель, то, что он пишет, между тем как сапожник может надеть (если они ему по ноге) башмаки, которые он только что стачал, а архитектор может вселиться в дом, который сам же и построил. Читая, строят догадки и ожидают. Угадывают конец фразы, следующую фразу, содержание следующей страницы; ожидают либо подтверждения своих догадок, либо доказательства их несостоятельности; чтение состоит из вереницы предположений, оно состоит из грез и пробуждений от них, из надежд и разочарований; читатели всегда забегают вперед, обгоняя прочитанные фразы: они заглядывают в пока только вероятное будущее, и оно частью рассыпается в прах, а частью материализуется по мере того, как продвигается чтение; и пока они заглядывают в будущее, оно отступает, страница за страницей, и образует ускользающий горизонт литературного объекта[[68]](#footnote-68). Без ожидания, без будущего, без неведения нет объективности. Сам процесс письма, следовательно, подразумевает некое псевдочтение, делающее истинное чтение невозможным. Когда слова возникают под пером автора, он, несомненно, их видит, но только он видит их по‑иному, нежели читатель, поскольку знает их еще до того, как записывает; цель его взгляда не в том, чтобы пробудить своим касанием дремлющие в ожидании прочтения слова, а в том, чтобы следить за выведением букв; это, в целом, чисто оформительская задача, и его взор не открывает ничего, кроме незначительных описок. Писатель не предугадывает и не строит догадок: он *проецирует* . Нередко ему случается выжидать, он, как говорится, ждет вдохновения. Но и выжидают писатели совсем не так, как другие люди ждут; если писатель и сомневается, то понимает, что будущего еще нет и он сам его сейчас сотворит, а если он пока не знает, что произойдет с его героем, то это означает, что он просто пока не думал об этом и ничего не решил; для него будущее — это белый лист, в то время как будущее для читателя — это две сотни испещренных словами страниц, которые отделяют его от конца. Писатель повсюду натыкается только на *свои* знания, на *свою* волю и на *свои* планы, короче, на самого себя; он всегда соприкасается только с собственной субъективностью, созданный им объект для него недосягаем, да и творит он его не *для себя* . Стоит ему начать перечитывать написанное, как становится ясно, что уже слишком поздно, и в глазах писателя его собственная фраза никогда не будет вполне независимой. Он доходит до последней черты субъективности, но никогда ее не переступает, он способен оценить воздействие меткого высказывания, мудрого изречения и к месту употребленного прилагательного; но имеется в виду воздействие, которое они окажут на других; он может судить о нем, но не почувствовать его. Пруст никогда не открывал для себя гомосексуальности Шарлюса[[69]](#footnote-69), поскольку он принял решение относительно нее еще до того, как начал писать свою книгу. И если произведение обретает для своего автора некое подобие объективности, то только потому, что минули годы, и оно им забыто, закрыто для него[[70]](#footnote-70), и он, судя по всему, теперь не сумел бы его написать. Такое чувство испытал бы Руссо, перечитывая на склоне лет «Общественный договор»[[71]](#footnote-71).

Следовательно, неправда, будто пишут для самих себя: это был бы худший провал; если бы мы переносили собственные эмоции на бумагу, нам с трудом удалось бы передать даже жалкое их подобие. Творческий акт — это всего лишь неполный и абстрактный момент в создании произведения; если бы автор существовал отдельно, сам по себе, он мог бы писать сколько угодно, но его произведение никогда не увидело бы свет в качестве *объекта* , а ему самому оставалось бы только либо отложить перо, либо впасть в отчаяние. Но процесс письма подразумевает процесс чтения как свой диалектический коррелят, и эти два взаимосвязанных акта требуют двух различных исполнителей. Лишь благодаря соединенным усилиям автора и читателя возникнет такой конкретный и воображаемый объект, как продукт умственного труда.

Чтение и в самом деле выступает синтезом восприятия и творчества (1); оно утверждает значимость как субъекта, так и объекта; объект значим, потому что он неукоснительно трансцендентен[[72]](#footnote-72), потому что он навязывает свои собственные структуры и потому что его появления следует ждать и его надо иметь перед глазами; но значим и субъект, поскольку он необходим не только для того, чтобы обнаружить объект (то есть сделать так, чтобы объект *имелся* ), но еще и для того, чтобы этот объект обязательно *был* (то есть чтобы его произвести). Словом, читатель сознает, что он в одно и то же время обнаруживает и созидает: обнаруживает, созидая, и созидает посредством обнаружения. Нельзя же и в самом деле полагать, будто чтение — это механическая процедура, а знаки воздействуют на читателя, как свет на фотографическую пластинку. Если читатель рассеян, утомлен, глуп, легкомыслен, то до него не дойдет большая часть рассказанного, и объекту не удастся заставить его «загореться» (в том смысле, в каком говорят, что «загорается» или «не загорается» огонь); такой читатель извлечет из тьмы фразы, которые будут выглядеть рожденными по воле случая. Если же он в наилучшей своей форме, то спроецирует по ту сторону слов синтетическую форму, и каждая фраза в ней будет всего лишь частичной функцией, такой как «тема», «сюжет» или «смысл». Следовательно, изначально смысл не содержится в словах, совсем наоборот, только он и позволяет понять значение каждого из них; и литературный объект, хотя он и создается *посредством* языка, не дан нам *в* языке; он, напротив, по своей природе есть безмолвие и оспаривание речи. Вот почему можно прочесть подряд сотни тысяч нанизанных в книге слов, а смысл произведения сквозь них так и не пробьется; смысл — это не сумма слов, а их органичное единство. Ничего не произойдет, если читатель не окажется сразу и почти без наущений на уровне этого безмолвия, иначе говоря, если он это безмолвие не изобретет и если он потом не поместит в него и не удержит там слова и фразы, которые он пробуждает. А если мне возразят, что эту процедуру уместнее было бы назвать повторным изобретением или открытием, я отвечу, что прежде всего подобное повторное изобретение стало бы актом столь же новым и оригинальным, как первичное изобретение. И, что особенно важно, если объект раньше не существовал, то не может и речи идти ни о его повторном изобретении, ни о его открытии. Ибо если безмолвие, о котором я говорю, и в самом деле является намеченной автором целью, то ему, во всяком случае, об этом ничего не известно. Тишина автора субъективна и предшествует языку, это отсутствие слов, нераздельное и пережитое им молчание воображения, которое в тексте затем будет досконально описано; у читателя же все по‑иному: произведенное им безмолвие — это объект. И внутри этого объекта есть еще свои недомолвки: то, о чем автор не говорит. Речь идет о намерениях столь неординарных, что они безусловно утратили бы смысл вне объекта, возникающего в ходе чтения; вместе с тем именно они создают плотность объекта и придают ему неповторимый облик. Мало сказать, что они невыражены: они‑то как раз и невыразимы. А потому их нельзя обнаружить в какой‑либо конкретный момент чтения; они повсюду и нигде: власть чудесного в «Большом Мольне»[[73]](#footnote-73), дух Древнего Вавилона в «Арманс»[[74]](#footnote-74), степень реализма и истинности в мифологии Кафки[[75]](#footnote-75) не заданы заранее; необходимо, чтобы читатель все это изобрел в своем извечном забегании вперед. Разумеется, автор его направляет; но он его направляет — и только; установленные им вехи разделяют пустоты, и читателю надо сначала добраться до этих вех, а потом еще пойти дальше. Короче говоря, чтение — это направляемое творчество[[76]](#footnote-76). С одной стороны, литературный объект действительно не имеет иной субстанции, кроме той, что заключена во внутреннем мире читателя: ожидание Раскольникова — это *мое* ожидание, которым я сам его наделяю; без нетерпения читателя ожидание героя было бы заполнено оцепенелыми знаками; ненависть Раскольникова к ведущему допрос следователю — это моя ненависть, разбуженная и полоненная знаками, да и сам следователь не существовал бы без ненависти, выказанной ему мною при посредничестве героя; его одушевляет эта ненависть, она — его плоть. Но с другой стороны, в произведении все слова подобны ловушкам, устроенным для того, чтобы вызвать наши чувства и возвратить их нам обратно в отраженном виде; каждое слово открывает путь трансценденции[[77]](#footnote-77), оно высвечивает наши чувства, их называет, наделяет ими выдуманного героя, и он берется пережить их вместо нас, не имея для этого иной субстанции, кроме заимствованных страстей; он дарует им вещный мир, перспективы и горизонт. Итак, читателю все предстоит сделать самому, и вместе с тем все уже сделано; произведение существует только и строго на уровне способностей читателя; пока он читает и созидает, он сознает, что всегда есть возможность вчитаться поглубже, творить более совершенно; и по этой причине произведение кажется ему подобным вещи: неисчерпаемым и наделенным плотностью. Такое абсолютное производство качеств, которые, по мере того, как они истекают из нашего субъективного внутреннего мира, прямо у нас на глазах застывают, обращаясь в непроницаемые объективные предметы, мы охотно сопоставили бы с «рациональной интуицией», предуготованной Кантом божественному Разуму[[78]](#footnote-78).

Поскольку творение может обрести завершение только в чтении, поскольку сочинитель должен доверить кому‑то другому обязанность закончить то, что им начато, поскольку только посредством сознания читателя он способен мыслить себя как нечто значимое для своего произведения, любой литературный труд есть призыв. Писать — значит обращаться к читателю с призывом наделить объективным существованием разоблачение, которое я осуществил при помощи языка. И если ставится вопрос, *для чего* писатель обращается с призывом, то ответ прост. Поскольку в книге никогда нельзя отыскать достаточных оснований для появления эстетического объекта и в ней есть только понуждение к его производству, поскольку и в уме автора их тоже нет, а его субъективный внутренний мир, за пределы которого он не способен выйти, не может предоставить основание для перехода в мир объективных предметов, появление произведения искусства — всегда новое событие, и его нельзя *истолковать* предшествующими содержаниями сознания. А поскольку направляемое творчество представляет собой начало абсолютное, оно, следовательно, происходит под воздействием свободы читателя, под воздействием всего самого чистого, что есть в его свободе[[79]](#footnote-79). Следовательно, писатель взывает к свободе читателя, чтобы она поучаствовала в создании его произведения. Мне, конечно, возразят, что любые орудия обращены к нашей свободе, ибо они — инструменты возможного действия, и в этом смысле в произведении искусства нет ничего особенного. Справедливо и то, что орудие — это овеществленный набросок процедуры. Но орудие остается на уровне гипотетического императива: я могу использовать молоток и для забивания гвоздей, и для убийства моего соседа. Пока я рассматриваю орудие как вещь в себе, оно не выступает призывом к моей свободе, оно не поставит меня с ней лицом к лицу; и цель орудия скорее в том, чтобы послужить моей свободе, предлагая вместо спонтанного изобретения способов действия затверженную последовательность привычных поступков. Книга не служит моей свободе: она ее настоятельно требует. Ведь нельзя же и в самом деле обращаться к свободе как таковой под влиянием принуждения, непреодолимого внушения или просьб. Чтобы ее добиться, есть только один способ: сначала ее узнать, потом в нее поверить и, наконец, потребовать от свободы действия во имя нее же самой, то есть во имя того доверия, которое ей оказывают. Таким образом, книга — это, в отличие от орудия, не средство для достижения какой‑то цели: она‑то как раз и предлагается читателю в качестве цели для его свободы. И кантианское выражение относительно «конечности без цели»[[80]](#footnote-80) кажется мне совершенно непригодным для обозначения произведения искусства. Оно, по сути, предполагает, что эстетический объект являет только видимость конечности и ограничивается тем, что побуждает к свободной и упорядоченной игре воображения. Думать так — значит забыть, что воображение зрителя обладает не только регулирующей, но и созидательной функцией; оно не разыгрывает спектакль, оно призвано воссоздать прекрасный объект по отпечаткам, оставленным его творцом. Воображение, как и все другие виды умственной активности, не может получить самого себя в собственное пользование; оно всегда направлено вовне, всегда вовлечено в деяние. Конечность без конца возникла бы, если бы какой‑либо объект обладал столь строгой упорядоченностью, что побуждал бы нас предполагать его конечность даже тогда, когда мы не могли бы ее у него определить. Если таким образом определить прекрасное, то можно будет — как раз в этом и состояла цель Канта — уподобить красоту в искусстве природной красоте[[81]](#footnote-81), поскольку цветок, например, являет нам такую соразмерность, такие гармоничные цвета и правильные изгибы, что сразу возникает соблазн отыскать финалистское объяснение[[82]](#footnote-82) всем этим свойствам и рассматривать их как средства, предуготованные для осуществления неведомой цели. Однако именно в этом и состоит ошибка: красота природы не имеет ничего общего с красотой искусства. Произведение искусства *не имеет* цели, здесь мы согласны с Кантом. Но это только потому, что произведение само *является* целью. Формулировка Канта не учитывает призыва, который исходит из глубины каждого полотна, от каждой статуи, от каждой книги. Кант полагает, будто произведение реально с самого начала, а потом оно всего лишь открывается нашим глазам. На самом же деле оно существует, только если на него *смотрят* , а изначально оно представляет собой чистый призыв, чистое требование существования. Оно не инструмент, с помощью которого существование заявляет о себе, и не индетерминированная цель: оно предстает перед нами, как вмененный в обязанность труд, и его место с самого начала на одном уровне с категорическим императивом. Вы, несомненно, вольны оставить эту книгу на столе. Но если вы ее открываете, то несете за это ответственность. Ибо свобода познается не в радостях привольного житья отдельной личности, а в творческом акте, продиктованном императивом. Эта абсолютная цель, этот трансцендентальный и вместе с тем одобренный и принятый на свой счет самой свободой императив, как раз и есть то, что называют ценностью. Произведение искусства — это ценность, ибо оно представляет собой призыв.

Если я своим произведением взываю к читателю с тем, чтобы он успешно закончил начатое мною деяние, то само собой разумеется, что я рассматриваю его как воплощение чистой свободы, чистой созидательной способности, произвольной активности; я никоим образом не мог бы обратиться к его пассивности, иными словами, попытаться незамедлительно *затронуть его за живое* и передать ему чувство страха, желания или гнева. Конечно, есть авторы, которые только тем и занимаются, что вызывают подобные чувства, ибо такие чувства предсказуемы и ими легко управлять, и вдобавок писатели располагают испытанными средствами, гарантирующими их появление. Правда, их за это поругивают, как со времен античности поругивали Еврипида[[83]](#footnote-83) за то, что он выводил на сцену детей. Страсть отчуждает свободу, и та, стремительно вовлеченная в беспорядочные действия, забрасывает свой главный труд — созидание абсолютной цели. И тогда книга — не более чем способ подпитывать ненависть или вожделение. Писатель не должен пытаться *потрясти* , ибо в таком случае он вступает в противоречие с самим собой; если он хочет чего‑то *потребовать* , ему надо всего только предложить выполнить определенный труд. Отсюда такой отличительный признак, как *чистое представление* , и этот признак выглядит обязательным для произведения искусства: читатель нуждается в наличии определенной эстетической дистанции[[84]](#footnote-84). Необходимость такой дистанции Готье по‑дурацки смешивал с «искусством для искусства», а парнасцы — с бесстрастностью истинного творца[[85]](#footnote-85). Однако имеется в виду всего только осмотрительность в отношениях с читателем, и Жене[[86]](#footnote-86) с большей точностью именует ее учтивостью автора. Но это не означает, будто писатель обращается с призывом к невесть какой умозрительной и сугубо теоретической свободе. Чувства и только чувства служат для воссоздания эстетического объекта; если он трогателен, это видно лишь по нашим слезам; если комичен, об этом узнают по нашему смеху. Однако это чувства особого рода: их источник — свобода, и они нам одолжены. Вопрос не в том, до какой степени я верю в повествование, сколь бы сильно мне самому ни хотелось в него поверить. Речь идет о Страстях в сакраментальном смысле этого слова, подобных Страстям Христовым, то есть о свободе, которая решительно переходит в состояние пассивности, чтобы заработать своей жертвой награду «не от мира сего». Читатель становится доверчивым и легковерным, и эта готовность поверить во что угодно, хоть он и оказывается под конец, словно под властью грезы, пленником своей уступчивости, каждое мгновение сопровождается осознанием собственной свободы. Время от времени сочинителям хотели навязать такую дилемму: «Либо в вашу историю верят, а это неприемлемо; либо в нее не верят, и тогда это смехотворно». Но подобная постановка вопроса абсурдна, ибо суть эстетического чувства в том, чтобы быть верой по добровольному обязательству, по клятвенному заверению, быть верой, основанной на безусловном доверии к себе и к автору, и вдобавок еще быть неизменно возобновляемым решением верить. В любую минуту я могу проснуться, и мне об этом известно, но я этого не хочу: чтение — моя свободная греза. И потому все чувства, которые разыгрываются на фоне этой мнимой веры, выступают в роли особых разновидностей моей свободы; отнюдь не поглощая и не оттесняя ее, они скорее являются способом, избранным ею для самообнаружения. Раскольников, как я уже говорил, остался бы всего лишь тенью без той смеси отвращения и дружелюбия, которые я к нему испытываю и которые собственно и наделяют его жизнью. Но, в силу перевертывания, свойственного воображаемому объекту, вовсе не поступки героя вызывают мое возмущение или уважение, а наоборот, как раз мое возмущение или мое уважение придают весомость и объективность его поступкам. Таким образом, воображаемый объект не властен над чувствами читателя, а поскольку никакая внешняя реальность не может их обусловить, то они имеют свой неисчерпаемый источник в свободе, иными словами, они целиком и полностью благородны, ибо я называю благородным только чувство, свободное с самого начала и до самого конца. Вот почему чтение — это упражнение в благородстве; и писатель требует от читателя отнюдь не реализации какой‑то умозрительной свободы: он требует, чтобы читатель как личность — со всеми его страстями и предубеждениями, с его склонностями и сексуальными аппетитами, с его собственной шкалой ценностей — даровал себя автору. Как только читатель, проявив благородство, принесет себя в дар, свобода захлестнет его и преобразит даже самые темные массивы его чувств. И поскольку активность обратилась в пассивность во имя лучшего воссоздания объекта, пассивность, соответственно, теперь становится поступком, и читающий человек воспаряет в заоблачную высь. Вот почему случается видеть, как люди, известные своей твердостью, проливают слезы над рассказом о воображаемых несчастьях; просто на мгновение они стали такими, какими были бы, если бы они не проводили жизнь, скрывая от себя собственную свободу.

Таким образом, автор пишет, чтобы воззвать к свободе читателей, и он требует, чтобы эта свобода наделила существованием его труд. Но он этим не ограничивается и настаивает на том, чтобы читатели ему вернули доверие, которое он им оказал, признали его творческую свободу, и чтобы они, в свою очередь, пробудили ее своим соразмерным, хотя и противоположно направленным призывом. Как раз здесь и заявляет о себе еще один диалектический парадокс чтения: чем полнее мы реализуем собственную свободу, тем больше уважаем свободу другого; чем больше он требует от нас, тем больше мы требуем от него.

Когда я любуюсь пейзажем, мне совершенно доподлинно известно, что не я его создаю, но мне известно и то, что без меня отношений, возникающих под моим взором между деревьями, листвой, землей и травами, не было бы вовсе. Мне отлично известно, что не в моей власти объяснить эту видимость конечности, которую я открываю в сочетании оттенков, в гармонии форм и движений, вызванных ветром. Но она все‑таки существует, она здесь, у меня перед глазами, и в конце концов я могу сделать так, чтобы перед глазами *имелось* бытие, только при том условии, что *бытие* уже есть; но, даже если я верую в Бога, не в моих силах соорудить никакого иного перехода, кроме чисто словесного, между вездесущим попечительством Божьим и созерцаемым мною конкретным зрелищем: сказать, будто Господь создал этот пейзаж, чтобы меня восхитить, или сказать, будто меня Он специально создал таким, чтобы пейзаж мне понравился, — значит принять вопрос за ответ. Желательно ли сочетание вот этого синего цвета с вот этим зеленым? Откуда мне знать? Мысль о всеобъемлющем промысле Божьем нельзя считать гарантией осуществления хотя бы одного отдельно взятого замысла; это особенно наглядно в рассмотренном нами случае, ибо ветер и трава обусловлены биологическими законами, специфическими факторами и географической предопределенностью, в то время как синева вод объясняется глубиной реки, свойствами грунта и скоростью течения. Соединение двух конкретных цветовых оттенков, даже если оно желательно, возможно только *в качестве бесплатного приложения* , это результат пересечения двух каузальных цепочек, то есть, на первый взгляд, игра случая. В лучшем случае конечность сомнительна. Все отношения, которые мы устанавливаем, остаются на уровне предположений; ни одна цель не навязывается нам в качестве императива, поскольку ни одна не обнаруживает себя явно, как вожделенная творцом. Короче говоря, наша свобода никогда не бывает намеренно *призвана* красотой природы. Или, точнее, есть в нераздельности листвы, форм и движений внешнее подобие упорядоченности, а следовательно, некая иллюзия призыва, которая будто бы способствует появлению свободы, но сразу же рассеивается при ближайшем рассмотрении. Стоит нам только окинуть взором эту композицию, и призыв исчезнет: мы останемся наедине с собой и вольны связать вот этот цвет с другим или третьим, соединить между собой дерево и реку, или дерево и небо, или дерево, реку и небо. Моя свобода обращается в произвол; по мере того, как я устанавливаю все новые отношения, я все явственней отдаляюсь от иллюзорной объективности, которая меня вдохновляла; я *грежу* на какие‑то темы, смутно навеянные реальностью, и тогда природная данность для меня — не более, чем предлог для мечтаний. Или, терзаясь сожалением из‑за того, что эта на миг взбередившая душу композиция не была мне предложена кем‑то другим и, следовательно, не была *истинной* , я берусь порою сохранить свою грезу и переношу ее на полотно или в какое‑нибудь произведение. В таком случае я выступаю посредником между конечностью без цели, проступающей в картинах природы, и взглядом других людей; я эту конечность им передаю; благодаря моей передаче она становится человечной; искусство здесь — это ритуал *дарения* , и только само дарение вызывает перемену: происходит нечто подобное передаче права на титул и власть в обществах, где фамилия образуется от имени матери: хотя сама мать фамилии не имеет, она выступает необходимым посредником между дядей и племянником. Поскольку я мимоходом уловил иллюзию и сделал так, что она стала близка людям, поскольку я высвободил и переосмыслил ее для них, они могут относиться к ней с доверием: она стала интенциональной[[87]](#footnote-87). А что до меня, то я, конечно, остаюсь на границе между субъективностью и объективностью, не имея ни малейшей возможности созерцать объективный порядок, который сам же и передаю.

Читатель, напротив, в полной безопасности продвигается вперед. Как бы далеко он ни зашел, автора ему все равно не догнать. И какие бы связи он ни усмотрел между различными частями книги — между главами или даже словами, ему даны гарантии, что все эти связи безусловно желательны. Ему позволительно даже, как заметил Декарт, сделать вид, будто существует скрытая упорядоченность частей, которые выглядят ничем не связанными между собою; создатель произведения обогнал читателя на этом пути, и самая потрясающая несуразица порождена искусством, а стало быть, в ней все еще есть порядок. Чтение — это индукция, интерполяция и экстраполяция, а обоснованием для подобной деятельности служит воля автора; сходным образом долгое время верили, будто обоснованием для научной индукции служит божественная воля. С первой и до последней страницы нас направляет и поддерживает ласковая сила. Это не значит, будто нам легко разгадать замыслы сочинителя: они, как уже сказано, составляют предмет догадок, и есть еще *опыт* читателя; но догадки подкрепляет наша твердая уверенность в том, что красота, возникающая в книге, отнюдь не результат игры случая. Если в природе дерево и небо гармонируют друг с другом, то лишь непроизвольно, зато если в романе герои оказываются в *этой* башне, в *этой* тюрьме, если они гуляют в *этом* саду, то речь идет о построении сразу нескольких независимых причинных рядов (герой был в определенном душевном состоянии, обусловленном последовательностью психологических и общественных событий; с другой стороны, он направлялся в конкретное место, и сама планировка города вынуждала его пройти через некий парк) и о выражении более глубинной конечности, ибо парк начал существовать либо только для того, *чтобы* гармонировать с известным душевным состояниям и выражать его с помощью предметного мира, либо для того, чтобы оттенять его резким контрастом; да и само душевное состояние возникло в воображении автора не безотносительно к пейзажу. Причинность здесь — одна лишь видимость, и ее можно было бы назвать «причинностью без причины», а подспудной реальностью выступает конечность. Но если я и могу с полным доверием отнестись к подчиненному целям порядку, явленному мне под видом порядка, продиктованного причинами, то только потому, что, открывая книгу, я твердо убежден: литературный объект проистекает из человеческой свободы. Если бы мне пришлось подозревать автора в том, что он писал в порыве страсти и под ее диктовку, мое доверие тотчас испарилось бы, ибо мне незачем было бы подкреплять порядок, установленный причинами, порядком, подчиненным целям, поскольку в таком случае целевой порядок поддерживался бы, в свою очередь, психической причинностью, а в итоге произведение искусства вернулось бы в оковы детерминизма[[88]](#footnote-88). Когда я читаю, я никоим образом не отрицаю ни того, что автор может испытывать волнение, ни даже того, что первоначальный замысел его труда мог возникнуть под влиянием страсти. Но его решение писать предполагает, что он дистанцировался от собственных чувств; одним словом, превратил их в свободные чувства, как поступаю и я, когда его читаю, то есть что он занял благородную позицию. Таким образом, чтение — это благородное соглашение между автором и читателем; они оказывают друг другу доверие, полагаются друг на друга и каждый требует от другого ровно столько, сколько тот требует от него. Ибо подобное взаимное доверие и есть воплощенное благородство: силой никто не заставит автора поверить, что читатель воспользуется своей свободой, как никто силой не заставит читателя поверить, что и автор в урочное время своей свободой воспользовался. Это добровольное решение, которое принимает как один, так и другой. Устанавливается диалектическое взаимовлияние; когда я читаю, я востребую свободу; в случае, если мои требования удовлетворяются, прочитанное мною побуждает меня требовать от литератора еще больше свободы и, значит, требовать от литератора, чтобы он требовал больше свободы от меня самого. И наоборот: требование автором свободы для себя — это то, что составляет крайний предел моих притязаний. Таким образом, моя свобода при своем проявлении обнаруживает свободу другого.

Неважно, является ли эстетический объект произведением «реалистического» (или слывущего таковым) искусства или же искусства «формалистического». В любом случае, естественные отношения перевернуты: дерево на переднем плане картины Сезанна[[89]](#footnote-89) поначалу выглядит как результат взаимного сцепления причин. Но причинная связь здесь иллюзорна; пока мы будем смотреть на картину, она, несомненно, будет существовать на правах особого мнения, но она приемлема и с точки зрения подспудной конечности: если это дерево стоит здесь, то только потому, что остальное пространство картины *требовало* , чтобы на переднем плане поместили именно такую форму и такие цвета. Следовательно, пронизывая феноменальную[[90]](#footnote-90) причинность насквозь наш взгляд добирается до конечности как подспудной структуры объекта, а по другую сторону конечности он добирается до человеческой свободы как своего источника и изначальной основы. Реальность изображения у Вермеера[[91]](#footnote-91) столь совершенна, что поначалу напрашивается мысль, будто он фотографичен. Но если мы станем разглядывать великолепие его материала, нежное розоватое свечение кирпичных стенок, густую синеву ветки жимолости, глянцевый сумрак его прихожих, оранжевое сияние лиц, гладких, словно камни кропильницы, мы вдруг почувствуем по тому удовольствию, которое испытываем, что конечность заключена не столько в формах или цветах, сколько в материальности его воображения; смыслом существования всех этих форм является здесь сама субстанция и нерасчлененная магма вещей; с подобным реализмом мы, возможно, ближе всего подходим к сотворению мира, ибо в самой пассивности материала мы неожиданно наталкиваемся на непостижимую свободу человека.

Итак, произведение отнюдь не заключено в рамки того, что нарисовано, высечено из камня или рассказано; подобно тому, как материальные предметы воспринимают только на фоне окружающего мира, явленные искусством предметы видны только на фоне всей вселенной. На заднем плане приключений Фабрицио — Италия 1820 года, Австрия и Франция, а также звездное небо, в котором ищет ответы на свои вопросы аббат Бланес[[92]](#footnote-92), и в конечном итоге там весь земной шар. Если художник показывает нам поле или вазу с цветами, его картины представляют собой окна, распахнутые в мир; эта красная дорога, полегающая между хлебами, уводит нас далеко за пределы тех мест, что изобразил Ван Гог[[93]](#footnote-93), — к другим полям пшеницы, под другие облака — потом она выведет нас к реке, впадающей в море; и так будет продолжаться до бесконечности, до другого края света и до тех земных глубин, что поддерживают само существование полей и конечности. И созидательный акт, используя немногие объекты, которые он производит или воспроизводит, преследует цель получить в итоге всеобъемлющее воспроизведение мира. Любая картина, любая книга — воспроизводство всеобщности бытия, и любое из таких творений преподносит эту всеобщность свободе зрителя. Ибо конечная цель искусства именно в этом: воспроизводить мир, даруя возможность увидеть его таким, каков он есть, но при этом так, как если бы источником его была человеческая свобода. Но поскольку все, созданное автором, обретает объективную реальность только в глазах зрителя, именно с подключением зрения — особенно в процессе чтения — это воспроизводство закрепляется. И теперь мы уже в состоянии исчерпывающим образом ответить на вопрос, который недавно поставили: писатель склоняется к тому, чтобы взывать к свободе других людей, дабы они, взаимной сопряженностью своих притязаний, возвратили всеобщность бытия человеку и вновь сомкнули человечество со вселенной.

Если хотим пойти дальше, нам необходимо помнить, что писатель, как и все другие творцы, настроен передать своим читателям некую эмоцию, которую принято называть эстетическим удовольствием, но которую я, со своей стороны, охотнее назвал бы эстетическим наслаждением[[94]](#footnote-94). Появление эстетического наслаждения — знак того, что произведение состоялось, и нам следует исследовать данную эмоцию в свете предыдущих рассуждений. В этом наслаждении отказано творцу, он — его создатель, и не более того; само же подобное наслаждение неотделимо от эстетических представлений зрителя, или, в рассматриваемом нами случае, от эстетических представлений читателя. Это сложное чувство, а составляющие его элементы взаимообусловлены и нераздельны. И чувство это неотделимо прежде всего от признания трансцендентной и абсолютной цели, которая на какое‑то время перекрывает стремительный поток целей‑способов и способов‑целей, преследующих пользу (2); иными словами, оно неотделимо от призыва или (что вновь приводит нас к тому же самому) от ценности. И обусловленное ситуацией осознание, которое я черпаю из этой ценности, обязательно сопровождается отнюдь не связанным с ситуацией осознанием моей свободы, поскольку именно посредством трансцендентного требования свобода обнаруживает себя перед самой собой. Когда свобода вдруг сама себя узнает — это наслаждение, но такая структура неэкзистенциального сознания предполагает привлечение иной структуры: поскольку на самом деле чтение — это творчество, моя свобода проявляется не только как чистая независимость, но и как созидательная деятельность, иначе говоря, она не ограничивается тем, что диктует себе собственный закон, а еще и постигает свое качество учредителя объекта. На этом уровне являет себя собственно эстетический феномен, другими словами, творческая деятельность, при которой создаваемый объект предстает перед своим творцом *в качестве объекта* . Это единственный случай, когда творец имеет в своем пользовании создаваемый им объект. И слово «пользование», примененное для обозначения ситуативного осознания прочитанного произведения, ясно указывает, что перед нами значимая составная часть эстетического наслаждения. Такое ситуативное пользование сопровождается неситуативным осознанием собственной значимости для объекта, который также воспринимается как значимый; я назову такую грань эстетического осознания чувством своей защищенности; именно это ощущение накладывает отпечаток неземного покоя даже на самые горячие эстетические чувства, а порождает его полная гармония между субъективностью и объективностью. Поскольку, с другой стороны, эстетический объект — это, по сути, мир, — такой, каким он видится сквозь призму воображаемых миров, — эстетическому наслаждению сопутствует ситуативное осознание того, что мир — это ценность, и в то же время он (другими словами) — добровольная трудовая повинность, вмененная человеческой свободе. Именно такое осознание я и назову эстетическим изменением жизненного проекта[[95]](#footnote-95), ибо обычно мир предстает перед нами как горизонт нашей ситуации, как бесконечное расстояние, отделяющее нас от самих себя, как синтетическая общность всего имеющегося в сознании, как нерасчленимое единство преград и орудий — и никогда как требование, обращенное к нашей свободе. Таким образом, эстетическое наслаждение происходит на уровне осознания, позволяющем мне взяться за воспроизведение того, что в полном смысле слова есть «не‑я», и глубоко усвоить это, поскольку я превращаю имеющееся в моем сознании в императив и создаю из него ценность: мир — это *мой* труд, иначе говоря, значимая и добровольная принятая на себя моей свободой обязанность в том как раз и состоит, чтобы принудить к существованию в произвольном движении единственный и абсолютный объект, каким являет себя вселенная. И в‑третьих, предыдущие составляющие элементы подразумевают договор между свободами людей, ибо, с одной стороны, чтение — это доверительное и настоятельное признание свободы писателя, а с другой стороны, из‑за того, что само эстетическое удовольствие переживается в виде ценности, оно заключает в себе абсолютное требование по отношению к другому; требование, чтобы все люди, в той мере, в какой они свободны, испытывали одинаковое удовольствие, читая одно и то же произведение. Таким образом, все человечество предстает перед нами в его высочайшей свободе, и оно поддерживает существование мира, который является одновременно и *его собственным* миром, и миром, «внешним» для него. В эстетическом наслаждении ситуативное осознание — это *образопорождающее* осознание мира в его всеобщности: как бытия и в то же время как долженствования бытия, осознание этого мира тем более безраздельно принадлежащим нам, чем более он нам чужд. Неситуативное осознание *реально* охватывает гармоничное всеединство человеческих свобод в той мере, в какой оно создает объект всеобщего доверия и востребованности.

Следовательно, писать — это значит одновременно обнаруживать мир и предлагать его в качестве труда, вмененного благородству читателя. Писать — это значит воспользоваться сознанием другого, чтобы заставить признать себя *значимым* для всеобщности бытия; это значит захотеть пережить такую значимость при посредничестве других людей; но с другой стороны, поскольку реальный мир проявляет себя только в действии, поскольку можно чувствовать, что ты в нем, только устремляясь за его пределы с целью его изменить, вселенной романиста не хватило бы плотности, если бы, ради ее же преодоления, эту вселенную не поверяли движением[[96]](#footnote-96). Не раз констатировали, что в любом повествовании предмету добавляет осязаемой плотности не количество и не пространность посвященных ему описаний, а сложность его связей с разными героями; он будет выглядеть тем более реальным, чем чаще герои станут им пользоваться: то брать его, то класть; короче, чем чаще герои будут сталкиваться с ним на пути к достижению собственных целей. Так обстоит дело и с вымышленным миром романа, другими словами, со всей совокупностью его предметов и людей: для достижения этим миром наибольшей плотности надо, чтобы обнаружение‑творчество, с помощью которого читатель этот мир открывает, стало также воображаемым соучастием в действии; иначе говоря, чем больше мы будем склонны изменить мир, тем он будет живее. Заблуждением реализма была вера в то, что реальность открывается в созерцании, и по этой причине можно создать беспристрастное описание. Как такое возможно, если само восприятие пристрастно, ибо именование в нем уже представляет собой изменение предмета? И каким образом писатель, который хочет стать значимым для вселенной, мог бы желать отвечать за все беззакония, которые только есть в этой вселенной? Однако необходимо, чтобы он за них ответил, а потому, если он и согласен стать творцом беззаконий, то только в вихре движения, обрекающего их на уничтожение. И если по ходу чтения я, читатель, созидаю и наделяю существованием несправедливый мир, не в моей власти сделать так, чтобы не нести за него ответственности. Да и весь талант автора направлен на то, чтобы вынудить меня *создавать* то, что он *обнаруживает* , а стало быть, меня компроментировать. Я разделяю с ним ответственность за эту вселенную. И именно потому, что такая вселенная держится соединенным усилием двух наших свобод, и еще потому, что автор попытался при моем посредничестве воссоединить ее с человеком, необходимо, чтобы она и впрямь возникла в *нем самом* , в самых сокровенных недрах его души, и чтобы она была насквозь пронизана и до конца поддержана свободой, которая поставила своей целью свободу людей, и, если эта вселенная на самом деле и не является вместилищем целей, каковой ей следует быть, то надо, по крайней мере, чтобы она была этапом на пути туда, одним словом, нужно, чтобы она была становлением и чтобы ее всегда рассматривали и представляли себе не как давящую на нас неподъемную глыбу, а с точки зрения возможностей ее преодоления на пути к вместилищу целей; нужно, чтобы произведение имело благородный вид, сколь бы злобным и отчаявшимся ни было описанное в нем человечество. Разумеется, недопустимо, чтобы благородство заявляло о себе с помощью назиданий или добродетельных героев: ему не следует так же быть нарочитым, и воистину справедливо утверждение, что из хороших чувств хорошей книги не создашь[[97]](#footnote-97). Однако благородство должно служить основой книги, тем материалом, из которого выкроены и люди, и вещи: какой бы ни была тема, что‑то вроде эфирной легкости должно возникать повсюду и напоминать, что произведение — это вовсе не природная данность, а некое *требование* и некий *дар* . И если мне дарят этот мир со всеми его беззакониями, то не для того, чтобы я холодно созерцал их, а для того, чтобы я вдохнул в них жизнь своим возмущением, чтобы я эти беззакония обнаружил и создал их вместе с присущим им неправедным естеством, то бишь естеством правонарушения‑накануне‑его‑ликвидации. Таким образом, вселенная писателя обнаруживается во всей своей глубине только через осмысление, восхищение и возмущение читателя; и благородная любовь — это клятва что‑то поддержать, благородное возмущение — клятва что‑то изменить, а благородное восхищение — клятва кому‑то подражать; хотя литература — это одно, а мораль — нечто совсем иное, в основе эстетического императива мы всегда различаем моральный императив. Поскольку тот, кто пишет, одним тем фактом, что он берет на себя труд писать, признает свободу своих читателей, а тот, кто читает, одним тем фактом, что он открывает книгу, признает свободу писателя, произведение искусства, с какой бы стороны на него ни взглянуть, — это акт доверия в области человеческой свободы. И поскольку читатели, подобно самому автору, признают эту свободу лишь для того, чтобы потребовать ее проявления, произведение можно определить как воображаемый показ мира в той его ипостаси, в какой ему потребна человеческая свобода. Отсюда следует прежде всего то, что литературы очернительства просто нет, ибо столь бы мрачными ни были краски, которыми изображают мир, его изображают для того, чтобы свободные люди испытали перед его лицом свою свободу. И отсюда следует, что есть только плохие и хорошие романы. Плохой роман — это роман, нацеленный на то, чтобы понравиться и польстить, в то время как хороший — это одновременно и требование доверия, и акт доверия. И еще нельзя забывать, что облик мира, все более насыщаемого свободой, — это единственный в своем роде облик, доступный сочинителю для представления его тем свободам, согласия с которыми он хочет достичь. Было бы абсурдно, если бы этот вызванный писателем к жизни благородный порыв использовали для того, чтобы освятить беззаконие, и чтобы читатель наслаждался своей свободой, читая произведение, которое одобряет или принимает угнетение человека человеком, или хотя бы просто воздерживается от осуждения гнета. Можно представить себе хороший роман, написанный американским чернокожим, даже если ненависть к белым в нем бросается в глаза, потому что посредством этой ненависти он отстаивает свободу своей расы. И поскольку он предлагает мне занять позицию благородства, мне не пришлось бы страдать из‑за моей принадлежности к расе поработителей в те самые минуты, когда я ощущаю себя чистой свободой. Следовательно, именно против белой расы и против меня самого в той мере, в какой я себя к ней отношу, я требую от всех других свобод, чтобы они настаивали на освобождении цветных. Но и на миг нельзя допустить, будто можно написать хороший роман во славу антисемитизма (3). Ибо в то самое мгновение, когда я ощущаю, что моя свобода неразрывно связана со свободой остальных людей, невозможно заставить меня употребить эту свободу на то, чтобы одобрить порабощение одних людей другими. Таким образом, у писателя как у свободного человека, обращающегося к свободным людям, кем бы он при этом ни был: эссеистом, памфлетистом, сатириком или романистом, и независимо от того, говорит ли он исключительно о страстях отдельных людей или клеймит общественную систему, есть только одна тема: свобода.

И отныне любая попытка поработить читателей — угроза самому таланту литератора. Если взять, к примеру, кузнеца, то такая реальность, как фашизм, затронет его частную жизнь, но необязательно отразится на работе, а вот у писателя фашизм затронет и то, и другое, причем на работе он отразится сильнее, чем на жизни. Мне встречались сочинители, которые до войны всеми помыслами были обращены к фашизму, но едва только нацисты стали осыпать их почестями, как их поразило творческое бесплодие. Я вспоминаю прежде всего Дриё Ларошеля[[98]](#footnote-98): он заблуждался, но заблуждался искренно, и он это доказал. Он дал согласие руководить профашистским журналом. В первые месяцы он отчитывал и журил своих соотечественников, читал им нотации. Никто ему не отвечал, поскольку больше не было необходимой для ответа свободы. Он выплескивал свою досаду по этому поводу, он теперь совсем не *чувствовал* своих читателей. Тогда он повел себе еще более напористо, но не получил ни единого подтверждения того, что его поняли. Не было никаких признаков ненависти или гнева: ничего подобного. Он выглядел потерянным, измученным нарастающим беспокойством, с горечью плакался перед немцами; раньше его статьи были полны высокомерия, теперь они стали язвительными; настало время, когда он начал бить себя в грудь: ни одного отклика ни от кого, кроме продажных журналистов, которых он презирал. Он подал в отставку, затем передумал уходить, заговорил снова, но кругом было глухо. Наконец он умолк, растеряв дар речи из‑за молчания других людей. Он настаивал на их порабощении, но в своем безрассудстве воображал его добровольным и где‑то даже свободным; порабощение пришло; человек в нем возликовал, но зато писатель не сумел этого вынести. В то же самое время другие, которых, к счастью, было гораздо больше, понимали, что свобода писательской деятельности предполагает гражданскую свободу. Для рабов никто не пишет. Искусство прозы солидарно с единственным режимом, при котором проза сохраняет смысл: с демократией. Когда демократия под угрозой, то и проза в опасности, и отнюдь не всегда ее можно защитить одним только пером. Иногда наступает такое время, когда приходится отложить перо в сторону и когда писателю необходимо взяться за оружие. Так что какие бы взгляды вы ни исповедовали и какими бы путями вы ни пришли в литературу, она ввергает вас в битву; писать — это значит определенным образом желать свободы; если вы начали писать, то вы, вольно или невольно, ангажированы.

«Ангажированы на службу чему?» — спросят меня. Проще всего было бы ответить: «Защищать свободу». Но идет ли речь о том, что сделаться хранителем идеальных ценностей, каким был клирик Бенда до своего предательства[[99]](#footnote-99), или же хранителем конкретной и каждодневной свободы, которую нужно защищать, принимая участие в политической и социальной борьбе? Этот вопрос связан с другим, на первый взгляд очень простым вопросом, но он, однако, из числа тех, какие не задают себе никогда: «Для кого люди пишут?»

### Примечания

(1) Также, хотя и в разной степени, обстоит дело с позицией зрителя по отношению к другим произведениям искусства (картинам, симфониям, скульптурам и т. д.).

(2) В *практической жизни* любое средство может быть избрано в качестве цели (и оно становится ею в ту самую минуту, когда этой цели начнут добиваться) и любая цель находит средства для достижения другой цели.

(3) Это замечание кое‑кого смутило. А потому я настаиваю на том, чтобы мне назвали хоть один хороший роман, созданный с явным намерением содействовать угнетению; хоть один, который был бы написан ради выступления против евреев, против негров, против рабочих или против колониальных народов. «Если таковых нет, — возразят мне, — то это совсем не значит, что их никогда не напишут». Однако в таком случае вы сами признаете, что выступаете в качестве абстрактного теоретика. Вы, но никак не я. Ибо вы во имя вашей абстрактной концепции искусства утверждаете возможность того, что произойдет нечто, чего в действительности пока не было, тогда как я ограничиваюсь тем, что предлагаю объяснение общепризнанному факту.

## III

## Для кого люди пишут?

На первый взгляд это не вызывает сомнений: пишут для универсального читателя; мы и в самом деле убедились, что писательский спрос в принципе распространяется на *всех* людей. Но в предшествующих описаниях рассмотрены идеальные случаи. На самом деле писателю известно, что он говорит для свобод, увязнувших в зыбучих песках, засыпанных ими и мало к чему пригодных; да и его собственная свобода не вполне безупречна и нуждается в «чистках»; он пишет и для того еще, чтобы ее очистить. Чревата опасностью легкость поминания скороговоркой вечных ценностей: вечные ценности уже до предела истощены. И сама свобода, если рассматривать ее *sub specie aeternitatis* [[100]](#footnote-100), выглядит засохшей ветвью: ибо она неизбывно нова, но новизною моря; она — не что иное, как движение, которым беспрестанно вырываются и освобождаются. Даром свобода не дается; ее необходимо отстоять, освобождаясь от страстей, от расовой принадлежности, от класса и от государства, а потом уже с ее помощью покорять других людей. И в этом случае важнее всего специфический вид того препятствия, которое надо одолеть, и того сопротивления, которое надо победить, ведь именно этот вид и придает свободе, при любых обстоятельствах, ее окончательный облик. Если писатель решил, следуя пожеланиям Бенда, молоть чепуху, он может красивыми периодами вещать о той вечной свободе, к которой хором взывают и национал‑социализм, и сталинский коммунизм, и капиталистические демократии. Он никого не смутит и ни к кому лично не обратится, ведь ему заранее предоставлено все, о чем он просит. Но все это — лишь абстрактная мечта, хочет он того или нет, и даже если писатель домогается вечной посмертной славы, он все равно говорит со своими современниками, со своими соотечественниками, со своими братьями по крови или по классу. Реже, чем необходимо, отмечали, что продукт умственного труда — это по своей природе *намек* . Даже если в намерения автора входит представить предмет исчерпывающим образом, вопрос никогда не стоит о том, чтобы он рассказал *все* , и сколько бы он ни говорил, ему известно все равно гораздо больше, чем он может сказать. Суть в том, что язык — это эллипсис[[101]](#footnote-101). Если я хочу сообщить соседу, что в окно влетела оса, мне ни к чему для этого вести долгую беседу… «Осторожно!» или «там!» — хватает одного слова, одного жеста — и, как только он осу видит, дело сделано. Но в случае, если бы долгоиграющая пластинка без всяких пояснений воспроизводила нам ежедневные разговоры какой‑нибудь супружеской пары из Провэна или Ангулема, мы бы ничего в них не поняли, поскольку отсутствовал бы *контекст* , иными словами общие воспоминания и общие переживания, положение супругов и род их занятий, короче, мир в том виде, каким, по убеждению каждого из собеседников, он выглядит в глазах другого. Это справедливо и в отношении чтения: люди одной эпохи и одной страны, которые пережили одни и те же события, имеют общие вкусы, ставят перед собой одни и те же вопросы (или, напротив, избегают их ставить), эти люди «одним миром мазаны» и вообще их «черт одной веревочкой связал». Вот почему о многом нет нужды распространяться: есть своего рода ключевые слова. Если я стану рассказывать об оккупации американской публике, то потребуется много объяснений и предуведомлений; я потрачу страниц двадцать на то, чтобы развеять предубеждения, домыслы и легенды; потом надо будет, чтобы я беспрестанно обосновывал свою позицию, чтобы находил в истории Соединенных Штатов такие образы и символы, которые позволят понять нашу историю; мне необходимо будет все время держать в уме и учитывать разницу между нашим старческим пессимизмом и их ребяческим оптимизмом. Если я пишу на эту же тему для французов, то мы люди свои: довольно будет, к примеру, и таких слов: «концерт военного немецкого оркестра в беседке городского сада». Здесь есть все: и холодная весна, и провинциальный парк, и бритоголовые мужчины, дующие в трубы, и прохожие, которые слепы и глухи к происходящему и только ускоряют шаг, пробегая мимо, и два‑три нахохлившихся слушателя под деревьями, и сам этот кошачий концерт, такой ненужный для Франции, гибнущей в небесах[[102]](#footnote-102), и наш стыд, и наша тоска, и наш гнев, но и наша гордость тоже. Таким образом, читатель, к которому я обращаюсь, — это отнюдь не Микромегас, не Простодушный[[103]](#footnote-103) и уж тем более не Бог‑Отец. Ему не свойственно неведение простака‑дикаря: ему не надо объяснять все с самого начала, он — не абстрактный разум, но и не «табула раза»[[104]](#footnote-104). Нет у него и всеведения ангелов или Предвечного Отца. Я раскрываю перед ним некие грани вселенной и использую то, что он знает, чтобы попробовать научить его тому, что ему неведомо. Читатель зависает где‑то между полным неведением и всезнанием, он обладает известным багажом, который время от времени меняется и которого довольно для проявления его *историчности* [[105]](#footnote-105). В сущности, речь не идет ни о быстропреходящем состоянии сознания, ни о вневременном утверждении свободы, и уж тем более нет и речи о том, чтобы читатель воспарил над историей: он в нее вовлечен, то есть ею ангажирован. И писатели тоже принадлежат истории; именно по этой причине некоторые из них хотят от нее увильнуть, перескакивая в вечность. Среди людей, погруженных в одну и ту же историю, которые на равных вносят свой вклад в ее созидание, устанавливается, при посредничестве книг, историческая связь. Письмо и чтение — две стороны одного и того же исторического факта, и свобода, к которой писатель нас призывает, не есть чистое и отвлеченное понимание того, что ты свободен. Она, собственно говоря, вообще *не есть* , ее завоевывают в исторической ситуации[[106]](#footnote-106); каждая книга предлагает конкретное освобождение, начинаемое с ликвидации какого‑нибудь отдельного ущемления свободы. Вот почему любая из них предъявляет, в завуалированном виде, иск общественным институтам, устоям, определенным формам притеснения и конфликтов, мудрости и безумию сегодняшнего дня, стойким пристрастиям и мимолетным капризам, предрассудкам и последним победам здравого смысла; предъявляет иск и тому, что известно всем, и тому, что никому не известно, и особой манере рассуждать, введенной в моду наука и используемой теперь во всех областях, иск надеждам и страхам, а также рутинному обыкновению чувствовать, воображать и даже воспринимать, наконец, иск нравам и общепринятым ценностям, иск всему миру, где они живут бок о бок: автор, и читатель. Именно этот досконально знакомый мир автор наделяет жизнью и наполняет своей свободой, исходя из него толкователь должен произвести свое конкретное освобождение: в нем и ущемление свободы, и ситуация, и история; именно его я должен заимствовать и воспринять, его я должен изменить или сохранить для себя и других. Ибо если свобода непосредственно проявляет себя в отрицании, то нам известно, что речь идет не о теоретической возможности сказать «нет», а о конкретном отрицании, которое содержит в себе самом то, что оно отрицает, и которому сопутствует это отрицаемое. А поскольку свобода автора и свобода читателя ищут друг друга и через весь мир устремляются навстречу друг другу, с тем же успехом можно сказать, что к принятию решения читателя склоняет сделанный автором выбор определенного облика мира, и наоборот, выбирая себе читателя, писатель тем самым принимает решение относительно темы своего произведения. Таким образом, все продукты умственного труда в себе самих содержат образ читателя, для которого они предназначены. По «Яствам земным» я мог бы составить портрет Натанаэля[[107]](#footnote-107): ущемление свободы, от которого нас приглашают освободиться, я усматриваю в семье, в той недвижимости, какой герой владеет или будет владеть по наследству, в приземленно утилитарном жизненном проекте[[108]](#footnote-108), в затверженных моральных догмах и в заскорузлом теизме; я вижу, что он обладает культурой и досугом, ибо было бы глупо предлагать Меналька[[109]](#footnote-109), к примеру, чернорабочему, безработному или американскому негру, я знаю, что никакая внешняя угроза его не тяготит: ни голод, ни война, ни классовое или расовое угнетение; единственная грозящая ему опасность — это стать жертвой собственной среды; он, следовательно, принадлежит к европеоидной расе, он — ариец, состоятельный человек, наследник богатой буржуазной семьи; он живет в относительно стабильное и спокойное время, когда идеология правящего класса едва только начинает клониться к упадку. В точности таким был и Даниэль де Фонтанен, которого Роже Мартен дю Гар позднее представил нам восторженным почитателем Андре Жида[[110]](#footnote-110).

Если взять более близкий к нам пример, то нельзя не поразиться тому, что «Молчание моря»[[111]](#footnote-111) — произведение, созданное борцом Сопротивления самого первого призыва и с очевидной для нас целью, было враждебно встречено в эмигрантских кругах Нью‑Йорка, Лондона и даже Алжира: доходило до того, что его автора обвиняли в коллаборационизме. А все потому, что Веркор не принимал в расчет *ту* публику. В оккупированной зоне, напротив, никто не усомнился ни в намерениях автора, ни в действенности его книги: он писал для нас. По правде сказать, я не думаю, будто можно защитить Веркора, заявляя, что его немец изображен правдиво, что им правдиво изображены старик‑француз и молодая француженка. Кёстлер[[112]](#footnote-112) позднее написал по этому поводу несколько прекрасных страниц: в безмолвии этих двух французов нет психологического правдоподобия; в нем есть даже привкус анахронизма, поскольку оно напоминает упорное молчание патриотически настроенных крестьян Мопассана в годы другой оккупации — *другой* оккупации, с ее другими надеждами, другими горестями и другими нравами. Что же касается немецкого офицера, то его портрет не лишен жизненных черт, хотя само собой разумеется, что Веркор в то время отвергал какие бы то ни было контакты с оккупационной армией и сделал его «симпатичным», всего лишь соединив воедино гипотетически возможные черты характера. И разве, во имя *правды,* нам не следует предпочесть созданные им образы тем, что изо дня в день плодила пропаганда англичан? Для француза метрополии в 1941 году роман Веркора был в высшей степени *действенным* . Когда вас разделяет с неприятелем завеса огня, вы обязаны всех врагов считать воплощением зла: любая война — это манихеизм[[113]](#footnote-113). А потому вполне понятно, что английские газеты не теряли время на то, чтобы отличить в немецкой армии доброе зерно от плевел. Зато побежденные и порабощенные народы, смешиваясь с победителями, заново учатся — и в силу привыкания, и благодаря искусной пропаганде — смотреть на завоевателей как на людей. То есть смотреть на них как на хороших или плохих людей, как на людей хороших и в то же время плохих. Произведение, которое показало бы им в 41 году немецких солдат в образе людоедов, вызвало бы смех и не достигло бы поставленной цели. Но с конца 42 года «Молчание моря» утратило свою действенность, потому что война возобновилась на нашей территории, и тогда по одну стороны оказались подпольная агитация, диверсии, крушения поездов и покушения, а другую — комендантский час, угон населения, тюремные застенки, пытки и расстрелы заложников. Невидимая завеса огня вновь пролегла между немцами и французами; мы больше не желали знать, кем же были те немцы, которые вырывали глаза и ногти у наших друзей: пособниками или жертвами нацизма; теперь оказалось недостаточно хранить в их присутствии презрительное молчание, да они бы его и не потерпели: на этом этапе войны следовало быть либо с ними, либо против них; на фоне бомбардировок и массовых убийств, сожженных деревень и угона населения в Германию роман Веркора выглядел как идиллия: он утратил собственную публику. Публикой для него был человек 41 года: униженный поражением и вместе с тем удивленный напускной обходительностью оккупанта, искренне желающий мира, запуганный призраком большевизма, сбитый с толку речами Петена[[114]](#footnote-114). Этому человеку было бесполезно представлять немцев кровожадными животными, напротив, надо было согласиться с ним в том, что и они могут быть вежливыми и даже симпатичными, но поскольку он с удивлением открыл для себя, что большинство из них — «такие же люди, как мы», надо было его заново убедить в том, что примирение с ними все равно невозможно, что солдаты чужой страны тем более несчастны и бессильны, чем симпатичнее они выглядят, и что необходимо бороться против губительного режима и губительной идеологии, даже если люди, выступающие их носителями, не кажутся нам плохими. Из‑за того, что в конечном итоге приходилось обращаться к инертной людской массе, а также из‑за того, что было еще довольно мало крупных организованных групп, да и те, что были, проявляли сугубую осторожность при подборе новых членов, единственными формами протеста, которые мыслимо было потребовать от населения, оставалось молчание, презрение и вынужденная покорность, выставляющая напоказ свой принудительный характер. Таким образом, роман Веркора сам определяет круг своих читателей; определяя его, он определяет и самого себя: он призывал противодействовать влиянию встречи в Монтуаре[[115]](#footnote-115) на умы французской буржуазии 41 года. Через полтора года после поражения роман был злободневным, хлестким и действенным. Через полвека он уже никого не увлечет. Далекие от всех этих событий люди прочтут его как милую и немного скучную историю о войне 1939 года. Говорят, что бананы особенно вкусны, когда они только что сорваны: продукты умственного труда также следует потреблять безотлагательно.

Может возникнуть соблазн обвинить в излишней надуманности и натяжке любую попытку объяснить продукты умственного труда той публикой, которой они адресованы. Разве не проще, не удобнее и не точнее принять за определяющий фактор условия жизни автора? И не следует ли нам ограничиться выработанным Тэном понятием «среда»?[[116]](#footnote-116) Я на это отвечу, что объяснение средой и впрямь *определяющее* : среда *производит* писателя, и потому я не верю в подобное объяснение. На самом деле все по‑другому: читающая публика взывает к писателю, иначе говоря, она ставит вопросы перед его свободой. Среда — это *vis a tergo* [[117]](#footnote-117); публика, в отличие от нее, — это ожидание и пустота, которую необходимо заполнить, это *вдох‑новение —* если прибавить собственное значение первой половины слова к его общему фигуральному смыслу. Короче, публика — это *другой* . И я настолько далек от того, чтобы отвергать объяснение произведения ситуацией человека, что всегда писательскую карьеру в качестве жизненного проекта оценивал как свободное преодоление некоторой ситуации: человеческой и *всеобщей.* Что, впрочем, не отличает этот проект от других начинаний. «Я собрался было заглянуть в свой энциклопедический словарь, — написал Этьямбль[[118]](#footnote-118) в одной весьма остроумной, но несколько поверхностной статье (1), — когда случай под самый нос подсунул мне такие строки Жана Поля Сартра: “Для нас писатель — вовсе не весталка и не Ариэль[[119]](#footnote-119). Что бы он ни делал, он повязан, он — клеймен и запятнан даже в самом укромном своем убежище”. Быть повязанным, быть замешанным. Я в этом почти узнавал слова Блеза Паскаля: “Мы все пассажиры одного корабля”. И тогда я вдруг увидел, как ангажированность теряет свое значение, нежданно сводится к банальнейшему случаю с господином и рабом, сводится к общему для всех людей уделу».

Но ведь ни о чем другом я и не говорил. Вот только Этьямбль играет в забывчивость. Если все мы — пассажиры одного корабля, это отнюдь не значит, что каждый полностью сознает свою вовлеченность в события; большинство людей тратят время на то, чтобы скрывать от себя собственную ангажированность. И для этого им совсем не обязательно пытаться бежать от реальности в мир фантазий, в искусственный рай[[120]](#footnote-120) или в выдуманную жизнь: им довольно подпустить тумана, закрыть глаза на кое‑какие обстоятельства, принять цель, обходя молчанием средства, отречься от солидарности с себе подобными, прибегнуть к духу серьезности[[121]](#footnote-121), отнять у жизни всякую ценность, взирая на нее с точки зрения смерти, и одновременно отнять у смерти ее леденящий ужас, сбегая от него в рутину повседневности; если они принадлежат к классу угнетателей, то им довольно убедить себя, что благодаря возвышенности их чувств они свободны от оков классовой принадлежности, а если они из числа угнетенных, им довольно скрыть от себя свое сообщничество с угнетателями, утверждая, что когда вы имеете вкус к внутренней жизни, то можете оставаться свободными и в цепях. К подобным ухищрениям, наряду со всеми, способны прибегнуть и писатели. Среди них попадаются и такие — их подавляющее большинство, кто предлагает читателям, которые хотят спать спокойно, целый арсенал уловок. Скажу вам так: писатель ангажирован тогда, когда он пытается с предельной ясностью и в самой полной мере осознать, что он — пассажир корабля, иными словами, когда он заставляет и себя самого, и других людей переходить от неосознанного чувствования к осмысленному восприятию. Писатель — посредник в полном смысле этого слова, и его ангажированность — это посредничество. И если справедлива мысль о том, что надо подходить к произведению с учетом положения его создателя, то нельзя забывать и о том, что удел сочинителя — это не удел человека вообще, а удел именно писателя. Он может быть евреем, может быть чехом из крестьянской семьи, но тогда в первом случае он еврейский *писатель* , а во втором — чешский *писатель* деревенского происхождения. Когда я, в другой статье, попробовал определить положение евреев, вот что пришло мне в голову: «Еврей — это человек, которого другие люди считают евреем и обязанность которого состоит в том, чтобы выбрать себе судьбу, исходя из создавшейся ситуации». Ибо есть качества, достающиеся нам по приговору других людей. Случай с писателем более сложный, ведь никто не обязан выбирать себе ремесло писателя. И посему начало всех начал в свободе: я сочинитель прежде всего в силу моего свободного решения заняться писательской деятельностью. Но сразу происходит вот что: я становлюсь тем, которого другие люди считают писателем, иными словами, тем, кто должен реагировать на определенные запросы и кого вольно или невольно наделяют определенной социальной функцией. Какую бы партию писатель ни надумал разыграть, ему придется сделать это, исходя из такого представления, какое имеют о нем другие люди. Он может захотеть подправить роль, навязываемую литераторам данным обществом, но чтобы свою роль изменить, для начала необходимо в нее вжиться. Вдобавок ко всему в игру вступает читающая публика — с ее нравами, с ее видением мира и с ее собственным представлением об обществе и о месте в нем литературы; публика напирает на писателя со всех сторон, она его осаждает; ее настырные или подспудные требования, ее размежевание с ним или отток от него как раз и составляют те реальные данные, на основе которых можно строить произведение. Возьмем, к примеру, великого негритянского писателя Ричарда Райта[[122]](#footnote-122). Как только мы рассмотрим его положение как *человека* , иначе говоря, его положение как «негра» с Юга Соединенных Штатов, попавшего на Север, мы поймем, что он способен писать или об одних чернокожих, или о белых, *увиденных глазами чернокожих* . Разве можно хотя бы на минуту допустить, что он согласится провести свою жизнь в созерцании Истины, Красоты и вечной Благодати, когда на Юге 90 из каждых 100 негров практически лишены права голоса? И если мне здесь станут толковать о предательстве клерков — хранителей духовных ценностей, я на это отвечу, что среди угнетенных таковых нет. Хранители духовных ценностей — неустранимые паразиты классов угнетателей или же расы угнетателей. Следовательно, если негр в Соединенных Штатах открывает в себе призвание писателя, то он одновременно находит и тему для своего творчества: он — человек, который видит «белых» со стороны, который со стороны внедряется в культуру «белых» и каждая книга которого будет показывать ущемление прав черной расы в американском обществе. Показывать это ущемление не бесстрастно, на манер реалистов, а со всем жаром сердца, так, чтобы увлечь своего читателя. Но подобные рассуждения не позволяют выявить природу его таланта: ведь он мог бы стать и памфлетистом, и сочинителем блюзов, и Иеремией[[123]](#footnote-123) негров Юга. Если мы хотим продолжить свои рассуждения, то нам следует уделить внимание его читателям. Итак, к кому же обращается Ричард Райт? Ясно, что не к универсальному человеку, ибо важнейшая отличительная особенность «универсального человека» в том, что он не принадлежит ни одной отдельной эпохе, а потому судьба негров Луизианы волнует его ничуть не больше, чем судьба римских рабов времен Спартака. Универсальный человек оказался бы не способен думать ни о чем другом, кроме универсальных ценностей, он представляет собой чистое и умозрительное утверждение неотъемлемых прав человека. Само собой разумеется, что Райт и мысли не допускает о том, чтобы предназначить свои книги белым расистам из Виргинии или Каролины, ведь их вердикт заранее известен, да они его книги и не откроют. Не предназначит он их и не умеющим читать неграм, возделывающим в Луизиане земли староречья. Если он явно обрадован тем, как встретили его книги в Европе, то всем тем не менее понятно, что поначалу, когда он еще только работал над их созданием, он и не помышлял о европейских читателях. Европа далеко, ее протесты бесполезны и лицемерны. Никто и не ждет ничего особенно хорошего от народов, поработивших Индию, Индокитай и черную Африку. Приведенных суждений довольно, чтобы очертить круг читателей Ричарда Райта: он обращается к чернокожим, выросшим на Севере, и к сочувственно настроенным белым американцам (к интеллигенции, к левым демократам, к радикалам, к рабочим — членам профсоюза из Конгресса производственных профсоюзов).

Это не означает, что за ними он не просматривает всех других людей: но другие просматриваются именно *за ними* , подобно тому как контуры безграничной свободы вырисовываются где‑то на рубежах исторического и конкретного освобождения, которого он добивается, подобно тому, как универсальность человеческого рода выявляет себя где‑то на рубежах конкретной и исторической группы его читателей. Неграмотные чернокожие работники и плантаторы с Юга образуют окаем абстрактных возможностей вокруг его реальных читателей: в конце концов неграмотный может научиться читать; повесть «Черный»[[124]](#footnote-124) может попасть в руки оголтелых белых расистов и заставить их прозреть. Это означает только то, что любой жизненный проект выходит за пределы реальности и постепенно разрастается до бесконечности. Итак, следует отметить, что существует внутри его *собственной реальной публики* глубокий разлом. Для Райта чернокожие читатели воплощают субъективность. Одно и то же детство, одни и те же трудности, одни и то же комплексы: негры понимают его с полуслова — сердцем. Пытаясь разобраться в собственной ситуации, он помогает и им разобраться в себе. Он опосредствует, называет и показывает им ту самую жизнь, которую они неосознанно ведут день за днем, жизнь, от которой они страдают, не имея слов, чтобы выразить свои страдания. Он — их живая совесть, и движение, каким он от непосредственного переживания устремляется к осознанию своего положения — это движение всей его расы. При таких условиях, сколь бы велика ни была благожелательность белых читателей, для чернокожего писателя они — это всегда *Другой* . Они не пережили того, что пережил он, они способны понять положение негров только ценой напряженнейших усилий, опираясь при этом на аналогии, каждую минуту грозящие их подвести. С другой стороны, и сам Райт совсем их не знает: он со стороны описывает их горделивое чувство своей защищенности и общую для всех белых арийцев непоколебимую уверенность в том, что мир создан для белых и принадлежит им. Для людей белой расы слова, выводимые им на бумаге, имеют иной смысл, нежели для чернокожих: ему приходится выбирать их наугад, ибо ему неведомы отклики, которые они встретят в их чуждых сознаниях. И когда он с ними говорит, его цели меняются: речь идет о том, чтобы вывести их на чистую воду, заставить понять всю меру их ответственности, чтобы внушить им чувство возмущения и стыда. Таким образом, каждое произведение Райта содержит то, что Бодлер назвал «двумя одновременными встречными исками», и каждое слово отсылает к двум смыслам; в каждой фразе происходит взаимное наложение двух сил, что и объясняет невероятную напряженность его повествования. Если бы он говорил только для белых, он, возможно, был бы более многословен и назидателен, но и более суров, а если бы он говорил только для черных, то был бы более кратким, более проникновенным и более печальным. В первом случае его творчество стало бы ближе к сатире; во втором — к пророческим стенаниям: ведь Иеремия обращался к одним только евреям. Но поскольку Райт изначально писал для своей расколотой публики, он сумел одновременно и сохранить, и преодолеть этот раскол: он обратил его в повод для создания произведения искусства.

###### \* \* \*

Писатель потребляет, а не производит, даже если он решил поставить свое перо на службу какому‑нибудь сообществу. Его произведения остаются бескорыстными, а следовательно не имеют цены; их продажную стоимость устанавливают произвольно. В иные времена ему назначают пансион, в другое время он получает процент от выручки за торговлю его книгами, Но как нет ничего общего между поэмой и щедростью королевского пансиона, так и в современном обществе нет ничего общего между продуктом умственного труда и его оплатой в процентном отношении. По сути дела, писателю не платят: ему дают пропитание, иногда лучше, иногда хуже — в зависимости от эпохи. По‑другому и быть не может, ведь его деятельность *бесполезна* : самосознание совершенно не *полезно* , а порой бывает и *губительно* для общества. Ведь полезное определяется в рамках уже существующего общественного строя и по отношению к уже установленным институтам, ценностям и целям. Если общество видит себя, и особенно если общество видит, как само оно *выглядит со стороны* , то один факт есть оспаривание установленных ценностей и режима: писатель предлагает обществу его же образ и требует, чтобы оно либо смирилось с ним, либо стало другим. Но, так или иначе, общество меняется; оно теряет равновесие, сообщаемое ему неведением: то его качнет к стыду, то накренит к цинизму; оно занимается сокрытием истины от самого себя[[125]](#footnote-125); следовательно общество получает от писателя больную совесть[[126]](#footnote-126), а потому писатель в извечном противоборстве с охранительными силами, поддерживающими равновесие, которое он норовит нарушить. Ибо переход к опосредованному, возможный только через отрицание непосредственного, — это нескончаемая революция. Только правящие классы могут позволить себе роскошь оплачивать столь непродуктивную и столь опасную деятельность, и если они так себя ведут, то это одновременно и тактический маневр, и недоразумение. Большинство людей ведут себя так по недоразумению: члены правящей элиты, необремененные материальными заботами, достаточно своевольны, чтобы возмечтать о самосознании; они желают взглянуть на себя со стороны и поручают писателю предъявить им их образ, не давая себе отчета в том, что им потом надо будет принимать себя такими, какими они себя увидят. Для некоторых из них это тактический маневр: осознав опасность, они берут писателя себе на иждивение, чтобы держать под надзором его разрушительные способности. Таким образом, писатель — это паразит правящей «элиты». Но в соответствии со своим предназначением он идет наперекор интересам тех, кто дает ему средства к существованию (2). Таков изначальный конфликт, который и определяет его положение. Иногда конфликт очевиден. До сих пор говорят о придворных, обеспечивших успех «Женитьбы Фигаро», несмотря на то, что пьеса пела отходную режиму[[127]](#footnote-127). Порой конфликт замаскирован, но он есть всегда, потому что называть — значит показывать, а показывать — значит изменять. И поскольку подобная деятельность по оспариванию, вредная для интересов властей предержащих, таит в себе опасность содействия какому‑никакому, но все‑таки изменению режима, поскольку, с другой стороны, угнетенные классы не имеют ни свободного времени для чтения, ни склонности к этому занятию, конфликт может находить свое объективное выражение в виде антагонизма между охранительными силами, иными словами реальной публикой писателя, и прогрессивными силами, иными словами его потенциальными читателями. В бесклассовом обществе, внутренней структурой которого была бы перманентная революция, писатель мог бы играть роль посредника *для всех* , и его принципиальное оспаривание могло бы или предшествовать реальным изменениям, или их сопровождать. Это, на мой взгляд, и есть тот глубокий смысл, какой необходимо придать понятию *«самокритика»* . Расширение круга реальных читателей до пределов круга потенциальных читателей вызвало бы в сознании писателя примирение враждующих тенденций, а полностью освобожденная литература предстала бы в качестве *отрицания* только лишь как в качестве обязательного момента созидания. Но подобного общества, насколько мне известно, на сегодняшний день нет, и сомнительно, что оно вообще возможно. Следовательно, конфликт остается, в нем исток того, что я назвал бы превратностями судьбы писателя и его больной совести.

Конфликт обретает предельно простое выражение, когда потенциальной публики практически нет и писатель вместо того, чтобы оставаться за пределами привилегированного класса, поглощается им. В таком случае литература сливается с идеологией правящих классов, опосредование происходит внутри класса, оспаривание касается деталей и осуществляется во имя неоспоримых принципов. Пример тому — то, что происходило в Европе приблизительно в XII веке: клирик писал исключительно для клириков. И он мог сохранять спокойную совесть, потому что имел место разрыв между духовным и мирским. Христианская Революция повлекла за собой пришествие духовного, иными словами пришествие самого духа в качестве отрицания, оспаривания и трансценденции, она повлекла за собой созидание, за пределами царства Природы, *потусторонней* обители свобод. Но было необходимо учитывать, что эта универсальная возможность выходить за пределы объекта сама была воспринята поначалу как некий объект, что беспрестанное отрицание Природы возникло в первую очередь как нечто природное и что способность постоянно создавать идеологии и оставлять их в своем движении позади себя изначально воплотилась в одной отдельной идеологии. Духовное, в первые века нашей эры, было в плену христианства, или, если угодно, христианство это и есть само духовное, но только *отчужденное* . Это дух, который стал объектом. И с тех пор всем понятно, что духовная деятельность вместо того, чтобы возникнуть в качестве общего и ни на минуту не прерываемого занятия всех людей, принимает форму ремесла для немногих. Средневековое общество имело духовные потребности, и оно учредило для их удовлетворения пополняемое путем кооптации сословие знатоков этого дела. Отныне же мы будем рассматривать чтение и письмо в качестве прав человека и одновременно в качестве способов общения с Другим, почти столь же естественных и непосредственных, как устная речь; вот почему и самый невежественный крестьянин — это потенциальный читатель. Во времена средневековых писцов это были умения, неукоснительно подведомственные профессионалам. Такие умения не использовали ради них самих, их не использовали и для упражнения в духовной деятельности, не имели они и цели заставить вас достичь масштабного и аморфного понимания человека, которое назовут позднее «гуманитарными науками»; они были всего только способами сохранения и передачи христианской идеологии. Уметь читать — значило иметь инструмент, необходимый для усвоения знаний из священных текстов и из их бесчисленных комментариев; уметь писать — значило уметь комментировать. Все остальные люди стремились обладать этими навыками не больше, чем мы стремимся сегодня обладать навыками столяра или графолога[[128]](#footnote-128), если сами занимаемся другой профессией. Бароны возлагают на клириков заботу о производстве и сохранении духовности. Сами бароны неспособны контролировать писательский труд так, как сегодня это делает читающая публика, и, если бы они были оставлены без подмоги, то не сумели бы отличить ересь от ортодоксального верования. Их воинственный пыл разгорался только тогда, когда папа прибегал к светскому суду. По такому случаю они разоряли и жгли все подряд, но потому только, что доверяли папе и никогда не пренебрегали возможностью кого‑нибудь ограбить. Нельзя отрицать, что идеология в конечном счете была предназначена для них — для них и для народа, однако ее внушали им устно в виде проповедей, к тому же Церковь с давних пор имела в своем распоряжении более и доступный язык, нежели письмо: образ. Скульптуры монастырей и соборов, витражи, живописные изображения, мозаики — все вещает им о Боге и о Священной истории. И только где‑то на периферии грандиозного действа по зримому представлению веры клирик создает свои хроники, философские труды, стихотворные строки; он предназначает их себе подобным, и за ним надзирают его приоры. Его не должно заботить влияние, которое его труды способны оказать на народ, ибо он заранее уверен, что народу они совершенно неизвестны; в его душе никогда не возникло бы желание пробудить угрызения совести у какого‑нибудь феодала‑грабителя или у вероломного изменника, поскольку грубая сила чуждается письменной культуры. Следовательно, для него и речи нет о том, чтобы отправить гулять по миру собственный образ, или о том, чтобы принять чью‑то сторону, или о том, чтобы неустанным усилием выделять духовный смысл из исторического опыта. Для него речь идет совсем о другом: поскольку писатель как раз и есть Церковь, поскольку Церковь как раз и есть грандиозная духовная коллегия, утверждающая свою сановность тем, что противится изменениям, поскольку история и мирское это одно и то же и поскольку духовное решительно отличается от мирского, поскольку цель духовенства в том, чтобы сохранить это различие, иными словами сохранить себя в качестве сословия, имеющего в миру особые задачи, поскольку, кроме того, экономика настолько раздроблена, а способы связи настолько неразвиты и медлительны, что события, которые происходят в одной провинции, никоим образом не затрагивают ее соседей, и один отдельно взятый монастырь может наслаждаться мирной жизнью, подобно герою комедии «Ахарняне»[[129]](#footnote-129), в то время как вся страна охвачена войной, так вот, поскольку дело обстоит именно так, то долг писателя — доказать свою отрешенность от мирских забот посредством полного погружения в созерцание Вечного; он без устали твердит о том, что Вечное существует, и доказывает это как раз тем фактом, что его единственная забота — любование им. В этом смысле он на деле осуществляет идеал Бенда, но всем видно, на каких условиях: необходимо, чтобы духовность и литература были отчуждены, чтобы доминировала одна отдельная идеология, чтобы феодальная разобщенность сделала возможным уединенность и обособленность клириков, чтобы население было почти полностью безграмотным, чтобы для писателя единственной читающей публикой была коллегия, составленная из других писателей. Нельзя себе и представить, будто можно одновременно осуществлять свободу мысли, писать для публики, не входящей в узкий круг специалистов, и ограничивать себя описанием вечных ценностей и идей *a priori* [[130]](#footnote-130). Спокойная совесть средневекового писца вскормлена смертью литературы.

Однако совершенно необязательно, чтобы писатели сохраняли эту умиротворенную совесть и чтобы вся их читающая публика свелась к сословию, составленному из знатоков этого дела. Довольно будет и того, что они погружены в идеологию привилегированных классов, что они ею полностью проникнуты и не способны даже помыслить ничего другого. Но в таком случае их назначение меняется: от них не требуют теперь быть *хранителями* догм, а требуют всего лишь не становиться их ниспровергателями. В качестве второго примера присоединения писателей к узаконенной идеологии можно выбрать, я полагаю, историю Францию XVII века.

В это время происходит неуклонное освобождение писателя и его читателей от безраздельного владычества Церкви. Главной причиной тому, несомненно, была экспансионистская сила написанного слова, его монументальный характер и тот призыв к свободе, который таит в себе любой продукт умственного труда. Но этому благоприятствовали и внешние обстоятельства, такие как развитие образования, ослабление власти духовенства, возникновение новых идеологий, предназначенных исключительно для светской власти. Однако освобождение от безраздельного владычества Церкви еще не говорило о том, что все подряд превращаются в читателей. Публику писателя ограничивают очень строгие рамки. Вся в совокупности она называет себя *обществом* , и это название подразумевает некоторую часть двора, духовенства, судейских и зажиточной буржуазии. Каждый отдельно взятый читатель относит себя к «порядочным людям» и осуществляет определенную функцию цензуры: ее именуют *вкусом* . Одним словом, такой читатель в одно и то же время и член высшего сословия, и знаток. Если он критикует писателя, то потому, что и сам умеет писать. Публика Корнеля, Паскаля, Декарта — это мадам де Севинье, шевалье де Мере, мадам де Гриньян, мадам де Рамбуйе, Сент‑Эвремон[[131]](#footnote-131). Сегодня публика пребывает по отношению к писателю в пассивном состоянии: она ждет, когда ей навяжут какие‑либо идеи или новый вид искусства. Она представляет собой инертную массу, в которой идея обретет форму. Ее способ контроля непрямой и негативный; нельзя сказать, что она высказывает свое мнение; она просто либо покупает, либо не покупает книгу; отношения автора с читателем подобны отношением самца с самкой: все дело в том, что чтение стало простым способом получения информации, а письмо — весьма распространенным способом связи. В XVII веке умение писать уже само по себе означало умение писать хорошо. И не потому, что Провидение поровну распределило таланты стилиста между всеми людьми, а потому, что читатель, даже если он и не отождествляет себя с писателем в полной мере, все же не перестает быть потенциальным писателем. Он принадлежит к элите паразитов, для которых искусство письма если и не ремесло, то по крайней мере признак ее превосходства. Те, кто входит в элиту, читают потому, что умеют писать; немного везения, и они сами могли бы написать то, что читают. Публика активна: ей воистину *сдают на милость* продукты умственного труда; она выносит суждения о них, в соответствии с тем реестром ценностей, в поддержание которых и она вносит вклад. В ту эпоху совершенно немыслима Революция в искусстве, подобная романтизму, поскольку для ее осуществления необходимо прибегнуть к содействию аморфной массы, которую внезапно изумляют, потрясают, воодушевляют, раскрывая перед ней идеи или чувства, прежде ей неведомые, а сама она, за неимением твердых убеждений, постоянно требует, чтобы ее насиловали и оплодотворяли. В XVII веке убеждения еще незыблемы: религиозной идеологии сопутствует политическая идеология, вырабатываемая самой светской властью: никто публично не ставит под сомнение ни существование Бога, ни божественное право монарха. «Общество» имеет собственный язык, свои манеры и условности, и оно желает все это находить в прочитываемых им книгах. «Общество» хочет обнаружить в них и свою концепцию времени. Поскольку два исторических факта, над которыми оно неотступно размышляло — первородный грех и искупление, — принадлежат отдаленному прошлому; а также поскольку именно это давнее прошлое служит находящимся у власти богатым родам источником гордости и оправданием их привилегий; поскольку будущее не могло бы принести ничего нового, ибо Бог слишком совершенен, чтобы допускать перемены, а две земные предержащие власти — Церковь и Монархия — всеми помыслами устремлены к незыблемости, постольку активным элементом темпоральности[[132]](#footnote-132) выступает прошлое, хотя само по себе оно есть лишь феноменальное вырождение Вечности; постольку и настоящее — это вечный грех, способный обрести искупление, только если он в наилучшем виде отразит образ минувшей эпохи; идея, чтобы быть принятой, должна доказать свою древность; произведение искусства, чтобы нравиться, должно быть вдохновлено античным образцом. Мы можем выделить писателей, сознательно ставших хранителями этой идеи. Еще живы великие писцы‑клирики, которые принадлежат Церкви и у которых нет других забот, кроме защиты догмы. К ним следует добавить «сторожевых псов» светской власти, историографов, придворных поэтов, юристов и философов, занимающихся разработкой и поддержанием идеологии абсолютной монархии. Но мы видим, как наряду с ними появляется третья категория чисто светских писателей, и они, по большей части, *принимают* религиозную и политическую идеологию эпохи, не считая себя обязанными ни ее доказывать, ни ее оберегать. Они о ней не пишут; они молчаливо принимают ее; для них это то, что мы называем теперь контекстом или совокупностью общих для автора и читателя допущений, которые необходимы, чтобы читатель был способен понять, о чем ему толкуют. Писатели принадлежат в основном к буржуазии; они на содержании у знати; поскольку они потребляют, ничего не производя, и поскольку сама знать тоже ничего не производит и живет чужим трудом, они — паразиты класса паразитов. Отныне они не живут больше в обособленном мирке своей коллегии, но зато в крепко сплоченном обществе образуют неформальную корпорацию, а чтобы беспрестанно напоминать им об их происхождении от церковной коллегии и духовенства былых времен, королевская власть выбирает некоторых из них, чтобы объединить в своего рода символическую священную коллегию: в Академию. Король дает им пропитание, а читает их элита, и потому писателей ничто не заботит, кроме удовлетворения потребностей этого узкого круга читателей. Совесть их была так же или почти так же чиста, как у писцов XII века; в то время нельзя было и представить себе потенциальную читающую публику, отличную от реальной. Лабрюйеру[[133]](#footnote-133) случается говорить *о* крестьянах, но *с ними* он не говорит никогда, и если он описывает их нищету, то не для того, чтобы использовать это в качестве довода против идеологии, которую он принимает, а во имя самой идеологии: их нищета — позор для просвещенных монархов и добрых католиков. Таким образом, разговор о народных массах вели поверх их голов составляющих их людей, при этом никому бы и в голову не пришло, что литературное произведение способно помочь крестьянам осознать свое положение. Однородность читающей публики убила в писателях дух противоречия. Их сердце вовсе даже не разрывается между реальными, но ненавидимыми читателями и читателями потенциальными, желанными, но недоступными; они не ставят перед собой вопросов относительно той роли, которую должны играть в мире, ибо писатель задумывается о своем предназначении только в те эпохи, когда оно не явлено с полной определенностью и когда он должен его измыслить или придумать заново, иными словами, когда он различает, за пределами избранного круга читателей, аморфную массу потенциальных читателей, которых он, по собственному усмотрению, может либо завоевывать, либо нет, и когда, в том случае, если бы сумел их привлечь, он сам должен решать, какими будут его отношения с ними. У писателей XVII века была вполне определенная задача, поскольку они обращались к просвещенной публике, строго ограниченной и деятельной, и к тому же осуществляющей над ними постоянный надзор; народ о них и слыхом не слыхивал, их ремеслом было препровождать прикармливающей их элите ее же собственный образ. Но есть много способов передавать образ: иные портреты сами являют собой отрицание, если они отстраненно и бесстрастно выполнены художником, отвергающим любое потворство своей модели. Вот только для того, чтобы писатель додумался набросать портрет‑отрицание своего реального читателя, необходимо, чтобы он осознал противоречие между ним самим и его публикой, иными словами, чтобы он подошел к своим читателям *со стороны* и с удивлением рассмотрел их, или чтобы он почувствовал, что узкий круг, который он со своими читателями образует, направлен изумленный взгляд чуждых сознаний (этнических меньшинств, угнетенных классов и т. п.). Но в XVII веке писатель, в силу того, что потенциальной публики еще не существовало, и в силу того, что литератор принимал идеологию элиты без всякой критики, был в сговоре с собственной публикой; ничей чужой взгляд не привносил смуты в его игру. Ни прозаик, ни даже поэт не были прокляты. Им незачем было в каждом своем творении судить о смысле и значении литературы, поскольку и ее смысл, и ее значение устанавливала традиция; накрепко спаянные с иерархическим обществом, они не ведали ни гордости, ни горечи сознания своей обособленности; короче говоря, они были *классиками* . По существу, классицизм возникает тогда, когда общество принимает относительно стабильную форму и когда оно проникнуто фантастическим мифом о собственной незыблемости, иными словами, когда оно путает настоящее с вечным, а историчность со следованием традиции, когда иерархия классов такова, что потенциальная публика никогда не выходит за пределы публики реальной, а каждый читатель выступает по отношению к писателю в роли квалифицированного критика и цензора, когда власть религиозной и политической идеологии настолько велика, а запреты настолько суровы, что никак нельзя открывать новые просторы для мысли, а можно только придавать форму признанным элитой *банальным истинам* , и потому чтение — которое, как мы убедились, представляет собой вполне определенную взаимосвязь между писателем и читающей публикой — сводится к ритуалу *узнавания* , аналогичному приветствию, иными словами, сводится к ритуальному подтверждению того факта, что автор и читатель — люди одного круга и на все имеют одинаковые взгляды. Таким образом, любой продукт умственного труда — это вместе с тем еще и проявление учтивости, а стиль — высшая форма учтивости автора по отношению к читателю; и читатель, со своей стороны, без устали отыскивает сходные мысли в самых разных книгах, поскольку это ведь и его мысли, а никаких других ему и не надо: ему всего только и нужно, чтобы с блеском представили те мысли, что у него есть. И потому портрет, предъявляемый литератором своему читателю, обязательно умозрительный и потворствующий вкусам элиты; обращаясь к классу паразитов, писатель не мог бы показать ни трудящегося человека, ни отношений человека с окружающей природой вообще. Поскольку, с другой стороны, поддержанием духовной и светской идеологии занимается особый корпус специалистов под контролем Церкви и Монархии, писатель и не подозревает о важной роли экономических, религиозных, философских и политических факторов в формировании личности; а поскольку общество, в котором он живет, путает настоящее с вечным, он не в силах и вообразить хотя бы самое крохотное изменение в том, что он именует человеческой природой; он мыслит историю в виде сцепления случайностей; такие случайности оказывают поверхностное влияние на вечного человека, не вызывая в нем глубоких изменений, и если бы ему пришлось определять смысл исторического периода, писатель увидел бы в нем, с одной стороны, вечное повторение, с тем чтобы предшествующие события могли бы служить и служили бы уроком его современникам, и с другой стороны, процесс частичного вырождения, поскольку главные события истории давно уже *произошли* , ну а коль скоро совершенство в искусстве письма было достигнуто уже во времена Античности, то старинные образцы кажутся ему недостижимыми. И во всем этом он опять же полностью единодушен с собственной публикой, которая считает труд проклятием и которая не *претерпевает* свою ситуацию в истории и в мире по той простой причине, что сама она находится в привилегированном положении; эту его публику интересуют только вера, уважение монархии, любовь, война, смерть и следование этикету. Одним словом, образ классического человека чисто психологический, ибо классическая читающая публика сознает только собственную психологию. К тому же следует учитывать, что и сама эта психология скована традицией; ее не заботит ни открытие глубоких и новых истин о жизни сердца, ни выдвижение каких‑либо гипотез: только в нестабильных обществах и только тогда, когда читающая публика относится к нескольким социальным слоям, писатель, раздираемый противоречиями и недовольный собой, придумывает объяснение для своих тревог. Психология XVII века — чисто описательна; она основывается не столько на личном опыте автора, сколько на эстетическом выражении того, что элита думает о себе самой. Ларошфуко[[134]](#footnote-134) заимствует форму и содержание своих максим из салонных увеселений; казуистика иезуитов, этикет жеманниц, игра в портреты, мораль Николя[[135]](#footnote-135), религиозные представления о страстях человеческих — вот основа сотни других произведений; комедии вдохновляются античной психологией и непробиваемым здравым смыслом крупной буржуазии. В таких произведениях общество зрит себя с восторженным любованием, ибо узнает взгляды, которые складываются у него о себе самом; оно не требует, чтобы его открыли ему таким, какое оно есть, оно требует, чтобы его отразили таким, каким оно себя представляет. Кое‑какие сатирические творения, несомненно, позволительны, но и памфлеты, и комедии элита использует в собственных целях: во благо собственной морали, во благо необходимого для здоровья очищения и устранения нежелательных элементов; ни над забавными маркизами, ни над сутягами, ни над жеманницами[[136]](#footnote-136) никогда не насмехаются со *сторонней* по отношению к правящему классу позиции; речь всегда идет о неприемлемых для культурного общества чудаках, чье место на обочине социальной жизни. Над Мизантропом[[137]](#footnote-137) смеются потому, что ему недостает деликатности в обхождении, а над Като и Мадлон[[138]](#footnote-138) потому, что такой деликатности у них избыток. Филаминта[[139]](#footnote-139) идет наперекор общепринятым взглядам на роль женщины; мещанин во дворянстве противен как богатым буржуа, у которых скромность паче гордости и которым ведомы и величие, и ничтожность их положения, так и дворянам, поскольку он хочет затесаться в ряды знати. Это сатира внутренняя и, если можно так выразиться, психологическая, не имеет ничего общего с великими сатирическими произведениями Бомарше[[140]](#footnote-140), П. Л. Курье[[141]](#footnote-141), Ж. Валлеса[[142]](#footnote-142), Селина[[143]](#footnote-143): она куда менее воинственна и гораздо жестче, ибо показывает то репрессивное воздействие, которому общество подвергает слабого, больного и плохо приспособленного; это безжалостный смех ватаги уличных мальчишек над промахами того, кто служит им козлом отпущения.

Писатель — буржуа по происхождению и привычкам, и в кругу своей семьи он больше напоминает Оронта[[144]](#footnote-144) и Кризальда[[145]](#footnote-145), нежели своих блистательных и мятежных собратьев 1780 или 1830 годов[[146]](#footnote-146), но он, несмотря на это, принят в обществе сильных мира сего и находится у них на содержании; писатель едва заметно возвысился над своим классом, однако он свято верит в то, что талант не заменит благородства крови, он покорно следует наставлениям священников, с уважением относится к королевской власти и счастлив тем, что занимает в том грандиозном сооружении, опорой которому служат Церковь и Монархия, свое скромное место где‑то чуть повыше торговцев и университетских преподавателей и чуть пониже знати и духовенства. Писатель занимается своим ремеслом со спокойной совестью, убежденный в том, что родился слишком поздно, что все уже сказано, а от него требуется всего только благозвучно высказать то же самое еще раз; он мыслит себе ожидающую его славу как неравноценную замену наследственного титула, а если он и уповает на то, что она будет вечной, то только потому, что он не подозревает, что общество его читателей может пострадать в результате социальных изменений; таким образом, незыблемость королевской династии кажется ему гарантией его собственной известности.

Между тем, едва ли не вопреки воле литератора, зеркало, скромно предлагаемое им читателям, оказывается магическим: оно и пленяет, и сбивает с пути. Даже когда все было сделано для того, чтобы предложить читателям только лестный и потворствующий им — скорее субъективный, нежели объективный — образ, даже тогда этот образ не перестает быть произведением искусства, иными словами источником ему служит свобода литератора, а сам он являет собой призыв к свободе читателя. И поскольку такой образ прекрасен, и поскольку он холоден как лед, эстетическая отстраненность помещает его вне пределов досягаемости. Этот образ не рождает удовольствия, в нем нельзя найти приятного тепла и обволакивающей снисходительности; хотя он и сотворен из банальных истин своего времени и из той убаюкивающей взаимной благорасположенности, которая, подобно пуповине, соединяет современников, такой образ все‑таки опирается на свободу, а потому приобретает иной вид объективности. Элита действительно узнает в зеркале *себя саму* , но только такой, какой она увидела бы себя, если бы дошла до последних пределов в суровости своего взгляда. Она не застывает, обращенная в объект взглядом Другого, поскольку ни крестьянин, ни ремесленник — это для нее еще не *Другой* , и акт рефлексивного представления, отличающий искусство XVII века — это сугубо внутренний процесс: ведь такой акт всего лишь доводит до предела стремление каждого разобраться в себе, он — это вечное cogito[[147]](#footnote-147). Разумеется, подобный акт не свидетельствует о сомнении в правомерности паразитизма, праздности и угнетения, поскольку все эти черты правящего класса открываются только наблюдателям, находящимся за его пределами; и, стало быть, образ, который ему посылают, — сугубо психологический. Но произвольное поведение, переходя в осознанное, теряет свою невинность и простительную непосредственность: возникает необходимость либо намеренно его продолжить, либо изменить. И хотя читателю предлагают все тот же мир галантности и власти этикета, он из этого мира выпадает, поскольку ему предлагают и понять этот мир, и понять свое место в нем. В этом смысле Расин сделал справедливое замечание по поводу «Федры»[[148]](#footnote-148), сказав, что «страсти там зримо представлены только для того, чтобы показать всю смуту, которую они вызывают». Замечание Расина справедливо при условии, что никто не поймет это так, будто оно сделано специально для того, чтобы внушить ужас перед любовью. Здесь речь о другом: описать страсть — значит уже выйти за ее пределы, уже освободиться из ее плена. И не случайно приблизительно в то же время философы ставили перед собой задачу избавления от страстей путем обретения знания. И поскольку *моралью* обычно высокопарно именуют взращивание и совершенствование свободы от страстей, следует признать, что искусство XVII века в высшей степени нравоучительно. Не то чтобы оно признавало за собой намерение пестовать добродетель, и не то чтобы оно было отравлено теми самыми добрыми намерениями, которые создают плохую литературу, но уже одним тем, что оно молчаливо предлагало читателю его собственный образ, оно делало этот образ непереносимым для него. Моралист — это одновременно и определение, и ограничение. Он *всего лишь* моралист; если он и предлагает человеку выйти за пределы психологии к морали, то потому, что считает разрешенными и религиозные, и философские, и политические, и социальные проблемы; но его поведение от этого не становится в меньшей степени «католическим». Поскольку моралист путает универсального человека с отдельными стоящими у власти людьми, он не бьется за освобождение какой‑нибудь конкретной категории угнетенных; зато писатель, хотя он и ассимилирован полностью классом угнетателей, все же к этому классу никак не причастен; его произведения, бесспорно, обладают освободительной силой, ибо внутри этого класса они вызывают освобождение человека от себя самого.

До сих пор мы рассматривали случай, когда потенциальной публики у писателя не было или почти не было, а его реальную публику не раздирали никакие конфликты. Мы убедились, что писатель тогда мог со спокойной совестью принять существующую идеологию и что он распространял свои призывы к свободе внутри самой этой идеологии. Если же у него вдруг возникнет какая‑то потенциальная публика или его реальная публика распадется на враждующие группировки, то сразу все изменится. И мы тогда придем к необходимости исследовать, что происходит с литературой, когда писатель вынужден отказаться от идеологии правящих классов.

XVIII век — образчик не повторившегося на протяжении всей истории везения; это рай, очень быстро потерянный французскими писателями. Их социальное положение не изменилось: хотя почти все они — выходцы из буржуазии, милости сильных мира сего все же отторгают их от привычной среды. Круг их реальных читателей заметно расширился, поскольку начала читать буржуазия, но «низшим» классам они по‑прежнему неизвестны, а если они и говорят о них чаще, чем Лабрюйер и Фенелон[[149]](#footnote-149), то никогда, даже мысленно, к ним не обращаются. Вместе с тем глубочайшее потрясение раскололо их публику на две части; отныне им необходимо удовлетворять противоположные потребности; их ситуацию изначально характеризует *напряженность* . Эта напряженность проявляется весьма специфическим образом. Правящий класс, по существу, утратил веру в собственную идеологию. Этот класс занял охранительную позицию; он пытается в какой‑то мере замедлить распространение новых идей, но не может сделать так, чтобы они совсем не получали хождения. Правящий класс понял, что его религиозные и политические принципы были наилучшими инструментами для оправдания его власти, но в силу того, что он теперь видит в них одни только инструменты, он совершенно перестал в них верить; *выгодная* для него истина сменила истину, данную в откровении. Цензура и запреты стали более заметными, но они лишь прикрывают собой тайную слабость и цинизм отчаяния. *Хранители духовных ценностей, вооруженные пером,* перевелись; церковная литература — это пустая апологетика, зажатый кулак, из которого выскальзывают догмы; такая литература направлена против свободы и обращена к послушанию, страху и корысти; перестав быть свободным призывом к свободным людям, она перестала быть литературой. Сбитые с толку верхи обращаются к истинному писателю и требуют от него невозможного: чтобы он обращался с ними, если он на этом настаивает, со всей суровостью, но только чтобы он вдохнул хоть чуточку свободы в отмирающую идеологию, чтобы он воззвал к рассудительности своих читателей и убедил их принять догмы, утратившие со временем смысл. Короче, чтобы он занялся пропагандой, не переставая при этом оставаться писателем. Но игра элиты обречена на провал: поскольку ее принципы перестали быть неосознанной и не выраженной словами очевидностью и она должна *предложить* их писателю с тем, чтобы он взялся их защищать, но поскольку речь идет уже не о спасении принципов ради них самих, а только о поддержании порядка, верхи подвергают сомнению правильность этих принципов самими усилиями, прилагаемыми ими для их восстановления. Писатель, который соглашается укреплять эту пошатнувшуюся идеологию, всего лишь *соглашается* это делать: и такое добровольное принятие принципов, прежде незримо владевших умами, избавляет его от них; и вот уже он оставляет их позади и наперекор себе совершает прорыв к одиночеству и свободе. С другой стороны, буржуазия, представляющая собой, если использовать марксистскую терминологию, набирающий силу класс, стремится в одно и то же время и избавляться от навязанной идеологии, и вырабатывать свою собственную идеологию. Ибо этот «набирающий силу класс», который скоро добьется права участвовать в государственных делах, испытывает притеснения только *в области политики* . В своем противостоянии разоренной знати буржуазия способна тихой сапой заполучить экономическое превосходство; в ее распоряжении уже есть и деньги, и культура, и досуг. Таким образом, впервые притесняемый класс предстает перед писателем в виде реальной читающей публики. В создавшейся обстановке есть и другие, еще более благоприятные моменты: ибо этот пробуждающийся класс, который читает и пробует мыслить, не создал организованной революционной партии, вырабатывающей удобную для него идеологию, подобно тому как в Средние века идеологию вырабатывала Церковь. Мы увидим, как в будущем писатель окажется зажатым между отмирающей идеологией одряхлевшего класса и бескомпромиссной идеологией класса, набирающего силу, но пока этого нет. Буржуазии угодно просвещение; она смутно чувствует, что ее мысль отчуждена, и она хотела бы разобраться в себе. Несомненно, можно увидеть в ней и приметы организованности: сообщества материалистов и вольнодумцев, масонство. Но это в первую очередь исследовательские по духу объединения, они скорее сами ожидают идей, нежели их производят. Несомненно, наблюдается распространение таких популярных и никем не регламентированных видов письма, как подпольно издаваемые анонимные брошюры. Но подобная любительская литература не составляет конкуренции профессиональному писателю, а скорее дает ему направление и вдохновляет его, осведомляя о смутных устремлениях общества. Таким образом, в отличие от состоящей едва ли не из мастеров слова публики, которая все еще не без труда удерживает позиции и по‑прежнему пополняется за счет Двора и высших слоев общества, буржуазия являет собой начаток другой, массовой публики: она находится по отношению к литературе в состоянии относительной *пассивности* , поскольку она совершенно не тратит времени на искусство письма, не имеет никакого предвзятого мнения по поводу стиля и литературных жанров и ожидает от таланта писателя всего, чего угодно, как в области формы, так и в области содержания.

Писатель, востребованный и теми, и другими, выступает в роли кого‑то вроде третейского судьи в конфликте между двумя враждующими группировками собственной публики. Теперь он отнюдь не вооруженный пером защитник ценностей светского общества; правящий класс уже не один дает ему средства к существованию: правда, буржуазия пока еще не содержит его, но зато покупает его книги, и деньги текут к нему с двух сторон. Его отец принадлежал к буржуазии, к буржуазии будет принадлежать его сын: есть соблазн в нем самом увидеть буржуа, только более даровитого, чем другие, но в то же время и более притесненного, приведенного, под давлением исторических обстоятельств, к пониманию своего состояния, короче, увидеть в нем внутреннее зеркало, при помощи которого буржуазия в целом получает осознание и себя самой, и своих притязаний. Но это был бы поверхностный взгляд: необходимо еще раз подчеркнуть, что класс может овладеть классовым сознанием только тогда, когда наблюдает себя одновременно и изнутри, и со стороны; иными словами, если к нему приходит помощь извне: вот для чего нужны интеллектуалы, эти вечные отщепенцы. Не что иное, как объективное и субъективное выпадение из собственного класса составляет главную отличительную особенность писателя XVIII века. Даже если он памятует о своих связях с буржуазией, покровительство сильных мира сего резко отлучило его от родной среды: он не чувствует больше живой солидарности со своим кузеном‑адвокатом или со своим братом — деревенским священником, ибо у него есть привилегии, которых нет у них. Он все, начиная с манер и заканчивая изяществом стиля, заимствует у двора, у знати. Слава — самая драгоценная его мечта и его призвание — стала для литератора зыбким и двусмысленным понятием: складывается новое понимание славы, и согласно ему истинная награда писателю в том, чтобы какой‑нибудь безвестный врач из Буржа, какой‑нибудь оставшийся не у дел адвокат из Реймса чуть ли не тайком проглатывали его книги. Но весьма расплывчатое признание этой плохо знакомой ему публики волнует писателя только отчасти: он воспринял от старших собратьев традиционное представление об известности. В соответствии с этим представлением один лишь монарх вправе освятить писательский талант. Наглядное свидетельство успеха писателя в том, что Екатерина или Фридрих приглашают его к своему столу; наградам, которые ему даруют, и почетным званиям, которыми его удостаивают верхи, еще не свойственна формальная обезличенность премий и орденов современных республик: в них сохраняется едва ли не феодальный характер зависимости между людьми. И в довершение всего он, этот вечный потребитель в обществе производителей и паразит паразитического класса, расходует деньги как истинный паразит. Он их не *зарабатывает* , ибо его труд невозможно соизмерить с полученным им вознаграждением: он деньги только *тратит* . А следовательно, даже если писатель беден, то все равно роскошествует. Для него роскошь — это все, включая и его произведения. Однако всюду, вплоть до королевской опочивальни, он сохраняет какую‑то грубую силу, какую‑то неприрученность: Дидро в пылу философского спора до синяков пощипал бедра императрицы всея Руси. Однако если писатель зайдет слишком далеко, то ему можно дать почувствовать, что он всего лишь писака: жизнь Вольтера, начиная с избиения его палками, его заключения в тюрьму и бегства в Лондон и заканчивая оскорбительными выходками короля Пруссии, являла собой вереницу триумфов и унижений. На долю писателя порой выпадает мимолетная благосклонность какой‑нибудь маркизы, но женится он либо на ее горничной, либо на дочке каменщика. И потому его сознание, как и его собственная публика, раздирается пополам. Но он от этого не страдает; напротив, такой разрыв питает его гордость: он думает, будто он ни с кем не связан и сам может выбирать себе друзей и противников, думает, будто ему достаточно взять в руки перо, чтобы избавиться от психологической обусловленности своим социальным кругом, нацией и классом. Он летает в поднебесье, он парит, он — чистая мысль и чистый взгляд: он избрал писательскую деятельность для того, чтобы настоять на своем выпадении из собственного класса, он такое выпадение приемлет и преображает его в одиночество; глазами буржуа он со стороны взирает на сильных мира сего, а глазами знати со стороны смотрит на буржуазию, он достаточно склонен к соглашательству как с теми, так и с другими, чтобы понимать их изнутри. Теперь литература, которая до того времени призвана была следить за сохранностью и чистотой целостного общества, осознает, в лице писателя и при его содействии, свою обособленность. Оказавшись, благодаря редкостному стечению обстоятельств, где‑то между зарождающимися смутными устремлениями и обломками старой идеологии, подобно тому как сам писатель оказался где‑то между буржуазией, Церковью и Двором, литература вдруг заявляет о собственной независимости: она больше не будет на новый лад перекладывать банальные истины конкретного социального слоя, она отождествляет себя с Разумом, иными словами с неизбывной способностью производить и критиковать идеи. Разумеется, этот захват литературой власти над собой абстрактен и почти полностью формален, поскольку литературные произведения нельзя считать вполне точным выражением настроений какого‑либо класса; более того, поскольку писатели в первую очередь оспаривают любую потаенную общность интересов как со средой, которая их породила, так и с той средой, которая их приняла, литература совпадает с Отрицанием[[150]](#footnote-150), иными словами с сомнением, с отказом, с критикой и оспариванием. Но по той же самой причине литература пришла к утверждению, в противовес окостенелой духовности Церкви, прав новой, пребывающей в движении духовности; эта духовность не совпадает ни с одной идеологией и проявляет себя в виде способности неизменно выходить за пределы любой данности, какой бы они ни была. Когда литература, надежно защищенная устоями христианнейшей монархии, подражала прекрасным образцам, то забота об истине ее ничуть не волновала, ибо истина была всего лишь одним из очень приблизительных и весьма конкретных свойств вскормившей ее идеологии: быть истинным или просто *быть* — с точки зрения церковных догм это одно и то же, и вне религиозной системы истину постичь нельзя. Но теперь, когда духовность стала абстрактным движением, которое раскалывает все идеологии и, как пустой скорлупой, усеивает ими свой путь, истина, в свою очередь, тоже освобождается от всякой конкретной и частной идеологии, истина являет себя в своей абстрактной независимости, именно она становится главенствующей идеей литературы и дальним пределом для движения критической мысли. Духовность, литература, истина: эти три понятия взаимосвязаны в абстрактном и движимым духом неприятия процессе осознания; их инструмент — анализ, то есть построенный на отрицании критический метод, и с помощью этого метода конкретные данные беспрестанно разлагаются на абстрактные элементы, а результаты исторического развития — на комбинации универсальных концепций. Подросток принимает решение писать, чтобы избежать приносящих ему страдание притеснений, а также внушающей ему стыд круговой поруки; он верит, что после первых же написанных им слов он выпадает из своей среды и своего класса, из всех социальных групп и из всех классов и что он разрывает оковы собственной исторической ситуации уже одним ее рефлексивным и критическим осознанием: поднявшись над схваткой между буржуазией и знатью, которых предрассудки зажимают в тиски определенного исторического периода, он, как только возьмется за перо, сразу открывает себя в качестве сознания, помещенного вне времени и пространства, короче, в качестве *универсального человека* . И освободительная для него литература — это абстрактная функция и *априорная* способность человеческой природы; литература и есть то самое движение, каким человек ежеминутно освобождается от истории: словом, она есть упражнение в свободе. В XVII веке те, кто принимал решение стать писателем, тем самым выбирали себе определенное ремесло вместе с его рецептами, правилами и обыкновениями и вместе с его местом в иерархии других полезных занятий. В XVIII веке все заведенные шаблоны выпадают из употребления, все следует создавать заново и любой продукт умственного труда вместо того, чтобы быть более или менее удачно состряпанным в соответствии с общепринятыми нормами, представляет собой особую придумку и как бы вердикт автора по поводу значимости, области распространения и природы Изящной Словесности; каждый привносит свои собственные правила и законы, по которым он хочет, чтобы его судили; каждый настроен объять всю без исключения литературу и проложить для нее новые пути. Не случайно самые худшие продукты той эпохи — произведения, более всего соответствующие традиции, ибо трагедии и эпопеи были дивными плодами сплоченного общества, а в раздираемых противоречиями социумах они способны существовать только в виде пережитков и подражаний.

Писатель XVIII века неустанно отстаивает в произведениях свое право обратить против какого бы то ни было лишенный исторического чувства разум, и в этом смысле он всего только высвечивает главные требования абстрактной литературы. Он не заботится о том, чтобы наделить своих читателей более ясным осознанием их классовой принадлежности: совсем наоборот, настойчивый призыв, с которым он обращается к своей буржуазной публике, — это замаскированное предложение забыть обо всех унижениях, предрассудках и страхах, а призыв, направляемый им к своим читателям благородного происхождения, это просьба отринуть кастовое чванство и привилегии. Поскольку сам писатель стал универсальным, то и читателей он может иметь только универсальных, и он взыскует свободу для своих современников для того только, чтобы они свободно порвали связи с историей и воссоединились с ним на уровне высшей абстракции. Но где найти объяснение того чуда, что, в то самое мгновение, когда писатель направляет абстрактную свободу против конкретного притеснения, а Разум против Истории, он идет в ногу с историческим развитием? Все дело в том, что буржуазия, руководствуясь свойственной ей тактикой, к какой она вновь прибегнет и в 1830 году, и в 1848 году[[151]](#footnote-151), накануне захвата власти выступала единым фронтом с угнетенными классами, которые были еще не в состоянии сами бороться за власть. И поскольку связи, способные соединить столь различные социальные группы, в принципе не могли быть никакими иными, кроме как в высшей степени благородными и в высшей степени абстрактными, буржуазия не столько стремилась к ясному осознанию собственного положения, что противопоставило бы ее ремесленниками и крестьянам, сколько желала признания за ней права на руководство оппозицией, поскольку она, буржуазия, лучше подходит для того, чтобы ознакомить законные власти с притязаниями универсальной человеческой природы. С другой стороны, революция в стадии подготовки — это *политика* ; нет ни революционной идеологии, ни организованной партии, буржуазия хочет, чтобы ее просветили, чтобы как можно скорее уничтожили ту идеологию, которая на протяжении веков ее обманывала и способствовала ее отчуждению; время замены старой идеологии придет позднее. А пока буржуазия стремится к свободе мнений как к определенной степени допуска к политической власти. Отныне литератор, требуя *для себя* в своем *качестве писателя* свободы мысли и свободы выражения мыслей, неотвратимо служит интересам класса буржуазии. От него не требуют большего, да он на большее и не способен; в другие времена, как мы увидим, наделенный больной совестью писатель может требовать свободы писательской деятельности и при этом отдавать себе отчет в том, что угнетенные классы хотят чего‑то совершенно отличного от этой свободы: тогда свобода мысли может выглядеть привилегией, она может прослыть в глазах некоторых людей особой формой угнетения, и позиция писателя рискует стать провальной. Но накануне Революции на его долю выпадает неслыханная удача: уже одним тем, что он защищает свое ремесло, он служит проводником для устремлений набирающего силу класса.

И писателю об этом известно. Он считает себя вдохновителем и духовным вождем, он приемлет риск. Поскольку все более встревоженная правящая элита сегодня расточает ему свои милости, а уже завтра заточает в тюрьму, писателю неведомы спокойствие и гордая собой заурядность, которые отличали его предшественников. Его славная и бурная жизнь — с покоренными солнечными вершинами и с головокружительными падениями — это жизнь искателя приключений. Вчера вечером я прочел слова, начертанные Блезом Сандраром[[152]](#footnote-152) в своей книге «Ром» в качестве посвящения: «Сегодняшним молодым людям, пресыщенным литературой, с намерением доказать им, что и роман тоже может стать поступком». И я подумал, что все мы очень несчастны и очень сильно виновны, если сегодня нам необходимо доказывать то, что в XVIII веке само собой разумелось. Продукт умственного труда был тогда вдвойне значимым поступком: и потому, что предлагал идеи, которые должны были заложить основу для социальных потрясений, и потому, что подвергал опасности его автора. А любой подобный поступок, какой бы ни была подвергнутая разбору книга, всегда получает одинаковое определение: это *освободительный* поступок. Не приходится сомневаться в том, что литература и в XVII веке играет освободительную роль, однако эта ее роль остается скрытой и подспудной. Во времена энциклопедистов речь идет уже не о том, чтобы освободить порядочного человека от гнета страстей, без прикрас изобразив их перед ним, а о том, чтобы поставить свое перо на службу политическому освобождению человека. Призыв, с которым писатель обращается к своей буржуазной публике, хочет он того или нет, — подстрекательство к бунту, а призыв, который он в то же самое время направляет правящему классу, — это завуалированное понуждение к трезвости суждений, к критическому самоанализу, к отказу от привилегий. Положение Руссо сильно напоминает положение Ричарда Райта, в одно и то же время пишущего и для просвещенных негров, и для белых: перед знатью Руссо *выступает со свидетельством* , и в то же самое время он побуждает к самосознанию своих собратьев‑простолюдинов. Его произведения, как и произведения Дидро или Кондорсе[[153]](#footnote-153), исподволь готовили не только взятие Бастилии, но и ночь 4 августа[[154]](#footnote-154).

Поскольку писатель верит, что разорвал связи, соединявшие его с классом‑прародителем, поскольку он говорит со своими читателями с высоты универсальной человеческой природы, ему кажется, что призыв, который он обращает к своим читателям, как и его вовлеченность в их несчастья, продиктованы чистым благородством. Писать — это отдавать. Только таким путем он взваливает на себя и сохраняет то, что неприемлемо в его ситуации паразита трудового общества, только таким путем он осознает абсолютную свободу и бескорыстность литературного творчества[[155]](#footnote-155). Но хотя он неизменно имеет в виду универсального человека и абстрактные права человеческого рода, не следует думать, будто он воплощает такого вооруженного пером хранителя духовных ценностей, каким изобразил его Бенда. Ибо, поскольку позиция у него по сути *критическая* , он обязательно нуждается *в чем‑то* , что следует критиковать; и объекты, в первую очередь открытые его критике, — это общественные институты, предрассудки, обычаи, действия законного правительства. Другими словами, когда стены Вечности и Прошлого, которые поддерживали всю идеологическую постройку XVII века, дают трещины и обваливаются, писатель различает во всей его первозданности новое временное измерение: Настоящее. То самое настоящее, которое предшествующие века мыслили или как зримое и наглядное воплощение Вечности, или как ущербную эманацию Античности. О будущем он пока имеет смутное представление, но ему доподлинно известно, что скоротечные минуты, переживаемые им теперь, неповторимы, они принадлежат только ему и ни в чем не уступают самым дивным минутам Античности, особенно если принять во внимание, что и минуты прошлого то же поначалу были мгновениями настоящего. Ему известно, что это время — его звездный час, и он не должен позволить себе его пропустить; вот почему он рассматривает битву, которую должен вести, не как длительную подготовку общества будущего, а как блиц‑кампанию с незамедлительной отдачей. Именно этот общественный институт следует изобличить — и сейчас же; именно от этого предрассудка следует избавиться — и безотлагательно; именно эту конкретную несправедливость следует устранить. Такое обостренное чувство настоящего уберегает писателя от идеализма: он не ограничивается созерцанием вечных идей Свободы или Равенства: впервые после эпохи Реформации литераторы начинают вмешиваться в общественную жизнь: то выступают против несправедливого указа, то требуют пересмотра судебного процесса, одним словом, они приходят к убеждению, что духовность — на улице, на ярмарке, на рынке, в здании суда и что речь идет не о том, чтобы отворачиваться от преходящего, а, напротив, о том, чтобы возвращаться к нему беспрестанно и в каждом отдельном случае одерживать над ним победу.

Таким образом, раскол читающей публики и кризис европейского сознания придали писателю новую функцию. Он теперь мыслит литературу так неутомимое упражнение в благородстве. Он все еще подвергается строго обязательному и жесткому контролю со стороны высшей знати, но под броней этого контроля он прозревает и его оборотную сторону: страстное и неосознанное предвкушение, более слабо выраженное и гораздо трудней распознаваемое желание, и это освобождает писателя от цензуры; он лишил духовное его жизненных соков и отделил собственные устремления от устремлений отмирающей идеологии; его книги — это свободные призывы к свободе читателей.

###### \* \* \*

Политический триумф буржуазии, который всеми помыслами призывали писатели, самым коренным образом меняет их положение и ставит под сомнение сам фундамент литературы; можно было бы сказать, что они потратили множество усилий только для того, чтобы более основательно подготовить собственную погибель. Соединяя цели Изящной Словесности с целями политической демократии, они, несомненно, помогли буржуазии захватить власть, но тем самым подвергли себя опасности в случае их общей победы стать свидетелями исчезновения самого объекта их притязаний, иначе говоря, вечной и почти единственной темы их произведений. Одним словом, та чудесная гармония, в какую сливались требования, выдвигаемые самой литературой, и требования притесненной буржуазии, распалась, как только и те, и другие требования были выполнены. Пока миллионы людей мучились от того, что не могли выразить своих чувств, было бесполезно требовать права писать свободно и говорить обо всем, но как только свобода мысли, свобода вероисповедания и равенство политических прав были достигнуты, защита литературой этих свобод и прав стала чисто формальной игрой, которая никого больше не забавляла; литературе следовало найти для себя что‑нибудь другое. Одновременно писатели утратили привилегированное положение, поскольку его истоком был раскол в рядах читающей публики, позволявший им играть сразу на двух досках. Две половинки склеились; буржуазия совсем или почти совсем поглотила знать. Отныне сочинители должны удовлетворять потребности единой публики. Надежда выйти за пределы класса‑прародителя была ими потеряна. Их произвели на свет буржуазные родители, их читает и снабжает деньгами буржуазия, они вынуждены будут оставаться в ее недрах; буржуазия, словно темница, держит их в заключении. Они хранят горькое сожаление о классе паразитов и сумасбродов, который кормил их из прихоти и которому они без зазрения совести вредили в своей роли двойного агента, и целый век уйдет у них на то, чтобы от этого сожаления избавиться; им все кажется, будто они убили курицу, приносившую золотые яйца. Буржуазия дала начало новым формам угнетения; но она все‑таки не была полным паразитом: она, конечно, присвоила себе орудия труда, однако она с большим усердием занималась упорядочиванием организации производства и распределения продуктов. Буржуазия мыслила литературное произведение не как даровое и бескорыстное творчество, а как оплачиваемую услугу.

Оправдательный миф этого трудолюбивого, но непроизводительного класса — *культ полезности* : тем или иным способом буржуа выполняет роль посредника между производителем и потребителем, он — *средний член* , вознесенный к вершинам всемогущества; он, следовательно, присутствует в нераздельной паре средства и цели и призван наделять первостепенным значением средство. Цель подразумевается, к ней никогда не обращают прямого взора, ее обходят молчанием; смысл и достоинство человеческой жизни в том, чтобы растрачивать силы на манипуляции со средствами; заниматься без посредника производством абсолютной цели — *несерьезно* ; это как если бы вы вдруг задумали встретиться лицом к лицу с Богом без посредничества Церкви. Доверия будут стоить только те начинания, цель которых — вечно отступающий горизонт нескончаемой вереницы средств. Если произведение искусства попадает в круговорот полезного, если оно настаивает на том, чтобы его принимали всерьез, то надо спуститься с небес абсолютных целей и в свою очередь безропотно смириться с необходимостью стать полезным, иными словами, явить себя в качестве способа манипулирования средствами. К примеру, поскольку буржуа не вполне уверен в себе, ибо его могущество не основано на воле Провидения, литературе следует помочь ему ощутить себя буржуа по божественному велению. Вот почему литературе грозит опасность вслед за тем, как она была в XVIII веке нечистой совестью привилегированного класса, стать в XIX веке чистой совестью класса угнетателей. И пусть бы еще писатель мог сохранить тот дух свободной критики, который в предшествующем веке был его гордостью и достоянием. Так нет же, его публика этому противится: пока буржуазия боролась против привилегий знати, она принимала как должное всеразрушающее отрицание. Теперь, когда власть у нее, она переходит к созиданию и требует, чтобы ей в этом помогали. В недрах религиозной идеологии оспаривание оставалось возможным потому, что верующий приписывал свои обязательства и догматы веры воле Божьей. Тем самым он устанавливал между собой и Всевышним вполне определенную феодальную межличностную связь. Такое обращение к свободному небесному заступнику (а ведь Бог был еще и пределом совершенства, что само по себе сковывало его по рукам и ногам) привносило элемент бескорыстия в христианскую мораль, и, следовательно, некоторую свободу в литературу. Христианский герой — это всегда Иаков, борющийся с ангелом, святой *оспаривает* божественную волю, даже если поступает так с единственной целью — еще более полно подчиниться ей. Но буржуазная этика происходит не от Провидения: ее универсальные и абстрактные установления относятся к реальности; они не являют нам промысел высшей и всеблагой, но вместе с тем личной воли: эти установления скорее напоминают несотворенные законы физики. Так, по крайней мере, все предпочитают думать, ибо весьма неблагоразумно взирать на них со слишком близкого расстояния. Именно потому, что происхождение этих установлений неясно, серьезный человек запрещает себе пристально их рассматривать. Буржуазное искусство будет средством или его не будет вовсе; оно запретит себе касаться принципов из боязни, что они рассыплются в прах (3), и запретит себе слишком глубоко исследовать человеческое сердце из боязни обнаружить в нем отсутствие какого‑либо порядка. Публика, потребляющая это искусство, ничего так не боится, как таланта — грозного и благословенного безумия; талант открывает опасные глубины реальности с помощью непредсказуемых слов и с помощью беспрестанных призывов к свободе возмущает куда более опасные глубины людских душ. *Способности* легче находят своего покупателя: ведь способности — это талант, посаженный на цепь, повернутый против себя самого, это умение успокоить благозвучными и предугадываемыми речами, умение, не нарушая приличий, показать, что мир и человек заурядны, незатейливы и в них нет ничего удивительного, опасного или интересного.

Более того: поскольку буржуа вступает в отношения с природными силами только при посредничестве подставных лиц, поскольку реальная действительность предстает перед ним в виде промышленных товаров; поскольку он окружен, насколько хватает глаз, уже окультуренным миром, который возвращает ему его собственный образ; поскольку он довольствуется тем, что собирает с поверхности вещей значения, оставленные там другими людьми; поскольку главный труд для него состоит в том, чтобы манипулировать абстрактными символами, словами, цифрами, схемами, диаграммами, дабы определить, каким образом его наемные работники распорядятся материальными благами; поскольку как воспитание, так и ремесло предрасполагают его к тому, чтобы манипулировать мыслями, буржуа убежден, что вселенную можно свести к порядку идей; он растворяет в идеях усилие, муку, потребности, угнетение и войны; некоторые идеи пока еще существуют в свободном состоянии, и их еще надо включить в общий порядок. Таким образом, он представляет себе прогресс человечества в виде грандиозного развертывания присоединения: одна идея поглощает другую, то же происходит с умами. В пределах этого вселенского процесса переваривания мысли обретут единообразие, а общество полную сплоченность. Подобный оптимизм до крайности противен тому представлению, складывающемуся у писателя о собственном искусстве: сочинителю необходима неассимилируемая материя, потому что красота неразложима на идеи; даже если он прозаик и плетет свою вязь из знаков, в его стиле не будет ни изящества, ни притягательности, если он не воспринимает материальность слова и его строптивую неподатливость. Если он и хочет в своем произведении создать вселенную и поддерживать ее существование за счет неистощаемой свободы, то только и исключительно потому, что безусловно различает вещи и мысли; его свобода однородна с вещью в том, что обе они безграничны, и если он захочет сызнова одарить Разум пустыней или девственным лесом, то отнюдь не станет преобразовывать их в отвлеченную идею пустыни или леса, а, исходя из непостижимой стихийности Существования, высветит Бытие в качестве Бытия, со всей его непроницаемостью и долей враждебности. Вот почему произведение искусства не сводимо к идее: в первую очередь потому, что произведение — это производство или воспроизводство какого‑либо *бытия* , иными словами, какой‑либо вещи, которая никогда не позволит *измыслить* себя целиком; и еще потому, что подобное бытие полностью пронизано *существованием* , иначе говоря, свободой, которая определяет и судьбу мысли, и ее ценность. По этой причине писателю всегда было свойственно особое понимание природы Зла, и для него оно отнюдь не временная и устранимая обособленность какой‑то идеи, а несводимость мира и человека к Мысли.

Буржуа легко признать по отрицанию им наличия социальных классов и в особенности класса буржуазии. Дворянин желает быть господином потому, что он принадлежит к определенному сословию. Буржуа основывает свое могущество и право властвовать на редкостной умудренности, которую дает многовековое обладание богатствами этого мира. При этом он допускает объединительные связи только между владельцем и тем, что ему принадлежит; касаясь же остального, он посредством анализа доказывает, что все люди сходны между собою, как в силу того, что являют собой неизменные элементы социальных взаимосцеплений, так и в силу того, что каждый из них, каким бы ни было его положение в обществе, в полной мере наделен *человеческой природой* . Отныне различные виды неравенства выступают в виде случайных и преходящих стечений обстоятельств, ни в коей мере не способных исказить незыблемые свойства первичного элемента социальной структуры. В природе нет пролетариата, иными словами единого класса, сиюминутным воплощением которого выступает каждый отдельный рабочий; есть только пролетарии, замкнутые каждый по отдельности в своей человеческой природе и объединенные не внутренней солидарностью, а всего только внешними связующими нитями сходства. Между индивидами, одураченными и разобщенными ее психоаналитической пропагандой, буржуазия усматривает только *психологические* отношения. Оно и понятно: поскольку буржуа не оказывает непосредственного влияния на вещный мир и его усилия направлены главным образом на людей, для него речь идет лишь о выборе между кнутом и пряником; условности, строгое следование порядку и учтивость регламентируют его поведение, он считает себе подобных марионетками, а если и проявляет желание в какой‑то мере познакомиться с их пристрастиями и характером, то только потому, что каждое чувство в его глазах предстает веревочкой, за которую можно дернуть; для честолюбивого, но бедного буржуа настольной книгой будет «Искусство преуспевания», а для богатого — «Искусство управления». Следовательно, буржуазия зачисляет писателя в эксперты; когда он пускается в свои разглагольствования о социальном порядке, он ее сердит и пугает: она ведь требует всего лишь поделиться с ней опробованным знанием жизни сердца. Такова литература, сведенная, как то было в XVII веке, к психологии. Психология Корнеля, Паскаля, Вовенарга[[156]](#footnote-156), несмотря ни на что, была еще очистительным призывом к свободе. Но торговцу подозрительна свобода его клиентов, а префекту — свобода его помощника. Оба они хотят одного: чтобы им предоставили верные рецепты затуманивания чужих мозгов и навязывания своей власти. Надо, чтобы человек был надежно управляем, причем нехитрыми средствами, короче говоря, надо, чтобы законы сердца были строгими и не терпящими исключений. Буржуазный лидер верит в свободу человека не больше, чем ученый верит в чудо. И поскольку его мораль нацелена на выгоду, главной движущей силой в его душе будет корысть. Задача писателя отныне не в том, чтобы адресовать свое произведение публике как некий призыв к абсолютным свободам, а в том, чтобы излагать психологические законы, которые обусловливают его поведение, читателям, чье поведение обусловлено теми же законами.

Идеализм, психологизм, детерминизм, дух серьезности[[157]](#footnote-157) — вот то, что буржуазный писатель должен в первую очередь обрисовать перед собственной публикой. От него больше не требуют воссоздания странности и непостижимости мира — надо всего лишь разложить его на простейшие личностные впечатления, облегчающие его переваривание; от него больше не требуют отыскивать в недрах своей свободы самые сокровенные порывы сердца — надо всего лишь сверять собственный «опыт» с опытом своих читателей. Его труды — это подробное описание буржуазного устройства и вместе с тем это еще и психологические изыскания, неизменно направленные на то, чтобы обосновать права элиты и показать мудрость государственных установлений, и вместе с тем это еще и учебники хороших манер. Выводы известны заранее; так же заранее установлена и степень допустимой в исследовании глубины, отобраны психологические мотивы, даже стиль строго определен. Публике не уготованы никакие неожиданности, она может покупать книги с закрытыми глазами. Вот только литература убита. От Эмиля Ожье до Марселя Прево и Эдмона Жалу, с передачей эстафеты через Дюма‑сына, Пайерона, Онэ, Бурже и Бордо[[158]](#footnote-158), публика находила себе сочинителей, которые не отступали перед убийством литературы и, если позволительно так выразиться, до последнего гроша отрабатывали ее авансы. Не случайно все они писали плохие книги: будь у них талант, им пришлось бы его скрывать.

Лучшие из писателей отвергли такое убийство. Этот отказ спасет литературу, он же предопределит ее черты на полвека вперед. Начиная с 1848 года и до войны 1914 года полная однородность публики вынуждает литератора писать, в принципе *противопоставляя себя всем своим читателям* . Он по‑прежнему продает свою продукцию, но презирает тех, кто покупает его книги, и силится обмануть их ожидания; само собой понятно, что для него безвестность дороже славы, а если успех приходит к писателю при жизни, это объясняют недоразумением. И если так случится, что издаваемая книга недостаточно язвительна, то ее дополняют оскорбительным предисловием. Подобный основополагающий конфликт между писателем и его собственной публикой — небывалое явление в истории литературы. В XVII веке между литератором и его читателями царило полное согласие; в XVIII веке литератор имел дело с двумя группами одинаково реальных читателей и мог по собственному произволу опереться либо на одну из них, либо на другую; романтизм изначально был тщетной попыткой избежать открытого конфликта с публикой путем возрождения ее былой двойственности с опорой на аристократию в противовес либеральной буржуазии. Но после 1850 года нет уже никакой возможности замалчивать глубокое противоречие между буржуазной идеологией и потребностями литературы. К тому времени в недрах общества вырисовывается и потенциальная публика: она ждет, когда же ее разоблачат перед ней самой; бесплатное и обязательное образование принесло свои плоды: скоро Третья республика закрепит за всеми людьми право на овладение чтением и письмом. Как поведет себя в этих условиях писатель? Не выберет ли он вместо элиты народные массы и не попытается ли воссоздать в своих интересах двойственность собственной публики?

На первый взгляд похоже, что так оно и было. Под прикрытием великого брожения идей, захватившего с 1830 по 1848 год маргинальные слои буржуазии, некоторые писатели обнаруживают свою потенциальную публику. Они наделяют ее, под именем «Народ», мистическими прелестями: спасение грядет от народа. Но как бы они народ ни любили, они его совсем не знают и, главное, не им они рождены. Жорж Санд — это баронесса Дюдеван[[159]](#footnote-159), Гюго — сын генерала наполеоновской Империи. Даже Мишле[[160]](#footnote-160), сын печатника, все‑таки очень далек от ткачей Лиона или Лилля. Социализм этих писателей — если они социалисты — это побочный продукт буржуазного идеализма. Но они гораздо охотнее делают темой некоторых своих произведений народ, чем ту реальную публику, которую они себе выбрали. Гюго, несомненно, обладал редким и счастливым даром проникать повсюду; он один из немногих, а, может быть, даже единственный из всех наших писателей, кого народ действительно знал. Однако иные писатели впали в немилость у буржуазии, так и не создав взамен в среде рабочих собственной публики. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить место, отводимое буржуазным университетом Мишле — подлинному гению и прозаику высшего класса, с местом Тэна — педанта, и не более того, или с местом Ренана[[161]](#footnote-161), «прекрасный стиль» которого дает нам все желаемые примеры угодливости и уродства. То чистилище, где класс буржуазии заставляет прозябать Мишле, уже никогда ему не зачтется: столь любимый им «народ» какое‑то время читал его, но потом успехи марксизма повергли его в забвение. В итоге большинство подобных писателей — те, кто потерпел поражение в неудавшейся революции, — они связали с ней свои имена и свою судьбу. Ни один из них, кроме Гюго, не оставил по‑настоящему заметного следа в литературе.

Были и другие писатели — те, что отступили перед угрозой выпадения из собственного класса, поскольку это выпадение, словно камень на шее, быстро покатило бы их с кручи вниз. В оправданиях нет недостатка: было слишком рано, и никакая живая связь не соединяла их с пролетариатом — угнетенным классом; пролетариат не мог их принять, поскольку сам еще не ведал о том, что он в них нуждается; их решение защищать его по‑прежнему оставалось бы абстрактным; сколь бы искренни они ни были, их «занимали» бы тогда такие невзгоды, которые они понимали бы умом, но не чувствовали сердцем.

Исторгнутые из породившего их класса, боясь и вспоминать о той легкости, с какой им пришлось лишиться своих прав, они подвергались опасности составить, где‑то на подступах к истинному пролетариату, некий подозрительный рабочим и презираемый буржуазией пролетариат «с пристегнутым воротничком», чьи притязания были бы продиктованы скорее горечью и злостью, нежели благородством, и который в итоге выступил бы как против одних, так и против других (4). Кроме того, в XVIII веке, когда обязательные свободы, востребованные литературой, не отличались от тех политических свобод, какие хотел завоевать всякий гражданин, писателю достаточно было постичь абстрактную сущность своего искусства и заняться толкованием свойственных этому искусству формальных требований, чтобы стать революционером: когда назревает буржуазная революция, литература неизбежно революционна, поскольку уже самое первое открытие, сделанное ею на своей счет, выявляет связи литературы с демократией в области политики. Но те формальные свободы, на защиту которых выступают эссеист, романист и поэт, уже не имеют ничего общего с глубинными потребностями пролетариата. Пролетариат и не подумает настаивать на политической свободе, ведь так или иначе он ею уже пользуется, и она представляет собой сплошную мистификацию (5); да и со свободой мысли ему пока нечего делать; то, чего он требует, весьма отлично от абстрактных свобод: он хочет улучшения своего материального положения и, на более глубоком уровне, но зато и более смутно, прекращения эксплуатации человека человеком. Позднее мы увидим, что эти требования сходны с теми, что выдвигает искусство письма, рассмотренное как историческое и вполне конкретное явление, иными словами как особого рода и к тому же датированный определенным временем призыв, который человек, сознательно принимая свою историчность, обращает к людям своего времени по поводу человека во всех его проявлениях. Но в XIX веке литература еще только‑только успела избавиться от религиозной идеологии, а буржуазной идеологии она служить отказывается. Таким образом, она утверждает свою принципиальную независимость от какой бы то ни было идеологии. Вот почему литература сохраняет свой идеальный вид чистого отрицания. Она еще не поняла, что *сама она* — уже идеология и всеми силами утверждает свою самостоятельность, которую никто и не оспаривает. Другими словами, она настаивает на том, что у нее нет предпочтительных тем и она способна с одинаковым успехом рассуждать о любом предмете: вне всяких сомнений, можно хорошо описать положение рабочего; но выбор такого сюжета зависит от обстоятельств, от произвола писателя; завтра речь пойдет о провинциальной буржуазии, послезавтра — о карфагенских наемниках[[162]](#footnote-162). Время от времени какой‑нибудь Флобер будет заявлять о единстве формы и содержания, но он не извлечет из подобного заявления никакого практического вывода. Как и все его современники, он отдает дань определению, почти за век до того данному красоте Винкельманами и Лессингами[[163]](#footnote-163); это определение так или иначе сводится к тому, чтобы представлять красоту как множественность в ее единстве. Речь идет о том, чтобы уловить переливы изменчивого разнообразия и навязать ему строгую упорядоченность посредством стиля. «Художественный стиль» Гонкуров[[164]](#footnote-164) не имеет другого значения: это формальный прием упорядочения и приукрашивания любых предметов, даже самых красивых. Разве можно было бы при таких условиях хотя бы помыслить возможность существования внутреннего единства между притязаниями низших классов и самими принципами писательского искусства? Прудон[[165]](#footnote-165), по‑видимому, был единственным, кто об этом догадывался. И еще, конечно, Маркс. Но они ведь не были писателями. Литература, все еще поглощенная выявлением собственной самостоятельности, становится объектом для самой себя. Она вступает в период самосознания; она поверяет свойственные ей методы, ломает старые рамки, пытается опытным путем определить свои законы и выработать новые приемы. Она потихоньку подбирается к современным формам драмы и романа, к свободному стиху, к критике языка. Если бы она открыла свое особенное содержание, она была бы вынуждена оторваться от раздумий о самой себе и вывести свои эстетические нормы из природы этого содержания. Вместе с тем сочинители, решаясь писать для потенциальной публики, должны были бы соотносить свое искусство с возможностями понимания этой публики, что равносильно допущению, чтобы искусство, вместо его собственной природы, определяли какие‑то внешние требования; надо было бы отвергнуть некоторые виды повествования и поэзии и даже манеру рассуждения по той единственной причине, что они не доступны не приобщенным к культуре читателям. Это выглядело так, будто литературе снова грозит опасность подвергнуться ущемлению. Вот почему писатель из самых добрых побуждений отказывается подстраивать литературу под какую‑либо публику и строго определенную тематику. Но он не замечает размежевания, которое происходит между реальной революцией в ее попытках осуществиться и теми умозрительными играми, которые его привлекают. На этот раз именно массы хотят власти, и поскольку массы не обладают ни культурой, ни досугом, любая мнимая литературная революция, занятая совершенствованием своих приемов, делает недоступными для народных масс вдохновленные ею произведения и служит интересам сохранения общественного строя.

Следовательно, писателю надо каким‑то образом поддерживать связь с буржуазной публикой. Писатель гордится тем, что порвал с ней все сношения, но, отказываясь стать отщепенцем, он заставляет свой разрыв оставаться символическим: он его неустанно демонстрирует, он указывает на него своей одеждой и питанием, обстановкой своего жилья и нравами, которые он себе приписывает, однако на подлинный разрыв он не идет. Ведь именно буржуазия его читает, она одна дает ему средства к существованию и решает, достоин ли он славы. Напрасно он делает вид, будто отделился от нее с намерением обозреть ее всю целиком: если он хочет судить о ней, то для начала ему надо выйти из ее рядов, и нет другого способа ее ряды покинуть, кроме как на своей шкуре изведать настроения и образ жизни другого класса. Поскольку он на это не решается, то живет в разладе с собой, скрывая от себя правду: он знает и в то же время не хочет знать о том, *для кого* он пишет. Он охотно говорит о своем *одиночестве* и, вместо того, чтобы примириться с той публикой, которую сам себе тайком выбрал, он выдумывает, будто пишет для себя одного или для Бога, он превращает письмо в философское занятие, в молитву, в анализ сознания — во что угодно, кроме способа общения. Нередко писатель уподобляет себя одержимому, ведь если он изрыгает какие‑то слова под гнетом внутренней потребности, то это означает, что он их не *дарит* . Но это не мешает ему тщательно выправлять свои писания. С другой стороны, он до такой степени далек от того, чтобы желать зла буржуазии, что не оспаривает ее права на власть, а скорее наоборот, его поддерживает. Флобер, в частности, такое право за ней признавал, и его переписка после столь сильно напугавшей его Комунны изобилует грубой бранью, адресованной рабочим (6). И из‑за того, что писатель, погруженный в свою среду, не может судить о ней со стороны; из‑за того, что все его неприятие — это ни на что не влияющее состояние души, он даже не замечает, что буржуазия — класс угнетателей; по правде сказать, он принимает ее отнюдь не за класс, а за некую породу людей, и если он рискнет ее описать, то сделает это исключительно на языке психологии. Таким образом, буржуазный писатель и проклятый писатель двигаются в одной плоскости; единственное различие между ними состоит в том, что первый практикует «белую» психологию, тогда как второй — «черную». К примеру, когда Флобер заявляет, что он «называет буржуа всякого, у кого низменные мысли», он определяет буржуа на языке психологии и идеализма, иными словами в перспективе той идеологии, которую сам же намереваться отвергнуть. Этим он оказывает серьезную услугу буржуазии: он наставляет на путь истинный бунтарей и неприкаянных — тех, кто в противном случае рисковал бы перейти на сторону пролетариата; он убеждает их, что можно обыкновенной внутренней дисциплиной обезвредить в себе буржуа: если в частной жизни они приверженны благородным мыслям, то могут неизменно и со спокойной совестью наслаждаться своим богатством и преимуществами; они по‑прежнему живут так, как живут буржуа, они по‑прежнему имеют свой доход, как имеет его буржуа, они даже посещают буржуазные салоны, но все это не более чем видимость, поскольку благородство чувств возвышает их над низменной породой буржуа. Заодно Флобер дарует своим собратьям по перу ловкий приемчик, который позволит им при любом раскладе сохранить чистую совесть: ведь именно в занятиях искусством возвышенность чувств находит преимущественное применение.

Одиночество творческой личности — двойная подделка: оно скрывает не только его истинное отношение к своей публике в целом, но и возрождение публики, состоящей из знатоков. Поскольку управление людьми и материальными богатствами предоставляют буржуазии, духовное вновь отделяется от мирского, наблюдается повторное возникновение некоего подобия сословия сочинителей‑служителей духа. Публика для Стендаля — это Бальзак, для Бодлера — Барбе д’Оревильи, а Бодлер, в свою очередь, это публика для Эдгара По[[166]](#footnote-166). Литературные салоны обрели чуть расплывчатый облик коллегий, там вполголоса, с бесконечным уважением «говорят о литературе» и там ведут споры о том, не извлекает ли музыкант из своей музыки большее эстетическое удовольствие, нежели писатель из своих книг; по мере того, как искусство отворачивается от жизни, оно вновь обретает черты святости. Устанавливается даже что‑то вроде религиозного братства святых: сквозь века протягивают руку Сервантесу, Рабле, Данте — и приобщаются к их монашескому ордену; духовная элита вместо того, чтобы быть реальной и географически определенной организацией, становится неким институтом, основанным на правах наследования, клубом, все члены которого — мертвецы, за исключением одного, последнего по времени вступления, представительствующего на земле за всех других и олицетворяющего собой всю коллегию[[167]](#footnote-167). Такие новообращенные (у них в прошлом были собственные святые) тоже не лишены будущей загробной жизни. Разрыв между мирским и духовным влечет за собой глубокие перемены в представлениях о славе: во времена Расина она была не столько воздаянием безвестному писателю, сколько естественной для незыблемого общества долгой продолжительностью успеха. В XIX веке слава действует как механизм выравнивания затрат труда и вознаграждения. «Я буду понят в 1880 году», «Я выиграю свой процесс в высшей инстанции» — эти известные заявления доказывают, что писатель не утратил желания оказывать прямое и повсеместное влияние в рамках единой социальной группы. Но поскольку в настоящем это действие невозможно, сулящий воздаяние миф о примирении между писателем и его собственной публикой относят к туманному будущему. Впрочем, все это видится писателям очень смутно: ни один из этих любителей славы не ставил перед собой вопроса о том, в обществе какого рода он мог бы найти награду за свои труды; они лишь ободряют себя мечтами, что их внучатые племянники извлекут пользу из их внутреннего самосовершенствования, ибо они придут позднее и в более старый мир. Не избавленный от противоречий Бодлер нередко врачевал свою израненную гордость размышлениями о посмертном признании, хотя и придерживался мнения, что общество вступило в период упадка, который закончится только вместе с гибелью человеческого рода.

Таким образом, если говорить о настоящем писателя, то он обращается к публике, состоящей из знатоков; если говорить о его отношениях с прошлым, то он заключает мистический договор с великими мертвецами; если говорить о его отношении к будущему, то он использует миф о славе. Он ничем не пренебрег в своем стремлении символически оторваться от своего класса. Да он и выглядит оторванным от него — чуждый своему веку, неприкаянный, проклятый. Все разыгрываемые им комедии имеют единственную цель: приобщить его к символическому обществу, являющемуся как бы неким подобием аристократии прежнего режима. Психоанализу известны подобные процессы идентификации, и художественная мысль предлагает нам их многочисленные примеры: больной, которому для побега необходим ключ от психиатрической лечебницы, начинает верить, будто он сам и есть этот ключ. Так и писатель, которому, чтобы выйти за пределы своего класса, необходимо покровительство вельмож, в конце концов начинает считать себя воплощением добродетелей дворянства. А поскольку дворянство отличал паразитизм, то в качестве стиля жизни он выберет для себя именно паразитизм. Он станет мучеником чистого потребления. Как мы уже говорили, писатель не видит ни малейшего неудобства в том, чтобы пользоваться материальными богатствами буржуазии, но только при условии, что он их разбазаривает, иными словами, превращает в ни на что не годные и бесполезные предметы; он их, в известном смысле, сжигает, ибо огонь все очищает. Впрочем, поскольку он не всегда богат, а жить как‑то надо, писатель ведет весьма странную жизнь: расточительную и в то же время полную нужды, и в ней наперед исчисленная до последнего грошика нерасчетливость символизирует беспредельную щедрость, которая ему заказана. За пределами искусства он видит благородство всего в трех видах деятельности. В первую очередь в любви, потому что это бесполезная страсть и потому что женщины, как заметил Ницше, — это самая опасная из игрушек[[168]](#footnote-168). Затем — в путешествиях, потому что путешественник — вечный живой свидетель, как таковой, он переходит от одного общества к другому, никогда не задерживаясь ни в одном из них, а еще потому, что, как *посторонний* потребитель в занятой трудом социальной группе, путешественник олицетворяет собой паразитический образ жизни. Иногда еще он видит благородство в войне, потому что это грандиозное потребление людей и материальных богатств.

То пренебрежение, с каким относились к ремеслам в аристократических и военных обществах, можно встретить и у писателя: ему мало быть бесполезным, подобно куртизанке при Старом Режиме, — он хочет иметь возможность попирать ногами полезный труд, ломать, жечь, портить, подражать наглости сеньоров, которые в пылу охоты, не разбирая дороги, скакали напрямик, вытаптывая зрелые хлеба. Он лелеет в себе губительные порывы, о которых Бодлер говорил в «Стекольщике»[[169]](#footnote-169). Чуть позднее писатель станет любить только бракованные, ломаные или непригодные для использования орудия труда, уже наполовину возвращенные к своему природному состоянию и подобные карикатуре на орудия производства. Собственную жизнь он нередко рассматривает как некий рабочий инструмент, подлежащий уничтожению: при всяком удобном случае он подвергает ее угрозе и играет на поражение: алкоголь, наркотики — все средства для него хороши. И конечно же, красота для него как раз и есть совершенство в бесполезном. От «искусства для искусства» к символизму, минуя реализм и «Парнас»[[170]](#footnote-170), все школы согласны в том, что искусство — это наиболее возвышенная форма чистого потребления. Искусство ничему не учит, не служит проводником ни для какой идеологии, и прежде всего оно избегает нравоучений: задолго до того, как Жид об этом написал[[171]](#footnote-171), Флобер, Готье, Гонкуры, Ренар, Мопассан — каждый по‑своему говорили о том, что «как раз прекрасные чувства и создали плохую литературу». Для одних литература — это возведенная в абсолют субъективность, праздничная иллюминация, в огнях которой судорожно пляшут черные побеги их страданий и пороков; такие писатели покоятся в глубинах этого мира, словно в тюремном застенке, но в то же время оставляют его позади себя и рассеивают посредством разоблачительной неудовлетворенности, рожденной их «запредельностью». Таким писателям кажется, будто их сердце достаточно неординарно, чтобы представленное ими описание такого сердца было совершенно бесполезным. Иные из этих писателей становятся беспристрастными свидетелями своей эпохи. Но они не свидетельствуют перед людьми; они возводят в абсолют и собственное свидетельство, и свою роль свидетеля и являют пустым небесам картину того общества, которое их окружает. События, происходящие в мире, — перевранные, подогнанные, упорядоченные, заловленные в сети художественного стиля, — ими нейтрализуются и, как бы это сказать, помещаются в скобки; реализм — это «эпохе́»[[172]](#footnote-172). Несуществующая истина соединяется здесь с нечеловеческой Красотой, «прекрасной, как греза из камня». Ни автор, пока он пишет, ни читатель, пока он читает, не принадлежат больше этому миру; они оба обращаются в чистый взгляд; они смотрят на человека со стороны и силятся увидеть его с точки зрения Бога или, если угодно, с точки зрения абсолютной пустоты. Но в конце концов я все‑таки могу узнать себя в описании, которое самый законченный из всех лириков посвящает отличительным свойствам своей натуры; и если экспериментальный роман подражает науке, то не является ли он небесполезным, не может ли и он тоже иметь свою область социального *применения* ? Из страха на что‑нибудь сгодиться сторонники крайних взглядов хотят, чтобы их произведения не могли просветить читателя даже в отношении их собственного писательского сердца, они отказываются передавать свой опыт. Однако в пределе произведение будет совсем уже бесполезным только в том случае, если будет совсем уже нечеловеческим. В конце этого пути маячит надежда на абсолютное творение, квинтэссенцию роскоши и расточительства, творение, непригодное для этого мира, поскольку оно *не от мира сего* и нисколько об этом мире не напоминает: воображение мыслят как ничем не обусловленную способность *отрицать* реальную действительность, а предмет искусства воздвигается на руинах вселенной. Здесь есть и доведенная до предела искусственность «эссенциалистов», и неуклонное нарушение всех смыслов, и в конечном итоге заранее обусловленный распад языка. Есть и безмолвие: ледяное безмолвие, сродни творчеству Малларме[[173]](#footnote-173), или же молчание господина Теста[[174]](#footnote-174), для которого любое общение — нечисто.

Крайняя точка этой блестящей и губительной литературы — ничто. Это и ее крайняя точка, и глубинная суть: в новой духовности нет ничего позитивного, она являет собой чистое и простое отрицание мирского; в Средние века именно мирское было ничтожным в сопоставлении с Духовным; в XIX веке происходит полная перестановка: Мирское первично, тогда как духовное — это мелкий паразит, который его грызет и пытается уничтожить. Речь идет о том, чтобы либо отрицать мир, либо его потреблять. Отрицать, потребляя. Флобер пишет, чтобы избавиться от мира людей и вещей. Его фраза оплетает предмет, захватывает, сковывает и губит его, она смыкается над ним, затем каменеет, и предмет обращается в камень вместе с нею. Такая фраза слепа и глуха, она бескровна; ни единого живого дыхания, и глубокая тишина отделяет ее от фразы, следующей за нею; она падает в бездну, век за веком, и увлекает за собой в это нескончаемое падение свою жертву. Любую хоть раз описанную реальность вычеркивают из перечня и потом устремляются в погоню за следующей по списку. Реализм — не что иное, как это великое и удручающее истребление. Речь идет прежде всего о том, чтобы упокоить. Всюду, где прошел реализм, даже трава не растет. Детерминизм натуралистического романа убивает жизнь, он подменяет человеческий произвол механизмами, настроенными на выполнение только одной операции. У него всего один сюжет: медленный распад человеческой личности, предприятия, семьи и общества; необходимо вернуться к нулю, и для этого берут природу в состоянии нарушения равновесия из‑за производительной деятельности, сглаживают этот дисбаланс и путем устранения наличных сил возвращаются к мертвому равновесию. Когда реализм нежданно показывает нам успех какого‑нибудь честолюбца, то это не более чем видимость: Милый друг[[175]](#footnote-175) отнюдь не взял приступом бастионы буржуазии, он — игрушка судьбы, и его взлет свидетельствует только о падении определенного общества. И когда символизм открывает тесное родство красоты со смертью, он всего лишь выявляет тему всей литературы на протяжении полувека. И тема эта — красота прошлого, ибо его больше нет, красота тех, кто умирает молодыми, красота увядающих цветов, любых повреждений и любых руин; его тема — высшая доблесть потребления, изнурительной болезни, всепожирающей любви и убивающего искусства; смерть всюду: и перед нами, и позади нас; смерть достает до солнца и пронизывает ароматы земли. Искусство Барреса[[176]](#footnote-176) — это мысль о смерти: предмет прекрасен, только если его «можно съесть», иными словами, если он гибнет, когда его употребляют. Временная инстанция, которая особенно подходит для таких королевских игр, — это мгновение. Ибо мгновение пролетает, но оно несет в себе образ вечности, оно — это отрицание человеческого времени, времени с тремя измерениями труда и истории. Для того, чтобы хоть что‑то построить, времени надо много, а чтобы обрушить все на землю, довольно и мгновения. Если под таким углом зрения взглянуть на творчество Жида, то нельзя не разглядеть в нем этики, предуготованной исключительно для писателя‑потребителя. Что такое его бесполезный поступок[[177]](#footnote-177), если не финал века буржуазной комедии и не императив писателя‑дворянина? Поразительно, что и примеры подобных поступков взяты из области потребления: Филоктет дарит свой лук, миллионер растрачивает банковские билеты, Бернар ворует, Лафкадио убивает, Менальк продает свою мебель[[178]](#footnote-178). Это разрушительное движение впоследствии дойдет до крайних проявлений: «Самое простое сюрреалистическое действие, — напишет Бретон двадцать лет спустя, — состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, по толпе». Таков последний итог длительного диалектического процесса: в XVIII веке литература была отрицанием; при господстве буржуазии она переходит в состояние абсолютного и гипостазированного[[179]](#footnote-179) Отрицания: она становится многоцветным и радужным процессом уничтожения. «Сюрреализм не придает особого значения ничему, кроме… того, что нацелено на уничтожение бытия и обращает его во внутренний и незримый блеск, который уже не есть ни душа льда, ни душа огня», — пишет далее Бретон. В пределе литературе ничего больше не остается, кроме как довольствоваться собой. Что она и делает под именем сюрреализма: в течение семидесяти лет писали для того, чтобы впустую растрачивать мир; после 1918 года пишут для того, чтобы впустую растрачивать литературу; разбазаривают литературные традиции, проматывают слова: их сшибают друг с другом, дабы заставить взорваться. Литература как абсолютное Отрицание становится Антилитературой, но еще никогда литература не была *более литературной* : круг замкнулся.

Между тем писателю, чтобы подражать беззаботной расточительности потомственной аристократии, настоятельно необходимо обосновать свою неподсудность. Он начал с того, что утвердил права гения, заменяющие божественное право абсолютной монархии. Поскольку Красота, доведенная до последнего предела, — это роскошь, поскольку она — это костер холодного огня, который освещает и потребляет все, что угодно, поскольку красота питается всеми видами износа и разрушения, и в особенности страданием и смертью, истинный художник, как ее жрец, имеет право — во имя красоты — требовать мучений от своих близких, а при необходимости и доставлять им эти мучения. Что касается его самого, то он горит с давних пор и уже обратился в пепел; дабы поддержать пламя, нужны другие жертвы. Особенно хорошо для этого подходят женщины; они заставят страдать его, и он за это воздаст им сторицей; он хочет иметь возможность приносить несчастье всем, кто его окружает. А если у него нет способа причинять беды, он довольствуется принятием даров. Поклонники и поклонницы существуют для того, чтобы он воспламенил их сердца или потратил их деньги, не испытывая при этом ни благодарности, ни угрызений совести. Морис Саш[[180]](#footnote-180) рассказывает, что его дед по материнской линии, который безумно восторгался Анатолем Франсом, истратил целое состояние, чтобы обставить мебелью виллу «Саид»[[181]](#footnote-181). После его смерти Франс произнес такую надгробную. речь: «Какая жалость! Для меблировки он был в самый раз». Принимая деньги от буржуа, писатель священнодействует, ибо он изымает у буржуа долю его богатства, чтобы развеять ее в дым. И при этом он ставит себя превыше всякой ответственности: да и перед кем он стал бы отвечать? И во имя чего? Если бы его творчество было нацелено на созидание, к нему можно было бы предъявлять какие‑нибудь претензии. Но поскольку его творчество утверждает себя в виде чистого разрушения, оно не подлежит никакой юрисдикции. В конце века все это еще оставалось довольно смутным и неоднозначным. Но с приходом сюрреализма, когда литература станет подстрекательством к убийству, все станут свидетелями того, как писатель, проделав вроде бы уводящий в сторону, но логичный путь, недвусмысленно выдвинет принцип своей полной безответственности. По правде сказать, доводов в пользу своей безответственности он открыто не приводит и укрывается в дебрях автоматического письма[[182]](#footnote-182). Но его мотивы очевидны: паразитарная аристократия чистого потребления, назначение которой в том, чтобы беспрестанно обращать в золу богатства трудового и созидательного общества, не сумела бы найти себе опору в том разрушаемом ею сообществе. А поскольку подобное неуклонное разрушение никогда не идет дальше *скандала* , это означает, что, по сути, первейший долг писателя в том, чтобы вызывать скандал, а его неотъемлемое право — избегать последствий этого скандала.

Буржуазия литератору не препятствует; она посмеивается над его безрассудствами. Ей и горя мало, что писатель ее презирает: это презрение далеко его не заведет, ведь она — его единственная публика; только с ней он говорит обо всем, только с ней он откровенен; это особого рода связь, и она их объединяет. Даже если бы он завладел вниманием читателей из народа, то какие формы он мог бы предложить для выражения недовольства масс своими объяснениями относительно того, что у буржуа низменные мысли? Нет никакой надежды на то, что доктрина абсолютного потребления способна одурачить пролетариев и крестьян. Вдобавок буржуазии отлично известно, что писатель втайне принял ее сторону: она необходима для оправдания его эстетики противостояния и злопыхательства; именно от нее он получает те блага, которые потребляет; он желает сохранить социальный порядок для того, чтобы иметь возможность чувствовать себя чуждым ему: одним словом, он — бунтарь, но не революционер. А на бунтарей у буржуазии есть управа. В определенном смысле она даже становится их пособницей: куда как лучше удерживать энергию отрицания в пределах пустопорожнего эстетизма и бесплодного бунта, ведь в свободном виде она могла бы быть поставлена на службу угнетенным классам. К тому же буржуазные читатели на свой манер ожидают того, что писатель именует *бескорыстностью* своего произведения: для писателя это квинтэссенция духовности и героическое свидетельство его разрыва с властями; для буржуазии бескорыстное произведение в высшей степени безвредно, это развлечение; она, несомненно, предпочтет литературу Бордо и Бурже, но не видит ничего плохого и в том, что есть бесполезные книги, которые отвлекают ум от серьезных занятий и дают ей минуты отдыха, необходимые, чтобы набраться новых сил. Таким образом, признавая, что произведение искусства ни на что не годится, буржуазная публика все‑таки находит способ его использовать. Успех писателя основан на недоразумении: поскольку он радуется тому, что он непонят, то вполне естественно, что читатели ошибаются на его счет. Из‑за того, что в его руках литература стала абстрактным отрицанием, которое питается лишь самим собой, писатель должен быть готов к тому, что читатели смеются над самыми резкими его выпадами, приговаривая: «Все это — только литература»; а из‑за того, что литература — это чистое оспаривание духа серьезности, писатель должен одобрять то, что буржуазная публика в принципе отказывается принимать его всерьез. И наконец, буржуазия все‑таки узнает себя — пусть с возмущением, пусть не до конца сознавая это, — и в самых «нигилистических» произведениях своей эпохи. Ибо писатель, даже если приложил все усилия для того, чтобы скрыть от себя, кто его читатели, никогда не сумеет полностью отделаться от их подспудного влияния. Он — это мучимый стыдом буржуа, который, не признаваясь себе в этом, пишет для буржуазии, он может сколько угодно выдвигать самые безумные идеи: нередко идеи — это всего лишь пузыри — те, что вздуваются на поверхности сознания. Но приемы письма выдают писателя, поскольку он не следит за ними с тем же рвением, с каким следит за идеями; они правильнее выражают его глубинный и истинный выбор, его смутную духовную направленность, его подлинную связь с современным ему обществом. Сколько бы цинизма, сколько бы горечи ни было в трактовке избранного сюжета, все равно художественные приемы создания романов в XIX веке предлагают французской публике успокоительный образ буржуазии. По правде сказать, наши авторы получили его в наследство, но именно от них зависит его дальнейшая разработка. Появление образа буржуазии, восходящее к концу Средневековья, совпало с первым рефлексивным опосредованием, с помощью которого романист осознал свое искусство. Поначалу он вел повествование, не выходя на сцену и не рассуждая о собственной роли, поскольку почти все сюжеты его рассказов были заимствованы из фольклора или, во всяком случае, составляли общее достояние, а он ограничивался только тем, что использовал их; социальная обусловленность материала, над которым он работал, как и тот факт, что этот материал существовал прежде, чем он им занялся, закрепляли за ним роль посредника, и этого было довольно, чтобы во всем его оправдать: он был человеком, знающим самые замечательные истории, но только вместо того, чтобы рассказывать их вслух, он излагает их в письменном виде; что‑то он домысливал, что‑то облекал в более изысканную форму: он был историографом мира фантазий. Когда же он сам стал придумывать все, что публиковал, то получил представление о себе самом: он одновременно открыл и свое почти преступное одиночество, и иллюзорность своего бескорыстия, и личностный характер литературного творчества. Чтобы утаить все это от чужих и своих собственных глаз, чтобы обосновать свое право на занятия писательским трудом, он пожелал придать собственным выдумкам видимость правды. Не имея возможности сохранить в своих писаниях чуть ли не материальную плотность, отличавшую их тогда, когда они были плодом коллективного воображения, он не преминул притвориться, будто они исходят не от него, и изо всех сил старался выдать их за воспоминания. С этой целью он в своих произведениях поручил говорить от своего имени обычному в устной традиции рассказчику и одновременно ввел туда вымышленных слушателей, воспроизводящих его реальную публику. Таковы персонажи «Декамерона»[[183]](#footnote-183), которых их временное затворничество любопытным образом сближает со средневековыми клириками‑сочинителями и которые по очереди исполняют то роль рассказчика, то роль слушателя, а то и роль критика. Таким образом, эпоху объективного и чисто умозрительного реализма, когда слова в повествовании воспринимались точно так же, как названные ими вещи, а их субстанцией был универсум, сменяет эпоха литературного идеализма, когда слово существует только у кого‑нибудь на устах или под пером и, по сути, отсылает к рассказчику, чье присутствие оно удостоверяет, ее сменяет период, когда сама материя повествования — не что иное, как индивидуальная субъективность[[184]](#footnote-184), которая воспринимает и мыслит себе мироздание, и когда романист, вместо того чтобы ввести читателя в прямой контакт с объектом, осознает собственную роль посредника и осуществляет свое посредничество с помощью вымышленного повествователя. Отныне предлагаемую публике историю характеризует главным образом то, что она уже осмыслена, иными словами разложена по полочкам, упорядочена, избавлена от всего лишнего и досконально выяснена, или, говоря точнее, ее передают исключительно посредством мыслей, возникших о ней задним числом. Вот почему время эпопеи, принадлежащей коллективному творчеству, чаще всего настоящее, тогда как время романа почти всегда прошедшее. При переходе от Бокаччо к Сервантесу и далее — к французским романам XVII и XVIII веков, метод усложняется и обогащается вставными эпизодами, поскольку роман попутно подхватывает и вбирает в себя сатиру, басню и портрет (7); романист появляется в первой главе, и он о чем‑то оповещает: он обращается к своим читателям, делает им наставление, заверяет их в правдивости своей истории; именно это я стану называть субъективностью первого порядка; затем по ходу дела подключаются второстепенные персонажи, которых главный рассказчик встретил, и они прерывают развитие интриги, чтобы рассказать о собственных невзгодах: это субъективности второго порядка, утвержденные и воспроизведенные субъективностью первого порядка: таким образом, некоторые истории обдуманы и осмыслены неоднократно (8). События никогда не захлестывают читателей: если рассказчик был изумлен в ту минуту, когда они происходили, он не *передает* им свое изумление; он их просто‑напросто о нем *уведомляет.* Если говорить о романисте, то поскольку он убежден, что единственная реальность слова в том, чтобы быть сказанным, поскольку он живет в век учтивости, когда процветает еще искусство беседы, то он и вводит в свою книгу собеседников, чтобы оправдать присутствие подлежащих прочтению слов; однако поскольку он рисует словами персонажей, функция которых в том, чтобы говорить, ему никак не вырваться из порочного круга (9). Нет ничего удивительного в том, что романисты XIX века сосредоточили усилия на описании события и попытались частично вернуть ему прелесть новизны и необузданную силу воздействия, но в большинстве случаев они по‑прежнему употребляли идеалистические приемы письма, превосходно соответствовавшие буржуазному идеализму. Столь не похожие друг на друга авторы, как Барбе д’Оревильи и Фромантен[[185]](#footnote-185), используют их постоянно. В «Доминике», например, мы имеем дело с субъективностью первого порядка, но она всего только служит опорной точкой для субъективности второго порядка, от лица которой и ведется повествование. Никто, кроме Мопассана, не применял этот прием столь явно. Композиция его новелл почти неизменна: сначала нам представляют слушателей, в роли каковых главным образом оказывается блестящее светское общество, собравшееся в гостиной после ужина. Подкрадывается ночь, она сглаживает все — и усталость, и страсти. Спят угнетенные, и бунтари тоже спят; мир погружается в сон, а история пробуждается. В кружке света, окруженном небытием, остаются избранные, которые бодрствуют, строго следуя принятым в их среде условностям. Если между ними и плетутся интриги, возникают отношения любви или ненависти, нам об этом не сообщают, впрочем, и желания, и гнев здесь замолкают: эти мужчины и женщины заняты *сохранением* своей культуры и манер и *узнаванием* друг друга с помощью ритуалов обходительности. Они изображают порядок в самом изысканном его виде: спокойствие ночи, молчание страстей: все направлено на то, чтобы символизировать устойчивость положения буржуазии конца века, полагающей, что ничего эпохального больше не произойдет, и верящей в незыблемость капиталистического строя. Затем вводится рассказчик: это мужчина в летах, который «многое повидал, многое прочел и многое помнит», завсегдатай светских салонов, врач, военный, художник или Дон Жуан. Он достиг в жизни той поры, когда, если верить удобному и всеми почитаемому измышлению, человек свободен от страстей и судит о былых увлечениях снисходительно и трезво. Его сердце безмятежно, как эта ночь; рассказываемая им история не бередит ему душу; если он и страдал прежде из‑за случившегося, то переплавил свои муки в сладкие воспоминания, и теперь, когда он обращается к ней, то видит ее в истинном свете, иными словами *sub specie aeternitatis* [[186]](#footnote-186). Потрясение было, что правда то правда, но давно минуло: действующие лица либо мертвы, либо вступили в брак, либо обрели утешение. И потому приключение — это скоротечный миг ныне ликвидированного беспорядка. Оно показано сквозь призму знания света и житейской мудрости, а воспринято сквозь призму порядка. Порядок торжествует, он повсюду, и для него очень давний устраненный беспорядок значит не больше, чем для тихих вод летнего дня память о когда‑то пробежавшей по ним ряби. Да было ли оно на самом деле, это потрясение? Мысленное воскрешение какого‑нибудь резкого отличия напугало бы это буржуазное общество. Ни генерал, ни доктор не подают свои воспоминания в сыром виде: это жизненный опыт, из которого они выжали все соки, и, взяв слово, они нас сразу предупреждают, что в их рассказе есть мораль. История, таким образом, имеет поучительный характер: ее цель — показать на конкретном примере действие психологического закона. Закон или, как выразился Гегель, образ сглаживает различия[[187]](#footnote-187). Да и само такое отличие, иными словами индивидуальные черты в житейской истории, разве это не одна только видимость? В той мере, в какой эту историю объясняют, следствие (в его общем виде) сводят к причине (в ее общем виде), непредвиденное сводят к ожидаемому, а новое — к старому. Рассказчик проделывает над событием человеческой жизни ту же операцию, которую, по мысли Мейерсона[[188]](#footnote-188), ученый XIX века проделал с научным фактом: разнообразие он приводит к единообразию. И если время от времени он из вредности хочет сохранить в своей истории слегка пугающий ход событий, то старательно умеряет непредсказуемость поворотов судьбы, совсем как в тех фантастических новеллах, где за фасадом необъяснимого автор позволяет подозревать наличие целого ряда причин, способных вернуть миру рациональный порядок. Таким образом, для рожденного этим стабильным обществом романиста изменение — это небытие, как для Парменида[[189]](#footnote-189), и вдобавок Зло, как для Клоделя[[190]](#footnote-190). Впрочем, даже если бы изменение существовало, оно всегда было бы всего только сугубо личным потрясением какой‑нибудь неприкаянной души. И речь идет не о том, чтобы в движущейся системе — такой, как общество или как вселенная, — изучить какие‑то относительные движения частных систем, а о том, чтобы с точки зрения абсолютного покоя рассмотреть абсолютное движение одной‑единственной относительно изолированной частной системы; это означает, что располагают абсолютными ориентирами для определения ее положения и что, следовательно, знают эту систему в ее абсолютной истинности. В упорядоченном обществе, которое придается размышлениям о собственной незыблемости и воздает ей должное в своих ритуалах, человек воскрешает в памяти призрак былого беспорядка, наделяет его соблазном, украшает старомодными прелестями, но едва только этот призрак начнет обретать опасные черты, как он рассеивает его одним мановением волшебной палочки и заменяет его вечной иерархией причин и законов. В этом чародее, благодаря своему пониманию истории и жизни, освободившемся как от одного, так и от другого, и, в силу своих знаний и опыта, возвысившемся над собственной аудиторией, можно узнать парящего в поднебесье аристократа, о котором мы говорили выше (10).

Если мы подробно рассмотрели способ повествования, использованный Мопассаном, то только потому, что он вбирает в себя основные приемы письма всех французских романистов и его собственного поколения, и непосредственного ему предшествовавшего поколения, и даже последующих поколений. Внутренний рассказчик присутствует постоянно. Он может быть сведен к какой‑то абстракции, часто он даже не указан с достаточной определенностью, но именно через его субъективность мы наблюдаем событие. Когда его нет совсем, это не значит, будто его упразднили, подобно бесполезной пружине: это значит, что он стал вторым «Я «автора. Автор, склоняясь над чистым листом бумаги, видит, как его фантазмы переплавляются в жизненный опыт, он пишет уже не от своего лица, а под диктовку зрелого человека с остывшими чувствами, который и был свидетелем описанных событий. Доде, например, явно одержим духом салонного краснобайства, и это сообщает его стилю причудливые отступления и любезную непринужденность светского разговора, он восклицает, иронизирует, заговаривает со своими слушателям и задает им вопросы: «Ах, как же он был разочарован, наш Тартарен![[191]](#footnote-191) И знаете почему? Я вам приведу на то тысячу…» Даже писатели‑реалисты, которые хотят быть беспристрастными историками своего времени, сохраняют абстрактную схему метода, иными словами у всех их романов есть общий центр, общая основа, и это отнюдь не индивидуальная и историческая субъективность романиста, а идеальная и универсальная субъективность человека с богатым жизненным опытом. Начнем с того, что рассказ отнесен к прошлому: к условному прошлому, и это сделано, чтобы установить дистанцию между событиями и публикой, между личностным прошлым, равноценным памяти рассказчика, и прошлым социально значимым, ибо описанный случай — это не до сих пор длящаяся, не имеющая завершения история, а история вполне законченная. Если правда, как на этом настаивает Жане[[192]](#footnote-192), что воспоминание отличается от гипнотического воскрешения прошлого тем, что воскрешение под гипнозом воспроизводит событие со свойственной ему длительностью, тогда как воспоминание предельно сжато и, в зависимости от того, что необходимо для дела, может быть воспроизведено в одной фразе или в одной книге, то с позволительно полным основанием сказать, что подобного рода романы — с их резким сжатием времени и к тому же дополненные пространными отступлениями — это совершенно явные воспоминания. То повествователь медлит с описанием решительной минуты, то он перескакивает через несколько лет: «Прошло три года, три года тягостных мучений…» Он не преминет прояснить настоящее своих героев через их будущее: «Они и не подозревали тогда, что эта короткая встреча будет иметь ужасное продолжение…», и с его точки зрения правота на его стороне, ибо и это настоящее, и это будущее в равной мере относятся к прошлому, ибо время воспоминания утратило свою необратимость и по нему можно двигаться из конца в конец в любом направлении. В итоге воспоминания, которые он нам предлагает, — отшлифованные, обдуманные, взвешенные, дают нам безотлагательно усваиваемый урок: чувства и поступки нередко представлены в виде типичных примеров действия законов сердца: «Даниэль, подобно всем молодым людям…», «Ева была настоящей женщиной в том, что…», «Мерсье имел обыкновение, часто свойственное конторским служащим…». Из‑за того, что такие законы не могут быть выведены *a priori* , не могут быть постигнуты интуитивно, а также не могут быть основаны на научном эксперименте по той причине, что они непригодны для воспроизведения в широких масштабах, законы сердца отсылают читателя к индивидуальной субъективности, которая вывела данные рекомендации из перипетий какой‑нибудь бурной жизни. В этом смысле можно сказать, что большинство французских романов времен Третьей республики[[193]](#footnote-193) претендуют, независимо от возраста их подлинного автора и тем более яростно, чем этот возраст нежнее, на признание факта их написания пятидесятилетними людьми.

В течение всего этого периода, растянувшегося на несколько поколений, случай из жизни рассказывается с точки зрения абсолюта, иными словами, если взглянуть на него с точки зрения порядка, то подобный случай — местное возмущение в системе, пребывающей в состоянии покоя; ни автор, ни читатель не подвергаются никакому риску, им не надо бояться никаких неожиданностей: событие произошло, оно разложено по полочкам и разъяснено. В стабильном обществе — еще не осознающем грозящих ему опасностей и имеющем всего одну мораль, одну шкала ценностей и один метод объяснения для интеграции локальных возмущений; в обществе, убедившем себя, будто оно выше Историчности и будто ничего важного никогда больше не произойдет в буржуазной Франции, в этой распаханной до последней пяди земли стране, поделенной на квадраты вековыми стенами, закостенелой в своих промышленных методах и почивающей на лаврах своей Революции, — в таком стабильном обществе неприемлемы никакие другие приемы написания романов; новые методы, которые писатели пытались ввести, привлекали публику только как диковинка или совсем не имели будущего: они не были востребованы ни писателями, ни читателями, ни структурой социума, ни его мифологией (11).

###### \* \* \*

Итак, хотя обычно изящная словесность берет на себя в обществе роль объединителя и борца, буржуазное общество в конце XIX века являет собой такое беспрецедентное зрелище: занятый трудовой деятельностью социум, сплотившееся под знаменами производства, порождает литературу, которая не только его не отражает, но никогда даже не говорит о том, что его интересует; литературу, которая противостоит его идеологии, соединяет Красоту с отрицанием производства, отказывается от воссоединения с этим социумом, не желает быть прочитанной им и вместе с тем в недрах своего бунта отражает все‑таки правящие классы в их самых глубинных структурах и в их «стиле».

Не стоит порицать литераторов того времени: они сделали все, что могли, и среди них оказались даже самые великие и самые кристально честные из наших писателей. К тому же поскольку любое поведение человека открывает перед нами некую вселенскую грань, их позиция нас обогатила вопреки им самим, открывая перед нами бескорыстность как одно из неисчислимых измерений мира и реальную цель для человеческой деятельности. Из‑за того, что они были истинными творцами, их творчество таит в себе отчаянный призыв к свободе того самого читателя, которого они притворно презирали. Литература довела оспаривание до последнего предела, до оспаривания себя самой; она заставила нас провидеть за убийством слов — черное безмолвие, а за духом серьезности — пустые и отверстые небеса равнозначности; она нас приглашает возникать из небытия с помощью разрушения всех мифов и всех общепризнанных ценностей, она нам открывает в человеке вместо сокровенной связи с божественной трансцендентностью тесные и сокровенные отношения с Ничто; это литература отрочества, того возраста, когда молодой человек, находящийся пока на полном содержании родителей, не приносящий пользы и не обремененный никакой ответственностью, тратит деньги своей семьи, осуждает своего отца и способствует крушению надежной вселенной, хранившей его детство. Если вспомнить, что праздник, как убедительно доказал Кайюа[[194]](#footnote-194), — это один из тех негативных моментов, когда человеческое сообщество потребляет накопленные им материальные блага, нарушает свои моральные законы, тратит только ради удовольствия тратить, разрушает ради удовольствия разрушать, тогда станет очевидно, что литература в XIX веке, за пределами занятого трудовой деятельностью общества, которое имело склонность к обожествлению накопительства, была торжественной и мрачной тризной, была приглашением гореть до самой смерти в кострах блистательной аморальности и в огне страстей. Когда я буду говорить о том, что литература нашла свое запоздалое завершение и свой конец в троцкистском сюрреализме, станет понятнее та роль, которую она выполняла в излишне закрытом обществе: она была предохранительным клапаном. В конце концов, от вечного праздника до перманентной революции путь не так уж и долог.

И все‑таки XIX век был для писателя временем роковой ошибки и отката назад. Если бы он согласился стать отщепенцем и придал был содержание своему искусству, то продолжил бы, иными способами и в ином плане, дело своих предшественников. Он способствовал бы переходу литературы от отрицания и абстракции к конкретному созиданию; продолжая сохранять ту независимость, которую отвоевал для него XVIII век и отнять которую у него никто больше не мыслил, он, проясняя и обосновывая притязания пролетариата, вновь воссоединился бы с обществом, упрочил бы основы искусства письма и понял бы, что наличествует совпадение не только между формальной свободой мысли и политической демократией, но также между обязательством выбрать себе человека в качестве неизменной темы размышлений и демократией в обществе; его стиль вновь обрел бы внутреннее напряжение, потому что он обращался бы к расколотой публике. Его произведения — с их попыткой пробудить самосознание рабочих, но без отказа от обличения перед буржуазией ее беззаконий, — отразили бы весь мир в целом; он научился бы отличать благородство, изначальный источник произведения искусства и непроизвольный призыв к читателю, от расточительности — карикатуры подобного благородства; он забросил бы аналитическую и психологическую интерпретацию «человеческой природы» ради полностью вбирающей в себя все оценки *условий* . Несомненно, совершить это для него было трудно и, быть может, непосильно: да и взялся он за дело из рук вон плохо. Ему не следовало ни из кожи вон лезть в тщетном усилии избежать какой бы то ни было классовой обусловленности, ни тем более «склоняться» к пролетариату; напротив, ему следовало мыслить так, как мыслил бы буржуа, исторгнутый из собственного класса и объединенный с угнетенными массами общностью интересов. Великолепие средств выражения, которые он открыл, не должно заставить нас позабыть о том, что он предал литературу. Но его ответственность простирается еще дальше: если бы писатели нашли свою аудиторию в лице угнетенных классов, то, быть может, различие их точек зрения, как и разнообразие писаний, способствовали бы появлению в массах того, что весьма удачно именуют *брожением* идей, иными словами, идеологии открытой, противоречивой и диалектической. Вне всякого сомнения, марксизм восторжествовал бы, однако он был бы расцвечен тысячью оттенков цветов, ему пришлось бы поглотить враждебные доктрины, переварить их и остаться открытым. Все знают, что из всего этого вышло: устояли лишь две революционные идеологии вместо сотни; до 70‑х годов прудонисты составляли большинство в Интернационале рабочих, позднее они были сметены в результате разгрома Коммуны, марксизм восторжествовал над своим противником, но не за счет мощи того гегельянского отрицания, которое он сохраняет и превосходит, а потому, что внешние силы просто‑напросто уничтожили один из членов антиномии. Не будет большим преувеличением сказать, чего стоил этот бесславный триумф марксизму: за неимением оппонентов он утратил жизненную силу. Если бы он был лучшим среди многих, неизменно побиваемым, преобразующимся в своем стремлении победить и похищающим оружие у собственных противников, то он отождествился бы с духом, а пребывая в одиночестве, он стал Церковью в то самое время, когда исполненные благородства писатели, пребывая за тысячи миль от него, делались хранителями абстрактной духовности.

Поверят ли мне, если я скажу, что знаю, насколько эти рассуждения отрывочны и спорны? Возражений найдется превеликое множество, и мне о них известно: но чтобы принять их во внимание, понадобилась бы огромная книга: я же сделал только самое неотложное. И в первую очередь следует понять тот настрой мысли, с каким я выполнил эту работу, ведь если бы в ней увидели попытку, пусть даже поверхностную, дать социологическое объяснение, она утратила бы всякий смысл. Как для Спинозы умозрительна и ложна идея вращающегося вокруг одного из своих концов отрезка прямой (в том случае, если эту идею рассматривают отдельно от обобщающей, конкретной и законченной идеи окружности, которая ее содержит в себе, дополняет и обосновывает), так и в этой работе все рассуждения умозрительны, если только не поместить их обратно в перспективу произведения искусства, иными словами, в перспективу свободного и непроизвольного призыва к свободе. Нельзя писать, не имея читающей публики и мифологии, нельзя писать без *определенной* публики, созданной историческими обстоятельствами, и без *определенного* мифа о литературе, в очень большой степени зависящего от потребностей этой публики. Одним словом, автор пребывает в ситуации, как и все остальные люди. Но его писания, подобно любому жизненному проекту, одновременно заключают в себе, уточняют эту ситуацию и выходят за ее пределы, они даже ее объясняют и обосновывают точно так же, как идея круга объясняет и обосновывает идею вращения отрезка прямой. Главное и необходимое свойство свободы в том, чтобы *пребывать в ситуации* . Описать ситуацию — отнюдь не то же самое, что посягнуть на свободу. Идеология янсенизма[[195]](#footnote-195), правило трех единств[[196]](#footnote-196), законы французского стихосложения — это все не искусство; с точки зрения искусства — это чистое ничто, ибо ни в коем случае нельзя путем простого взаимоналожения сотворить из них какую‑нибудь хорошую трагедию, или даже одну хорошую сцену для трагедии, или всего один хороший стих. Однако искусство Расина должно складываться *исходя из* них; не покоряясь им, как об этом довольно по‑дурацки заявляли, и не заимствуя у них какие‑то препоны, необходимые ограничения, а совсем напротив, изобретая их заново, отводя им новую, самим Расином измысленную служебную роль в делении на акты, в цезуре, в рифме, в морали Пор‑Рояля, так что невозможно решить, отлит ли его сюжет по форме, которую ему навязала эпоха, или же в действительности он выбрал такие *приемы письма* потому, что их требовал его сюжет. Чтобы понять, какой Федра быть не могла, следует обратиться к антропологии. Чтобы понять, какая она есть, надо всего только читать или слушать, иными словами, сделаться чистой свободой и благородным образом оказать доверие благородству. Примеры, которые мы выбрали, служат нам исключительно для того, чтобы свободу писателя *поместить в ситуацию* , поместить ее в различные эпохи, очертить пределы его призыва, используя с этой целью пределы предъявляемых ему требований, показать на примере представления, создающегося у публики о его роли, неустранимую ограниченность того, как сам он понимает литературу. И если справедливо то, что суть литературного произведения — это свобода, обнаруживающая себя и безраздельно вожделеющая саму себя как воплощение призыва к свободе других людей, тогда справедливо и то, что различные формы угнетения, утаивая от людей тот факт, что они свободны, скрыли и от писателей, частично или полностью, самую сущность литературного произведения. Таким образом, мнения, которые складываются у них об своем ремесле, обязательно ущербны, хотя они и содержат в себе долю истины, но эта частичная и вырванная из контекста истина, если на ней зацикливаются, становится заблуждением. Социальное развитие позволяет осмыслить изменчивость представления о литературе, хотя каждое отдельное произведение некоторым образом и выходит за пределы всех теорий, которые только можно составить об искусстве, ибо произведение всегда в известном смысле необусловлено, оно возникает из небытия и держит мир подвешенным в пустоте. Добавим к этому, что поскольку наши описания позволили нам предположить наличие некоего подобия диалектики в представлении о литературе, то мы можем, никоим образом не претендуя на создание истории изящной словесности, восстановить действие этой диалектики в последние века, чтобы в конечном итоге открыть, хотя бы теоретически, чистую суть литературного произведения и заодно тот тип читающей публики, — иначе говоря, общества, — который ему необходим.

Я полагаю, что литература определенной эпохи отчуждена тогда, когда она не достигла ясного осознания своей независимости и подчиняется светским властям или какой‑нибудь идеологии, одним словом, когда она рассматривает себя как средство, вместо того чтобы считать себя ничем не обусловленной целью. Несомненно, и в этом случае произведения, в силу их своеобразия, нарушают пределы подобной рабской зависимости и каждое из них заключает в себе ничем не обусловленное требование: но только в непроявленном виде. Я полагаю, что литература абстрактна тогда, когда она еще не сумела составить полного представления о собственной сути, когда она выдвинула только принцип своей формальной независимости и когда она считает тему произведения чем‑то незначимым. С этой точки зрения XII век предлагает нам образ литературы конкретной и отчужденной. Конкретной потому, что содержание и форма сливаются: писать учатся только для того, чтобы писать о Боге; книга — зеркало мира постольку, поскольку мир — Его творение; книга — незначимое творение на где‑то на периферии другого, высшего Творения, она — не более чем хвала, лавровый венок, добровольное пожертвование, чистое зеркальное отражение. Литература тем самым подвергается отчуждению; иными словами, она подвергается отчуждению постольку, поскольку в любом случае являет собой рефлексивность социального тела и пребывает в состоянии неосознанной рефлексивности: хотя она и воспевает католический универсум, но для средневекового клирика она остается непосредственной данностью; она воспроизводит мир, но сама при этом погибает. Однако поскольку рефлексивная идея, под страхом собственной погибели, вместе со всем отраженным универсумом обязательно должна отражать *себя саму* , три примера, которые мы рассмотрели затем в своей работе, показали нам процесс самовоспроизводства литературы, иначе говоря, ее переход от состояния неосознанной и непосредственной рефлексии к состоянию осознанного посредничества. Первоначально конкретная и отчужденная, она теперь освобождается посредством отрицания и переходит в абстракцию; точнее, она становится в XVIII веке абстрактным отрицанием, чтобы позднее, на исходе XIX века и в начале XX века, стать абсолютным отрицанием. В результате такой эволюции литература порвала все связи с обществом; у нее больше нет даже собственной публики. «Всякому известно, — пишет Полан[[197]](#footnote-197), — что в наши дни есть две литературы: плохая, которая по сути нечитабельна (ее тем не менее много читают), и хорошая, которую не читают». Но даже это — прогресс: в конце такой снобистской изоляции, в конце такого презрительного отказа от любого полезного действия происходит саморазрушение литературы: сначала чудовищное «все это — *только* литература», а потом и литературное явление, именуемое все тем же Поланом «терроризмом», причем явление это зарождается почти в одно время с мыслью о паразитарной бесполезности литературы в качестве ее антитезы; идея терроризма проходит через весь XIX век, заключив с идеей бесполезности тысячу уму непостижимых брачных союзов, и наконец завладевает массами незадолго до начала Первой мировой войны. Итак, мы имеем дело с терроризмом, или, скорее, с комплексом террориста, ибо это некий змеиный клубок: во‑первых, настолько глубокое отвращение к знаку как таковому, что оно заставляет в любом случае предпочитать означаемую вещь слову, поступок — разговору, слово, рассмотренное как объект, — слову‑обозначению, иными словами, по сути, предпочитать поэзию прозе, а стихийный беспорядок — композиции; во‑вторых, усилие, направленное на то, чтобы превратить литературу в одно из жизненных проявлений в ряду других проявлений вместо того, чтобы жертвовать жизнью ради литературы; и в‑третьих, моральный кризис писательского сознания, иначе говоря, болезненный крах паразитизма. Таким образом, ни на мгновение не допуская и мысли о потере своей формальной независимости, литература становится отрицанием формализма и приходит к постановке вопроса о своем главном содержании. Сегодня мы вышли за пределы терроризма, а потому можем обратить себе на пользу и его опыт, и все предыдущие рассуждения, чтобы выделить главные особенности конкретной и освобожденной литературы.

Мы уже отмечали, что писатель в принципе обращается ко всем людям. Однако мы сразу же оговорились, что читают его только некоторые из них. Из расхождения между публикой идеальной и публикой реальной возникает мысль об абстрактной всеобщности. Иными словами, автор постулирует неизбывное воспроизведение в нескончаемом будущем той горстки читателей, которой он располагает в настоящем. Литературная слава весьма походит на «вечное возвращение» Ницше[[198]](#footnote-198): это борьба против истории; здесь, как и там, обращение к бесконечности времени — суть попытка загладить провал в пространстве (бесконечное возвращение порядочного человека для писателя XVII века, расширение до бесконечности клуба писателей и сведущих читателей для писателя XIX века). Но поскольку само собой разумеется, что проекция в будущее реальной и наличествующей публики влечет за собой, по меньшей мере в представлении самого писателя, неуклонность изъятия из круга читателей большей части людей, поскольку, кроме того, эта фантазия относительно неизбывности читателей, которые еще только должны появиться на свет, сводится к расширению существующей публики за счет публики, составленной только из каких‑то возможных в будущем людей, постольку и всеобщность, подразумеваемая славой, частична и абстрактна. А из‑за того, что выбор читателей в известной степени обусловливает и выбор темы, литература, поставившая своей целью и ведущим принципом славу, также должна быть абстрактной. Под конкретной всеобщностью следует, в противоположность этому, понимать совокупность людей, живущих в данном обществе. Если бы публика, читающая данного писателя, могла когда‑нибудь возрасти в числе до таких пределов, чтобы охватить всю эту совокупность людей, отсюда все равно не следовало бы, что писатель обязательно должен ограничить настоящим временем область воздействия своего произведения: однако при этом он абстрактной вечности славы — неосуществимой и бесплодной грезе об абсолюте — противопоставил бы конкретный отрезок времени, который он определил бы самим выбором своих сюжетов и который вместо того, чтобы исторгнуть писателя из истории, уточнил бы его ситуацию в исторически конкретном времени. В сущности, любой жизненный проект разрезает на куски некое будущее уже самой своей заданностью: если я разбрасываю семена, то вместе с ними бросаю себе под ноги целый год ожидания урожая; если я женюсь, то мой поступок тут же выстраивает наперед всю мою жизнь; если я занимаюсь политикой, то я оказываю влияние на будущее, грядущее уже после моей смерти. Так же обстоит дело и с литературными произведениями. В наши дни, под покровом увенчанного лаврами бессмертия, желать которого считается хорошим тоном, обнаруживаются более скромные и более конкретные стремления: так, «Молчание моря»[[199]](#footnote-199) имело целью склонить к отказу от всякого сотрудничества с врагом призываемых к такому сотрудничеству французов. Сила воздействия романа и, следовательно, его реальная публика не могли просуществовать дольше времени оккупации. Книги Ричарда Райта будут жить все то время, пока в Соединенных Штатах будут возникать расовые вопросы. И дело отнюдь не в том, что писатель отказывается от продления своей жизни: совсем напротив, он‑то как раз и принимает решение продолжать жить, и пока он действует, жизнь его не оставит. А потом приходит пора почетных званий и ухода от дел. Сегодня, если писатель хочет увильнуть от истории, то начинает свой путь к почетным званиям уже на другой день после своей смерти, а иногда и при жизни.

Таким образом, конкретная публика проявила бы себя как воплощение крупномасштабного и изначально пассивного запроса, ожидания всего общества в целом — того общества, которое писателю надо завлечь в свои сети и удовлетворить. Но для этого необходимо, чтобы его публика могла свободно спрашивать, а литератор мог свободно ей отвечать. Это означает, что ни в коем случае вопросы одной группы или класса не должны перекрывать вопросы других слоев общества; иначе мы снова оторвемся от реальности. Короче, наличествующая в данный момент литература способна отождествиться со своей сущностью во всей полноте только в бесклассовом обществе. Только в таком обществе писатель мог бы обнаружить, что нет какого бы то ни было расхождения между его *темой* и его собственной *публикой* . Ибо темой литературы всегда был человек в этом мире. Вот только из‑за того, что потенциальная публика была подобна темному океану вокруг крохотного светлого пятачка реальной публики, писателю грозила опасность спутать интересы и заботы человека вообще с интересами и заботами маленькой группы избранников судьбы. Но если бы публика идентифицировала себя с универсальной единичностью[[200]](#footnote-200), то писатель воистину должен был бы писать о человеческой всеобщности. Не об абстрактном человеке всех времен и не для внеисторического читателя, а о человеке своей эпохи и для своих же современников. И тогда литературная антиномия между лирической субъективностью и объективным свидетельством сразу оказалась бы преодоленной. Вовлеченный в те же перипетии, что и его читатели, и существующий, как и они, в убереженном от расколов обществе, писатель, рассказывая о себе, говорил бы о них. И поскольку никакое аристократическое чванство не толкало бы его на отрицание того, что он пребывает в ситуации, он больше не пытался бы возвыситься над своим временем и судить о нем с точки зрения вечности; а поскольку его ситуация была бы универсальной, то он и выражал бы надежды и гнев всех людей и тем самым полностью выражал бы себя, то есть выражал бы себя не в виде погруженного в метафизику создания, как то выходило у средневекового клирика‑писца, и не в виде наделенного психикой животного, как у наших классиков, и даже не в виде социального существа, а в виде некой всеобщности, выныривающей из мира в пустоту и содержащей в себе все грани личности в нераздельной целостности человеческого удела; литература воистину стала бы антропологией, в полном смысле слова. Само собой разумеется, что в подобном обществе нельзя было бы найти ничего даже отдаленно напоминающего деление на власть мирскую и духовную. Как мы убедились, это деление обязательно соотносится с отчуждением человека и, как следствие, литературы; исследование нам показало, что литература постоянно стремится противопоставить однородным массам мастерски владеющую словом публику или, по меньшей мере, просвещенных любителей; независимо от того, взыскует ли владеющий даром письма Блага или божественного совершенства, Красоты или Истины, он всегда на стороне угнетателей. Сторожевой пес или шут: выбор за ним. Г‑н Бенда выбрал шутовской жезл, а г‑н Марсель[[201]](#footnote-201) — собачью конуру; это их право, но если литература однажды должна получить возможность завладеть собственной сущностью, то писатель — без своего класса, без коллег, без литературных салонов, без излишних почестей и без притеснений — будет брошен в мир, в людскую гущу, и само понятие письма как духовного служения будет казаться немыслимым. Впрочем, духовная власть всегда основана на какой‑нибудь идеологии, а идеологии обращают себе на пользу свободу, когда их создают, и угнетение — когда они уже созданы: следовательно, писатель, достигший полного самопонимания, не станет хранителем никакого образа духовного героя, ему больше не ведомо будет центробежное движение, в силу которого иные из его предшественников отворачивали свой взор от мира, чтобы созерцать в горних высях предустановленные ценности: он будет знать, что его дело — это не поклонение духовному, а одухотворение. Одухотворение, другими словами, *овладение* . И нет никакого иного объекта для одухотворения, нет никакого иного объекта для овладения, кроме этого мира — многоцветного и реального, со всей его тяжестью, со всей его плотностью, с его зонами действия всеобщности и мельтешением случайных подробностей, с его непобедимым Злом, которое этот мир подтачивает, но не способно когда‑либо его разрушить. Писатель овладеет этим миром — таким, каков он есть: жутко сырым, жутко скользким, жутко зловонным и жутко будничным, чтобы явить его неким свободам и на фундаменте чьей‑то свободы. Литература в таком бесклассовом обществе была бы явленным самому себе миром, ввергнутым свободным поступком в подвешенное состояние и доступным свободному суду всех людей, была бы рефлексивным бытием в себе бесклассового общества; и члены такого общества могли бы в любое мгновение самоопределиться, увидеть себя и свою ситуацию. Но поскольку портрет искажает модель, поскольку простое представление — это уже затравка для перемены, поскольку произведение искусства, взятое в совокупности всех его требований, — не простое описание настоящего, а суждение об этом настоящем от имени какого‑то будущего, поскольку всякая книга в конечном итоге содержит в себе призыв, постольку и такое наличное бытие в себе уже есть преодоление себя. Вселенную оспаривают не ради простого потребления, а во имя надежд и страданий тех, кто в ней обитает.

Таким образом, конкретная литература будет синтезом Отрицания как способности отрыва от данности и Проекта как наброска будущего порядка; она будет Праздником, огненным зеркалом, которое сжигает все, что в нем отражается, а еще она будет благородством, иными словами, свободной выдумкой, даром. Но если она должна обладать способностью соединять эти два взаимодополнительных лика свободы, мало просто предоставить писателю свободу говорить обо всем: надо, чтобы он творил для читателей, которые вольны все изменить, а это означает, кроме упразднения классов, еще и отказ от любой диктатуры, постоянную смену кадров, беспрестанное ниспровержение существующего порядка, едва только в нем начнет проявляться закоснелость. Одним словом, литература по своей сути — это субъективность общества, подверженного перманентной революции. В подобном обществе она преодолела бы антиномию слова и поступка. Она, разумеется, ни в коем случае не будет уподоблена поступку: неправда, будто автор *действует* на своих читателей, он всего лишь обращает свой призыв к свободе каждого из них; для того чтобы его писания оказывали какое‑то влияние, публика должна по собственному почину принимать их на свой счет. И в таком сообществе, которое вновь и вновь неустанно овладевает собой, выносит себе приговор и себя преображает, литературное произведение может стать главным условием действия, иначе говоря, моментом рефлексивного самосознания.

Следовательно, в бесклассовом обществе, где нет ни диктатуры, ни застоя, литература завершила бы свое самосознание: она поняла бы, что форма и содержание, читающая публика и тема произведения — идентичны, что формальная свобода слова и реальная свобода дела дополняют друг друга и что следует использовать одну для того, чтобы востребовать другую; поняла бы, что литература наилучшим образом выявляет субъективность личности как раз тогда, когда она глубже всего передает коллективные запросы, и наоборот, что ее предназначение в том, чтобы выражать универсальную единичность перед другой универсальной единичностью, и ее цель — взывать к свободе людей с тем, чтобы они поняли и поддержали царство человеческой свободы. Само собой разумеется, что речь идет об утопии: можно представить себе такое общество, но у нас нет никаких практических способов его построить. Как бы то ни было, но такая утопия позволяет нам провидеть, при каких условиях идея литературы являет себя в своем полном и чистом виде. Конечно, эти условия на сегодняшний день не выполнены, а писать надо именно сегодня. Но если диалектика литературы дошла в своем развитии до того, что мы сумели в первом приближении понять сущность прозы и сущность художественных произведений, то, быть может, мы в состоянии попытаться теперь ответить на тот единственный вопрос, который неотступно нас тревожит: какова ситуация писателя в 1947 году, кто его читатели, во власти каких мифов он пребывает, о чем он может, хочет и должен писать?

### Примечания

(1) Этьямбль: «Счастливы Писатели, умирающие во имя чего‑либо». — «Комба»[[202]](#footnote-202), 24 января 1947 года.

(2) Сегодня круг его читателей ширится. Иногда он издает книги тиражом до сотни тысяч. Сто тысяч проданных экземпляров — это четыре сотни тысяч читателей, а, следовательно, во Франции — один на каждую сотню жителей.

(3) Знаменитая фраза Достоевского: «Если Бога нет, то все дозволено» — это ужасное откровение, которое буржуазия силилась скрывать от себя все сто пятьдесят лет своего правления.

(4) В какой‑то мере это случилось с Жюлем Валлесом, хотя природное благородство постоянно боролось в нем с горечью.

(5) Мне небезызвестно, что рабочие гораздо энергичнее, чем буржуа, защищали политическую демократию от Луи‑Наполеона Бонапарта[[203]](#footnote-203), но только потому, что верили, будто с ее помощью они сумеют осуществить реформы государственного устройства.

(6) Меня настолько часто упрекали в несправедливости по отношению к Флоберу, что я не могу отказать себе в удовольствии процитировать отрывки, которые каждый может сличить с текстами из его «Переписки»:

«Неокатолицизм с одной стороны и социализм с другой оглупили Францию. Все погибает между Непорочным Зачатием и общим котлом рабочих» (1868).

«Первейшим лекарством было бы покончить со всеобщим избирательным правом, этим позором для человеческого духа» (8 сентября 1871).

«Я с лихвой стою двадцати избирателей из Круассе…» (1871).

«Я не испытываю никакой ненависти к коммунарам по той же простой причине, по какой не испытываю ненависти к бешеным собакам» (Круассе, четверг, 1871 г.).

«Я полагаю, что толпа, стадо, всегда будет достойна ненависти. Значение имеет только малая группа умов, всегда одних и тех же — именно они из рук в руки передают горящий факел» (Круассе, 8 сентября 1871 г.).

«Что касается Коммуны, которая исходит злобой, то это последнее проявление средневековья».

«Я ненавижу демократию (по крайней мере, в том виде, как ее понимают во Франции), иными словами, ненавижу превознесение милосердия в ущерб справедливости и отрицание правосудия, короче, ненавижу все антиобщественные проявления».

«Коммуна реабилитирует убийц…»

«Народ — вечный недоросль, он всегда будет пребывать на задворках, потому что он — это множество, масса и неисчислимость».

«Не имеет значения, что многие крестьяне умеют читать и не слушают больше своего приходского священника, неизмеримо важнее то, что многие люди, подобные Ренану или Литтре[[204]](#footnote-204), могут жить и быть услышанными! Наше спасение теперь в *легитимной аристократии* , и я понимаю под этим большинство, которое будет определено отнюдь не численным составом» (1871).

«Неужели вы думаете, что если бы Франция, вместо того чтобы оказаться в итоге под водительством толпы, была под властью интеллектуалов, то мы пришли бы к этому? Если бы вместо того, чтобы стремиться к просвещению низших классов, мы занялись бы наставлением высших…» (Круассе, среда, 3 августа 1870 г.).

(7) В «Хромом бесе», например, Лесаж[[205]](#footnote-205) *облекает в форму романа* характеры Лабрюйера и максимы Ларошфуко, иными словами, он их связывает натянутой нитью интриги.

(8) Способ создания эпистолярного романа — не что иное, как разновидность только что обозначенного мною способа. Письмо — это субъективный рассказ о событии; письмо отсылает нас к тому, кто его написал и кто становится одновременно как действующим лицом, так и субъективностью, свидетельствующей о событии. Что касается самого события, то даже если оно имело место совсем недавно, оно все равно уже обдумано и объяснено: письмо всегда предполагает разницу во времени между фактом (принадлежащим близкому прошлому) и рассказом об этом факте, имеющем место позднее, в минуту досуга.

(9) Это полная противоположность порочному кругу сюрреалистов, которые пытаются разрушить живопись с помощью самой живописи; здесь хотят добиться от литературы верительных грамот для самой литературы.

(10) Когда Мопассан пишет «Орля»[[206]](#footnote-206), иными словами, когда он говорит о грозящем ему безумии, тон меняется. Потому что в конце концов нечто — нечто ужасное — вот‑вот произойдет. Человек потрясен, доведен до крайности; он ничего больше не понимает и хочет увлечь читателя за собой в свой кошмар. Но привычка усвоена: за неимением приемов письма, приспособленных к безумию, к смерти, к истории, ему не удается вызвать волнение.

(11) Я назову среди таких приемов письма прежде всего любопытное обращение к театральной стилистике, которое мы находим в конце минувшего века и в начале этого века у Жипа, Лаведана, Абеля Эрмана[[207]](#footnote-207) и т. п. Роман пишется в диалогах; жесты персонажей и их действия сообщаются курсивом и в скобках. Речь явно идет о том, чтобы погрузить читателя во время действия подобно тому, как театральный зритель погружается во время происходящих на сцене событий. Этот прием письма со всей определенностью показывает ведущую роль драматического искусства в полицейском обществе 1900‑х годов; такой прием к тому же представляет собой попытку на свой лад избежать подчинения мифу об индивидуальной субъективности первого порядка. Но тот факт, что от такого приема безвозвратно отказались, достаточно ясно показывает, что он не давал решения проблемы[[208]](#footnote-208). Прежде всего обращение за помощью к близкому искусству — знак слабости: это доказательство отсутствия возможностей в той области искусства, которой занимаются. И наконец, автор таким образом лишал себя возможности «войти» в сознание своих героев и тем самым ввести в него вместе с собой и читателя. Он всего‑навсего разглашал сокровенное содержание этих сознаний — в скобках и курсивом, то есть в том стиле и теми типографскими способами, какие используют обычно для описания мизансцены. Речь в таком случае идет о бесперспективной попытке; писатели, которые ее предприняли, смутно предчувствовали, что можно обновить роман, если вести повествование в настоящем времени. Но они еще не поняли, что такое обновление невозможно, если для начала не отказаться от *объяснительной* позиции.

Более серьезной была попытка ввести во Франции внутренний монолог Шницлера[[209]](#footnote-209) (я не говорю о внутреннем монологе Джойса[[210]](#footnote-210), имеющем совсем иные метафизические принципы). Ларбо[[211]](#footnote-211), который ссылается, насколько мне известно, на Джойса, был вдохновлен, на мой взгляд, в первую очередь романами «Лавры срублены»[[212]](#footnote-212) и «Мадмуазель Эльза»[[213]](#footnote-213). В итоге речь идет о том, чтобы до последних пределов развить гипотезу субъективности первого порядка и перейти к реализму, доведя идеализм до абсолюта.

Реальность, которую показывают читателю без посредника, это уже больше не сам предмет — дерево или пепельница, — а созерцающее предмет сознание; «реальное» — не более чем некое представление, однако представление становится абсолютной реальностью, поскольку нам его предлагают в виде непосредственной данности. Неудобство этого приема в том, что он замуровывает нас в индивидуальной субъективности, и потому ему не хватает вселенной с ее взаимодействием на уровне монад[[214]](#footnote-214), кроме того, и событие, и действие он растворяет в их восприятии. Следовательно, общее свойство факта и поступка в том, что они ускользают от субъективного представления: оно схватывает их результат, а не живое движение. И наконец, нельзя, без известной подтасовки, свести поток сознания к веренице слов, пусть даже и измененных. Если слово дано как посредник, *обозначающий* трансцендентную реальность, то, по существу, для языка нет ничего лучше: язык тогда заставляет забыть о себе, он перекладывает сознание на объект. Но если слово предлагает себя в виде *психической реальности* , если автор, создавая свое произведение, претендует на то, чтобы подарить нам такую двусмысленную реальность, какая была бы знаком по своей объективной природе (иначе говоря, знаком постольку, поскольку она относится к потустороннему), и вещью по своей формальной природе (иначе говоря, в качестве непосредственной физической данности), тогда автора можно упрекнуть в том, что он не высказался со всей определенностью и что ему неведом тот закон риторики, какой можно было бы сформулировать следующим образом: когда речь идет о литературе, то, если используют знаки, следует использовать *одни только* знаки; а когда *реальность* , которую хотят обозначить, это *слово* , то такую реальность следует передавать читателю другими словами. Вдобавок автора можно упрекнуть еще и в забвении того, что величайшие сокровища жизни души *безмолвны* . Судьба внутреннего монолога известна: став *риторикой* , то есть поэтической передачей внутренней жизни (будь то посредством безмолвия или посредством речи), он стал сегодня просто одним из приемов в *ряду других* приемов романиста. Слишком идеалистический, чтобы быть истинным, слишком реалистичный, чтобы быть совершенным, он венчает собой субъективистские способы письма; именно в нем и посредством его литература наших дней осознала себя: другими словами, литература сегодня — это преодоление изобразительного приема внутреннего монолога — и в ее движении к объективному, и в ее движении к риторике. Но для этого понадобилось, чтобы исторические условия изменились.

Само собой разумеется, что романист и сегодня продолжает писать в прошедшем времени. И совсем не изменением времени глагола, а только лишь переворотом в приемах повествования добьются возвращения современного читателя к вымышленным историям.

## IV

## Ситуация писателя в 1947 году

Я говорю о французском писателе — единственном, кто принадлежит к буржуазии и кто должен приноравливаться к языку, который сто пятьдесят лет буржуазного господства портили, опошляли, размягчали и начиняли «буржуазизмами», подобными легким вздохам облегчения и избавления. Американец, до того как начать писать книги, нередко занимается ручным трудом, да он и после этого к нему возвращается; он видит свое призвание в том, чтобы между двумя романами поработать на ранчо, в мастерской или на городских улицах; литература для него — не способ засвидетельствовать свое одиночество, а счастливая возможность его избежать; он пишет, не рассуждая, под влиянием несусветной потребности высвободиться от своих страхов и своего гнева, в известной мере по тем же причинам, по каким фермер со Среднего Запада пишет дикторам нью‑йоркского радио, чтобы излить им свою душу; американский писатель не столько грезит о славе, сколько мечтает о дружеском участии, он создает собственную манеру письма не в противовес традиции, а наоборот, из‑за отсутствия таковой, а его самое дерзкое новаторство — это в известном смысле проявление наивности. В его восприятии мир нов, обо всем пока только предстоит поведать, и до него еще никто не говорил ни о небе, ни о сборе урожая. Американский писатель редко появляется в Нью‑Йорке, а если и бывает там, то только наездами или, как Стейнбек[[215]](#footnote-215), запирается там на три месяца, чтобы писать, а потом сразу же покидает город на целый год — и весь этот год он проведет на дорогах, на стройках, в барах; правда, он состоит в «гильдиях» и в ассоциациях, но исключительно ради защиты собственных материальных интересов: он не испытывает чувства солидарности с другими писателями, нередко его разделяют с ними язык или пространство целого континента (1); ничто не чуждо ему так, как идея коллегии или представление о письме как о духовном служении; какое‑то время его чествуют, потом теряют из вида, а потом и забывают; затем он опять появляется с новой книгой, чтобы позднее снова залечь на дно (2): таким образом, по двадцать раз совершая прихотливый переход от эфемерной славы к исчезновению, он непрестанно снует из мира простых тружеников, куда он отправляется в поисках приключений, к своим читателям из среднего класса (я не осмеливаюсь назвать их буржуа, поскольку не уверен, что в Соединенных Штатах есть буржуазия) — к читателям очень «крутым» и очень жестким, очень юным и очень неприкаянным, которые завтра, так же как и он, уйдут на дно. В Англии интеллектуалы куда меньше, чем мы, причастны к социальной жизни; они образуют эксцентричную и довольно замкнутую касту, не слишком склонную к общению с прочим населением. Это происходит в первую очередь потому, что на их долю не выпало нашего везения: наши отдаленные предшественники, которых мы вовсе даже не стоим, подготовили Революцию, и по этой причине даже спустя полтора века правящий класс все еще оказывает нам честь тем, что чуточку (совсем чуть‑чуть) нас опасается: он нас обхаживает; у наших собратьев по перу из Лондона нет столь славных воспоминаний, и они никому не внушают страха: их считают совершенно безвредными; вдобавок клубная жизнь менее пригодна для распространения их влияния, чем жизнь литературных салонов — для распространения нашего: они, как и все остальные люди, уважают друг друга, говорят о делах, о политике, о женщинах или о лошадях и никогда — о литературе; а вот наши хозяйки дома, которым чтение служит занятием для души, посредством устраиваемых ими приемов способствовали сближению между политиками, финансистами, генералами и литераторами. Английские писатели заняты тем, что обращают необходимость в добродетель, нарочито подчеркивая особенности своих нравов; они пытаются выдать за собственный свободный выбор изоляцию, навязанную им структурой общества. Даже в Италии, где буржуазия никогда не была многочисленной и ее к тому же разорили фашизм и поражение, положение писателя — бедного, плохо оплачиваемого, обитающего в полуразвалившемся палаццо, слишком огромном и величественном, чтобы можно было его обогреть или хотя бы меблировать; положение писателя, вовлеченного в борьбу с царственным языком, слишком высокопарным, чтобы проявлять гибкость, — так вот, даже в Италии его положение весьма далеко от нашего.

Следовательно, мы самые буржуазные писатели в мире. У нас неплохие жилищные условия, мы прилично одеты, разве что питаемся чуточку хуже, чем буржуа: но это даже знаменательно, ведь если исходить из пропорционального соотношения, то буржуа тратит на еду меньше, чем рабочий; гораздо больше он тратит на свою одежду и жилье. И в дополнение к этому мы все проникнуты буржуазной культурой: во Франции, где степень бакалавра — свидетельство принадлежности к буржуазии, не принято даже мечтать о писательской карьере, если вы хотя бы не бакалавр. В других странах писатели — одержимые, с остекленевшими глазами — мечутся и ропщут под влиянием идеи, которая вцепилась им в загривок и которую они по этой причине не могут разглядеть; в конце концов, все перепробовав, они пытаются излить свои навязчивые мысли на бумагу, чтобы они испарились вместе с высыхающими чернилами. Мы, в отличие от них, приобщаемся к литературе задолго до того, как начнем писать свой первый роман; нам кажется естественным, что книги взращивают в полицейском обществе, словно деревья в саду; благодаря чрезмерной любви к Расину или Верлену[[216]](#footnote-216) мы в четырнадцать лет, во время вечерних занятий или во дворе лицея, открываем в себе призвание писателя; и еще до того, как мы начнем мучительное созидание из вороха материалов наброска произведения — до жути бесцветного, липкого от пролитого нами пота и зависимого от воли случая монстра, так вот, задолго до этого всего мы бываем вскормлены на доведенной до совершенства форм литературе и наивно полагаем, что и наши будущие творения выйдут у нас из‑под пера в столь же завершенном виде, в каком мы находим тексты других писателей; полагаем, что и наши будущие творения так же отметят печать всеобщего признания и помпезность, которую порождает освященное временем признание, короче, что их станут почитать как национальное достояние; для нас окончательное преображение поэмы, ее последнее прихорашивание перед вечностью состоит в том, чтобы после появления в великолепных и иллюстрированных изданиях она была в конце концов напечатана мелким шрифтом в картонном переплете с корешком из зеленой ткани[[217]](#footnote-217) (лишенный приятности запах клея и краски от подобной книжонки казался нам подлинным ароматом Муз); окончательное преображение поэмы в том, чтобы она волновала мечтательных сыновей грядущей буржуазии с их выпачканными чернилами пальцами. Даже Бретон, который хотел бросить в огонь всю культуру, свое первое литературное потрясение пережил в тот день, когда учитель прочел ему на уроке стихи Малларме. Одним словом, мы долгое время верили, что последнее предназначение наших творений в том, чтобы стать текстами для анализа на занятиях по французской литературе в 1980 году. Пяти лет после появления нашей первой книги достаточно, чтобы мы стали здороваться за руку со всеми собратьями по перу. Централизация всех нас собрала в Париже; с малой толикой везения какой‑нибудь шустрый американец может со всеми нами связаться за двадцать четыре часа, узнать за эти двадцать четыре часа наше мнение о ЮНРРА, об ООН или ЮНЕСКО, о деле Миллера и об атомной бомбе; за двадцать четыре часа тренированный велосипедист может прокатить от Арагона к Мориаку[[218]](#footnote-218), от Веркора к Кокто[[219]](#footnote-219) с заездом по пути к Бретону на Монмартр, к Кено[[220]](#footnote-220) в Нейи и к Билли[[221]](#footnote-221) в Фонтенбло (воздав при этом должное тем угрызениям совести и тому моральному долгу, которые являются частью наших профессиональных обязательств), предъявив для подписания какой‑нибудь манифест, петицию или протест за или против возвращения Триеста Тито, аннексии Саарской области или использования самолетов «В‑3» в будущей войне: с помощью подобных выступлений мы любим подчеркивать, что идем в ногу со временем; за двадцать четыре часа, даже без помощи велосипеда, сплетня обходит всю нашу коллегию и непомерно раздутой возвращается к тому, кто ее запустил. Нас можно встретить в полном (или почти в полном) составе в иных кафе, на концертах Плеяды и при некоторых обстоятельствах, напрямую связанных с литературой, в английском посольстве. Время от времени один из нас, переутомившись, объявляет, что уезжает в деревню, и все мы отправляемся проститься с ним; мы все наперебой ему доказываем, что он поступает в высшей степени правильно, что в Париже невозможно писать и что мысленно мы с ним, что мы ему завидуем и желаем всего наилучшего, что нас самих в городе удерживают только старушка‑мать, молодая любовница или срочное дело. Он уезжает в окружении репортеров «Самди‑суар», которые будут фотографировать его отбытие, потом его одолевает скука и он возвращается. «В сущности, — говорит он, — нет ничего, кроме Парижа». Сюда, в Париж приезжают провинциальные писатели (если они из состоятельных семей) для того, чтобы создавать региональную литературу; именно в Париже образованные представители североафриканской литературы предпочитают воспевать свою ностальгию по Алжиру. Наш путь проторен; для одержимого навязчивыми идеями ирландца из Чикаго, внезапно, словно за соломинку, хватающегося за решение написать книгу, новая жизнь, в которую он вступает, — это нечто пугающее и ни на что не похожее, это — глыба черного мрамора, и он долго‑долго будет ее обтесывать; а вот нам с юности известны памятные и поучительные вехи жизни великих людей, мы уже с четвертого класса знаем, что следует отвечать родителям, недовольным нашим выбором (даже в том случае, если наш отец ничуть не порицает наше призвание); мы знаем, сколько времени гениальный писатель должен благоразумно пребывать в безвестности, в каком возрасте ему уместно быть увенчанным славой, сколько женщин он должен иметь и сколько раз его при этом посетит несчастная любовь; знаем, желательно ли, чтобы он занимался политикой и в какую пору жизни: все написано в книгах, достаточно лишь все строго учесть; в начале века Ромен Роллан доказал своим «Жан‑Кристофом»[[222]](#footnote-222), что можно получить весьма правдоподобный образ, соединяя воедино поступки целого ряда знаменитых музыкантов. Но можно набросать и иной план: неплохо начать жизнь, как Рембо, осуществить к тридцати годам, на манер Гёте, возврат к порядку[[223]](#footnote-223), и ввязаться в пятьдесят, как Золя, в бурные дебаты[[224]](#footnote-224). После этого вы можете выбрать для себя смерть Нерваля, Байрона или Шелли[[225]](#footnote-225). Естественно, и речи не идет о том, чтобы *воплотить в жизнь* каждый эпизод во всей его яркости: скорее уж вопрос стоит о том, чтобы ему *следовать в общих чертах,* подобно тому, как разумный портной в общих чертах и без слепого подражания следует моде. Я знаю многих среди нас, причем отнюдь не из худших, кто позаботился придать своей жизни какой‑нибудь поворот и особый вид, специфичный и в то же время назидательный, для того чтобы их талант, если он и выглядит сомнительным в книгах, блистал бы по крайней мере в их нравах. Благодаря подобным образцам и рецептам писательская карьера с самого детства воспринимается нами как прекрасная, но не таящая в себе ничего неожиданного, и успеха в ней добиваются отчасти благодаря своим достоинствам, отчасти за выслугу лет. Уж таковы мы есть. Но в придачу к этому мы еще и святые, и герои, и мистики, и авантюристы, и открыватели подземных источников, и колдуны, и ангелы, и обольстители, и палачи, и жертвы — все, что вам будет угодно. Но в первую очередь мы — буржуа: никакого позора нет в том, чтобы в этом признаться. И одних отличает от других только тот способ, каким каждый из нас воспринимает эту общую для всех ситуацию.

Если бы мы всерьез захотели воссоздать картину современной литературы, то было бы уместно выделить три поколения авторов. Первое из них — это поколение писателей, которые начали творить до войны 1914 года. На сегодня их карьера завершена, и книги, которые они еще создадут, будь они хоть шедеврами, ничего не смогут добавить к их славе; но они пока живы, они мыслят, они имеют собственные суждения, и их присутствие определяет те второстепенные литературные течения, которые следует иметь в виду. Если выделять главное, то они, на мой взгляд, воплотили в себе и в своих произведениях попытку примирить литературу с буржуазной публикой. В первую очередь следует отметить, что подавляющую часть доходов они извлекали отнюдь не из продажи собственных творений. Жид и Мориак владеют землями, Пруст был рантье, Моруа[[226]](#footnote-226) — из семейства промышленников; другие писатели пришли в литературу, практикуя занятие свободными профессиями: Дюамель[[227]](#footnote-227) был врачом, Ромен[[228]](#footnote-228) — преподавателем, Клодель и Жироду — дипломатами. Дело в том, что во времена, когда они начали писать, литература не сулила им ничего, кроме сомнительной славы: подобно политике при режиме Третьей республики, литература могла быть только «побочным» занятием, даже если в итоге она становилась главным делом жизни того, кто себя ей отдавал. Следовательно, в то время литературные кадры вербовались в основном в той же среде, что и кадры для политической деятельности: Жорес и Пеги учились в одной школе[[229]](#footnote-229), Блюм[[230]](#footnote-230) и Пруст писали для одних и тех же журналов. Баррес одновременно вел и литературную, и предвыборную кампании. Писатель тех лет больше не мог считать себя чистым потребителем; он или управлял производством, или следил за распределением материальных благ, или же сам являлся служащим и имел свои обязательства перед государством; одним словом, полностью или только частично, но он слился с буржуазией; его поведение, его профессиональные отношения с людьми, его обязанности и заботы — буржуазны; он продает, покупает, приказывает и подчиняется, он вступил в заколдованный круг учтивости и церемоний. Некоторые писатели той эпохи имели прочно устоявшуюся репутацию скупердяев, что противоречит тем призывам к расточительности, с которыми они выступали в своих произведениях. Мне неизвестно, обоснована ли такая репутация, но в любом случае она доказывает, что цену деньгам они знают: отмеченный нами раскол между литератором и его публикой теперь имеет место в самом сердце писателя. Спустя двадцать лет после символизма писатель еще не утерял осознания абсолютной бесполезности искусства, но в то же время он вовлечен в ориентированный на выгоду цикл «средства‑цели» и «цели‑средства». Он одновременно и производитель, и разрушитель. Раздираемый между тем духом серьезности, которому надо строго следовать и в Кювервиле, и во Фронтенаке, и в Эльбефе[[231]](#footnote-231), и уж конечно тогда, когда он представляет Францию в Белом доме[[232]](#footnote-232), и тем духом противоречия и праздника, который возвращается к нему, едва он усядется перед чистым листом бумаги, писатель неспособен безоговорочно принять буржуазную идеологию, также как неспособен он осудить без обжалования класс, часть которого сам и составляет. И в этом затруднительном положении его выручает только то, что и буржуазия изменилась: теперь это уже не тот хищный, набирающий силу класс, чьей единственной заботой было накопление материальных богатств и обладание ими. Сыновья, а потом и внуки разбогатевших крестьян и мелких лавочников рождаются владельцами состояний; они постигли искусство тратить; идеология, ориентированная на выгоду, хоть и не исчезла, но отодвинулась в тень; столетие ничем не нарушаемого господства создало традиции; буржуазное по своей сути детство — в большом провинциальном доме, в выкупленном у разоренной знати замке — обрело поэтическую глубину; «men of property»[[233]](#footnote-233), удовлетворив свои аппетиты, реже прибегают к духу разъединения; в свою очередь, они требуют от духа объединения обоснования их права на власть: объединительная связь — то есть поэзия — устанавливается между владельцем и принадлежащей ему вещью. Баррес все это показал: буржуа образует единое целое со своим богатством, и если он живет в своей провинции, на своих землях, то что‑то от мягко всхолмленной местности, от серебристого трепета тополей, от таинственного и неспешного плодородия почвы, от стремительной и затейливой изменчивости небес переходит в него: вбирая в себя мир, он вбирает в себя и его сокровенную глубину; отныне его душа имеет свои недра и свои копи, а также собственные золотоносные залежи, рудные жилы и нефтеносные слои. Отныне перед примкнувшим к буржуазии писателем лежит проторенный путь: чтобы спасти себя, он спасет и буржуазию в ее сокровенной глубине. Конечно, он не прибегнет к ориентированной на выгоду идеологии, в случае надобности он даже станет ее суровым критиком, однако он откроет в болезненных стеснениях буржуазной души бескорыстность и духовность, столь необходимые ему для того, чтобы заниматься своим искусством с чистой совестью; вместо того, чтобы приберечь для себя и для своих коллег ту чисто символическую принадлежность к аристократии, которую он себе отвоевал в XIX веке, он признает ее за всей буржуазией в целом. Около 1850 года один американский писатель изобразил в своем романе плывущего по Миссисипи на колесном пароходе старого полковника, который попробовал на минуту задуматься о сокровенных тайнах души окружавших его пассажиров. Он тотчас выбросил из головы эту бредовую идею, сказав себе что‑то вроде этого: «Хорошего мало, если человек слишком глубоко копнет себя». Такова была реакция первых поколений буржуазии. Во Франции, приблизительно около 1900 года, мысль приняла обратное направление: принято думать, что всегда можно отыскать особую печать божества в людских сердцах, если только исследовать их достаточно глубоко. Эстонье[[234]](#footnote-234) повествует о тайной жизни: и почтовый служащий, и владелец металлургического завода, и инженер, и управляющий государственными финансами департамента имеют собственные ночные и одинокие празднества, и где‑то глубоко в их душах живут всепоглощающие страсти, неистощимый пыл; благодаря этому автору и сотне ему подобных мы научимся признавать и в филателии, и в нумизматике подлинное воплощение тоски по потустороннему и бодлеровскую неудовлетворенность[[235]](#footnote-235). Ибо, спрошу я вас, с какой целью кто‑нибудь стал бы тратить время и деньги на приобретение медалей, если не ради того, чтобы освободиться от мужской дружбы, от женской любви и от власти? И что может быть бескорыстнее, чем коллекция почтовых марок? Не всем дано быть Леонардо да Винчи или Микеланджело, но бесполезные марки, наклеенные на розовый картон альбома, — это волнующая дань уважения всем девяти музам, самая суть разрушительного потребления. Иные писатели услышат в буржуазной любви отчаянный призыв, возносящийся к Богу: что может быть бескорыстнее и мучительнее адюльтера, а вкус тлена, который сохраняется на губах после соития, разве это не воплощенное отрицание и оспаривание любых удовольствий? Иные из писателей пойдут еще дальше: не в слабостях буржуа, а в самих его добродетелях отыщут они божественное зерно безумия. В безнадежной и полной притеснений жизни матери семейства она откроют для нас упорство столь дурацкое и столь горделивое, что по его мерке все сумасбродства сюрреалистов покажутся здравомыслием. Один молодой литератор, который хотя и не принадлежал к поколению этих мастеров, но подвергся их влиянию (насколько я могу судить по его поведению, он успел с тех пор поменять свои взгляды), сказал мне однажды: «Ну какое пари глупее, чем супружеская верность? Разве это не вызов дьяволу и самому Богу? Назовите мне более безумное и поразительное кощунство». Уловка понятна: речь идет о том, чтобы сразиться с великими разрушителями на их собственной территории. Вы назовете мне Дон Жуана, а я вам в ответ — Оргона[[236]](#footnote-236): надо куда больше и благородства, и цинизма, и отчаяния на то, чтобы сохранить семью, чем на то, чтобы соблазнить тысячу и одну женщину. Вы упомянете Рембо, а я в ответ — Кризальда[[237]](#footnote-237): куда больше гордости и сатанинской дерзости надо на то, чтобы заявить: стул, который мы видим, — это стул, чем на то, чтобы осуществлять последовательное разрушение любого смысла. И вне всяких сомнений, стул, данный нашему восприятию, существует только как нечто вероятное; чтобы утверждать, что это стул, необходимо совершить прыжок в бесконечность и предположить бесконечное число взаимосогласованных представлений. Несомненно также, что обет супружеской любви склоняет к будущему целомудрию; софизм начинается тогда, когда этот необходимый и, так сказать, естественный вывод, который человек делает, чтобы противостоять времени и чтобы обеспечить собственное спокойствие, представляют как самый дерзновенный вызов и самое отчаянное оспаривание. Как бы то ни было, но именно таким способом писатели, о которых я говорю, завоевали себе известность. Они воззвали к новому поколению и объяснили ему, что есть строгое соответствие между производством и потреблением, между созиданием и разрушением; они доказали, что порядок — это вечный праздник, а беспорядок — это скучнейшее однообразие; они открыли поэзию повседневной жизни, возвратили обратно пленительную, более того, волнующую добродетель, воплотили буржуазную эпопею в длинные романы, полные загадочных и волнующих улыбок. Это все, чего и требовали от них читатели, ведь когда бываешь честным из выгоды, добродетельным из трусости и верным по привычке, то так приятно слышать, как тебе говорят, что ты своей отвагой превосходишь записного соблазнителя или разбойника с большой дороги. Приблизительно в 1924 году я познакомился с одним молодым человеком из хорошей семьи, увлеченным литературой и в особенности современными писателями. Ему случалось бывать совершенно безрассудным, когда таковым приличествовало быть; он до одури упивался поэзией в барах, когда это было в моде; он нарочито афишировал свою любовницу, а потом, после смерти отца, благоразумно взял на себя управление принадлежащим семье заводом и вернулся на праведный путь. Затем он женился на богатой наследнице, и он ей не изменяет, а если и изменяет, то где‑нибудь вдали от дома и тайком, короче, это самый верный из мужей. Ко времени своей женитьбы он вычитал в книгах девиз, который призван был оправдать его жизнь. «Надо, — написал он мне однажды, — поступать, как все и не быть ни на кого похожим»[[238]](#footnote-238). Эта простая фраза исполнена большой глубины. Как можно догадаться, я считаю ее самой гнусной гадостью и оправданием любого самообмана. Но, на мой взгляд, она весьма удачно резюмирует ту мораль, которую наши сочинители продали своей публике. Ею они в первую очередь оправдывали самих себя: надо поступать как все, иными словами, продавать сукно из Эльбефа или вино из Бордо; надо, следуя заведенному порядку, взять себе жену с приданым; надо навещать своих родственников, родственников своей жены, друзей родственников своей жены; и надо не быть ни на кого похожим, иными словами, надо спасти собственную душу и душу своей семьи с помощью прекрасных произведений, разрушительных и в то же время свидетельствующих о почтении. Я назову совокупность подобных произведений литературой алиби. Эта литература быстро вытеснила сочинения писателей‑наймитов: еще до начала Первой мировой войны правящие классы в алиби нуждались больше, чем в лести. Чудесное Алена‑Фурнье[[239]](#footnote-239) представляло собой алиби: оно породило целую вереницу буржуазных волшебных миров; каждый раз речь шла о том, чтобы всех без исключения читателей последовательными приближениями довести до той сокровенной точки буржуазнейшей души, где все грезы сходятся и сливаются в отчаянном влечении к невозможному, где все события самой обыденной действительности переживаются как символы, где реальность поглощается воображаемым и где весь человек — уже не более, чем божественное отсутствие. Порой кое‑кто удивлялся, что Арлан[[240]](#footnote-240) был автором «Чужих земель» и вместе с тем создателем «Порядка», но удивлялись они напрасно: в высшей степени благородная неудовлетворенность его первых героев обретает смысл только в том случае, если ее испытывают посреди строгого порядка; речь идет совсем не о том, чтобы бунтовать против брака, полезных занятий, подчинения общественному порядку, а о том, чтобы утонченно их обойти, используя смутную тоску, которую ничто не в силах утолить, поскольку она есть, по сути, стремление к «ничто». Таким образом, порядок в книгах существует только для того, чтобы читатели над ним возвысились, но совершенно необходимо, чтобы он там был; и вот он уже оправдан и солидно обоснован: безусловно, куда уместнее будет оспаривать его посредством мечтательной меланхолии, нежели низлагать его с помощью оружия. То же самое я могу сказать о беспокойстве у Жида, которое позднее стало мориаковским смятением, грехом и незанятым Богом местом в душе: речь все время идет о том, чтобы заключить повседневную жизнь в скобки и прожить ее старательно и вместе с тем не запачкав об нее пальцы; речь все время идет о том, чтобы доказать: человек стоит большего, чем его жизнь, любовь гораздо больше, чем просто любовь, а буржуа гораздо больше, чем просто буржуа. Разумеется, у самых значительных из этих писателей есть и многое другое. У Жида, у Клоделя, у Пруста мы находим знание людей, тысячи разных дорог. Но я и не собирался здесь воссоздавать картину эпохи: моей целью было показать атмосферу и выделить некий миф (3).

Второе поколение вступает в пору зрелости после 1918 года. Конечно, имеется в виду очень грубое деление, поскольку следует отнести к этому поколению и Кокто, начавшего писать еще до войны, тогда как Марсель Арлан, чья первая книга, насколько мне известно, была опубликована не раньше перемирия[[241]](#footnote-241), явно сродни только что упомянутым нами писателям. Очевидная бессмысленность той войны, на понимание истинных причин которой мы угробили тридцать лет, влечет за собой возврат духа Отрицания. Я не стану распространятся об этом периоде, столь метко названном Тибоде[[242]](#footnote-242) временем «декомпрессии». То был фейерверк; сегодня, когда он погас, о нем написано столько, что кажется, будто мы знаем о нем все. Следует, однако, заметить, что сюрреализм — самая великолепная из его шутих — связан все с теми же разрушительными традициями писателя‑потребителя. Эти буйные молодые люди хотят разрушить культуру, поскольку им привили мысль, что главный враг для них — это филистер, обличенный Гейне, Прюдом, обличенный Монье, и буржуа, обличенный Флобером[[243]](#footnote-243), — короче, их собственный отец. Но жестокости недавних лет склонили их к радикализму. Если их предшественники ограничивались тем, что побивали *потреблением* ориентированную на выгоду идеологию, то они на более глубоком уровне воспринимают поиск выгоды в жизненном проекте человека, иначе говоря, в сознательной и направляемой собственной волей жизни. И сознание, и «Я» — буржуазно: Отрицание должно в первую очередь распространяться на эту Природу, которая, по словам Паскаля, есть не что иное, как первейший обычай[[244]](#footnote-244). Задача прежде всего состоит в том, чтобы уничтожить навязанные воспитанием различия между сознательной и бессознательной жизнью, между сном и бодрствованием. Это означает растворение субъективности. На самом деле субъективность есть, когда мы признаем, что наши мысли, чувства и желания исходят от нас в миг их возникновения и когда мы в одно и то же время полагаем две вещи: во‑первых, то, что они наверняка принадлежат нам, а во‑вторых, то, что внешний мир, вероятно, сопрягается с ними. Сюрреалист принял в штыки эту убогую истину, положенную стоиками в основу своей морали. Она неприемлема для него и с точки зрения границ, которые она нам предписывает, и с точки зрения ответственности, которую она на нас налагает. Для него все способы хороши, лишь бы избежать осознания самого себя и, следовательно, своей ситуации в мире. Сюрреалист принимает психоанализ, потому что в трактовке этой теории сознание заполнено паразитарными наростами чуждого происхождения; он отвергает «буржуазную идею» труда, ибо труд вбирает в себя догадки, гипотезы и проекты, а следовательно, непрестанное обращение к индивидуальной субъективности; автоматическое письмо — это прежде всего разрушение субъективности: когда мы его практикуем, нас пронизывают разряды; они причиняют нам боль, а нам даже неведом их источник, мы ничего о них не знаем, пока они не займут своего места в мире объектов и пока не надо будет воспринимать их отстраненно. А значит суть дела отнюдь не в том, чтобы, как это слишком часто повторяли прежде, заменить бессознательную индивидуальную субъективность сознанием, а в том, чтобы представить субъекта в виде бесплотной фикции во чреве объективной вселенной. Однако уже следующий выпад сюрреалиста направлен на то, чтобы разрушить, в свою очередь, и объективность. Речь, стало быть, идет о том, чтобы заставить мир взорваться, а поскольку на это никакого динамита не хватит и поскольку, с другой стороны, *реальное* разрушение совокупности всех существований невозможно, ибо подобное разрушение только заставило бы эту совокупность перейти из одного *реального* состояния в другое *реальное* состояние, то сюрреалисты направят свои усилия прежде всего на то, чтобы разложить отдельные объекты, иными словами, подвергнуть порче в таких предметах‑свидетелях сам строй объективности. А подобную операцию нельзя и пытаться осуществить на заранее заданных, *реально* существующих объектах с их неизменной сутью. Вот почему сюрреалисты будут творить воображаемые объекты, создаваемые, следовательно, для того, чтобы их объективность сама себя упраздняла. Простейшую схему такого метода дают нам поддельные куски сахара, которые Дюшан на самом деле вырубал из мрамора[[245]](#footnote-245) и которые вдруг обнаруживали удивительный для сахара вес. Взяв их в руки, посетитель должен был, под влиянием мгновенного и головокружительного озарения, почувствовать саморазрушение объективной сущности сахара; необходимо было передать ему то разочарование всякой живой твари, ту тоску, то состояние неуверенности в себе, какие вызывают, например, предметы, предназначенные для розыгрышей, когда чайная ложка вдруг растворяется в чашке с чаем, когда сахар (фикция — перевертка той, что была создана Дюшаном) всплывает и не тонет. Этим прозрением прикрывают свои надежды на то, что весь мир явит себя как одно основополагающее противоречие. Сюрреалистические живопись и скульптура не имеют другой цели, кроме как умножать количество отдельных и воображаемых разъятий, подобных дырам в раковинах, через которые вытечет вся вселенная. Параноико‑критический метод Дали — всего лишь усовершенствование и усложнение приема[[246]](#footnote-246); в итоге и этот метод представлен как усилие, ориентированное на то, чтобы «способствовать полной дискредитации мира реальности». Литература попытается подвергнуть язык такой же участи и погубить его, сокрушая слова. Таким образом, сахар отсылает нас к мрамору, а мрамор — к сахару; растекающиеся часы собственной растекаемостью оспаривают себя как предмет; объективное разрушается и внезапно отсылает нас к субъективному, поскольку от реальности отторгают ее качества и находят удовольствие в том, чтобы «считать сами образы внешнего мира неустойчивыми и преходящими» и «ставить их на службу реальности нашего разума». Но и субъективное в свою очередь распадается и дает возможность возникнуть, у себя за спиной, таинственной объективности. И все это без того, чтобы реально было начато хотя бы одно разрушение. Совсем наоборот: при помощи символического упразднения «Я» сновидениями и автоматическим письмом, символического упразднения объектов производством эфемерной объективности, а также символического упразднения языка производством противоестественных смыслов, при помощи уничтожения живописи посредством живописи, а литературы посредством литературы сюрреализм продолжает курьезную деятельность по осуществлению небытия посредством избытка бытия[[247]](#footnote-247). Он разрушает не иначе, как неуклонно *создавая* , иными словами, добавляя какие‑то картины к тем картинам, что уже существуют, и какие‑то книги к тем книгам, что уже изданы. Отсюда двусмысленность его произведений: каждое из них может сойти за варварское и великолепное изобретение невиданной формы, неведомого существа, неслыханной фразы и стать в этом качестве добровольным вкладом в культуру; а поскольку каждое его произведение являет собой намерение уничтожить все реальное, уничтожая вместе с ним и себя, то на поверхности такого создания радужными красками переливается Небытие, и это Небытие есть не что иное, как вечное и легкое, словно на трепетных крыльях бабочки, порхание противоречий. И *сам тот дух* , который сюрреалисты хотят отыскать среди обломков индивидуальной субъективности, дух, который невозможно смутно прозреть иначе, как в скоплении саморазрушающихся объектов, он, этот дух, тоже переливается радужными красками и мерцает при взаимном и неуклонном уничтожении вещей. Этот дух не есть ни гегелевское Отрицание, ни Отрицание, рассмотренное как абсолютная реальность, ни даже Ничто, хотя он к нему и близок: его уместнее назвать Невозможным или, если угодно, воображаемой точкой, где смешиваются воедино сон и явь, реальное и воображаемое, объективное и субъективное[[248]](#footnote-248). Смешение, но не соединение, ибо соединение проявило бы себя в виде организованного существования, преодолевающего свои внутренние противоречия и господствующего над ними. Но сюрреализм не желает возникновения подобной новой реальности, которую опять надо было бы оспаривать. Он хочет оставаться в будоражащем нервном напряжении, пробужденном поиском несбыточной грезы. Рембо, по крайней мере, хотел увидеть гостиную в водах озера. А вот сюрреалист хочет вечно пребывать в такой точке, откуда видно и озеро, и гостиную: если, случайно, он видит то и другое вместе, ему или противно, или страшно, и тогда, закрыв ставни, он идет спать. В итоге он создает много живописных полотен и исписывает горы бумаги, но по‑настоящему никогда ничего не разрушает. И Бретон это признавал, когда писал в 1925 году: «Непосредственная реальность сюрреалистической революции не столько в том, чтобы изменить что бы то ни было в физическом и наблюдаемом порядке вещей, сколько в том, чтобы породить брожение в умах». Разрушение мира как целого создает предмет субъективной деятельности, весьма похожей на то, что всегда называли философской конверсией[[249]](#footnote-249). Весь этот мир, беспрестанно разрушаемый при том, что никто не коснется ни единого зернышка его хлебов, ни единой песчинки его песков, ни единого перышка его птиц, весь этот мир просто‑напросто *заключен в скобки* . Все уже успели насмотреться на то, как инсталляции, картины, поэмы‑предметы являют собой рукотворное осуществление тропов, которыми скептики III века до нашей эры обосновывали свое вечное «εποχη»[[250]](#footnote-250). И сделав это, и Карнеад[[251]](#footnote-251) и Филон[[252]](#footnote-252), уверившись в том, что не опорочили себя неосторожным соучастием, жили как все. Так же поступают и сюрреалисты: раз уж мир разрушен и чудесным образом спасен самим своим разрушением, то они без всяких угрызений совести могут позволить себе пойти навстречу своей всеобъемлющей любви к миру. Этот мир — мир повседневности, с его деревьями и крышами домов, с его женщинами, ракушками и цветами и вместе с тем мир, неотступно тревожимый «несбыточным» и «ничто» — вот то, что именуют сюрреалистическим «чудесным»[[253]](#footnote-253). Я не могу отделаться от мыслей об ином способе заключения в скобки, каким примкнувшие писатели предыдущего поколения разрушали буржуазную жизнь — и сохраняли эту жизнь во всем ее разнообразии. Разве «чудесное» сюрреалистов — это не чудесное Большого Мольна, но только более радикальное? Разумеется, страсть сюрреалистов искренна так же, как их ненависть и отвращение к классу буржуазии. Вот только ситуация остается прежней: надо спастись, не нанося вреда, — или ценой чисто символического вреда — надо омыть себя от грязи происхождения, не отказываясь в то же время от преимуществ собственной ситуации.

Суть дела в том, что необходимо, в очередной раз, отыскать для себя неприступное орлиное гнездо. Сюрреалисты, более амбициозные, чем их отцы, рассчитывают на фундаментальное и метафизическое разрушение, к которому они приступят, дабы стать в тысячу раз выше рангом, чем паразитарная аристократия. Вопрос стоит уже не о том, чтобы высвободиться из класса буржуазии: надо вырваться за пределы человеческого существования. И эти сыновья богатых родителей хотят швырнуть на ветер отнюдь не достояние семьи: они весь мир хотят швырнуть на ветер. Они вернулись к паразитическому образу жизни как к наименьшему из зол, все они, по общему согласию, забросили и учебу, и всякую полезную деятельность, но их никогда не удовлетворяла роль паразитов буржуазии: их гордыня требовала, чтобы они стали паразитами всего человеческого рода. Сколь бы метафизическим ни было их выпадение из класса, ясно как день, что оно унесло их в какие‑то высшие сферы и что их предубеждения строго‑настрого запрещали им искать себе читателей среди рабочего класса. Бретон однажды написал: «Преобразовать мир, — сказал Маркс. Изменить жизнь, — сказал Рембо. Для нас оба эти напутствия едины». И одного этого было бы достаточно, чтобы выдать с головой буржуазного интеллигента. Весь фокус в том, чтобы понять, какое изменение происходит первым. Для борца‑марксиста несомненно, что только социальные преобразования могут позволить осуществить коренные изменения в чувствах и в образе мысли. Если Бретон полагает, будто можно продолжать свои внутренние опыты на периферии революционной деятельности и параллельно с нею, он заранее обречен, ведь это было бы равносильно утверждению, что духовное освобождение, по крайней мере для отдельных людей, мыслимо и без снятия оков, а следовательно, это сделало бы революцию менее безотлагательной. И это как раз то самое предательство, в котором революционеры постоянно обвиняли Эпиктета[[254]](#footnote-254), а Политцер[[255]](#footnote-255) еще вчера обвинил Бергсона. И если бы кто‑то стал утверждать, будто Бретон своим заявлением хотел возвестить о постепенном и взаимосвязанном преображении состояния общества и частной жизни, то я на это ответил бы цитатой из другого отрывка: «Все склоняет нас к вере в то, что существует некая точка в сознании, где жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, выразимое и невыразимое, верх и низ перестают восприниматься в противоречии… Было бы бесполезно искать в деятельности сюрреалистов какую‑либо иную побудительную причину, кроме как надежду на отыскание этой точки». Разве это не является в несопоставимо большей степени свидетельством раскола с читателями из рабочей среды, нежели с буржуазной публикой? Ибо вовлеченный в схватку пролетариат для успешного завершения своей борьбы в любую минуту должен уметь отличить прошлое от будущего, реальное от воображаемого и жизнь от смерти. Бретон не случайно перечислил эти противопоставления: все они принадлежат к категориям действия; революционное действие нуждается в них больше, чем любое другое. И сюрреализм, подобно тому, как он ужесточил отрицание всякой пользы ради того, чтобы преобразовать его в отказ от индивидуального проекта и осознанной жизни, ужесточает и былые притязания литературы на бескорыстие ради того, чтобы обратить это притязание в отказ от действия посредством разрушения его категорий. Существует некий сюрреалистический квиетизм[[256]](#footnote-256). Квиетизм и неизбывное кипение страстей: две взаимодополняющие черты одной и той же позиции. Поскольку сюрреалист лишил себя способов координации собственных усилий, его деятельность сводится к импульсивным поступкам под влиянием момента. Мы вновь обнаруживаем тогда, в затемненном и усложненном виде, мораль Жида с ее безотлагательностью бесполезного поступка. Это нас не удивляет: в любом квиетизме присутствует паразитизм, а излюбленное tempo[[257]](#footnote-257) для потребления — это текущий момент.

Вместе с тем сюрреализм заявляет о своей революционности и протягивает руку коммунистической партии. Впервые со времен Реставрации литературная школа открыто причисляет себя к организованному революционном движению. Причины понятны: эти писатели, весьма молодые люди, хотят в первую очередь уничтожить собственную семью, дядюшку‑генерала, двоюродного брата — приходского священника, подобно тому, как Бодлер в 1848 году видел в Февральской революции повод для поджога дома генерала Опика[[258]](#footnote-258); эти писатели родились небогатыми, и им необходимо избавиться от некоторых комплексов, от зависти, от страха; они вдобавок бунтуют и против внешних принуждений: против только что закончившейся войны и сопутствовавшей ей цензуры, против воинской службы, против налогов, против комнаты серо‑голубого цвета[[259]](#footnote-259), против лживой пропаганды; все эти писатели — антиклерикалы, точь‑в‑точь такие, как отец Комб[[260]](#footnote-260) и радикалы предвоенных лет, и всех их сильно мутило от колониализма и войны в Марокко. И такое их возмущение, и такая их ненависть могут быть выражены посредством чисто умозрительной концепции всеобъемлющего Отрицания, которая, нисколько не нуждаясь в том, чтобы отрицание стало чьим‑то индивидуальным волевым устремлением, a fortiori[[261]](#footnote-261) повлечет за собой отрицание класса буржуазии. А поскольку молодость — по преимуществу возраст метафизики, как это прекрасно понимал еще Огюст Конт[[262]](#footnote-262), то метафизическое и абстрактное выражение их бунта как раз и было тем самым выражением, которое они по преимуществу выбирают. Однако именно это выражение оставляет мир в безукоризненно неизменном виде. Правда, они добавляют к этому кое‑какие импульсивные бунтарские поступки, однако эти отчаянные всплески в лучшем случае способны всего лишь привести к скандалу. Самое большее, на что они могут рассчитывать, — это объединиться в карательную организацию наподобие Ку‑клукс‑клана. Им остается только надеяться, что другие, независимо от их духовных опытов, возьмут на себя насильственное осуществление конкретных разрушений. Одним словом, они хотели бы стать клириками‑писцами идеального общества, в земные задачи которого входило бы беспрестанное упражнение в буйстве (4). Потому и выходит, что после восхвалений самоубийств Ваше и Риго[[263]](#footnote-263) как достойных подражания поступков после объявления бесполезного убийства («разрядить револьвер в толпу») в качестве самого простого сюрреалистического поступка они призывают себе на помощь желтую опасность. Они не видят глубинного противостояния, которое отстраняет эти жестокие и частичные разрушения от осуществляемого ими посредством поэзии процесса уничтожения. По сути, всякий раз, когда разрушение частично, оно представляет собой не более чем *способ* достижения позитивной и более общей цели. Сюрреализм зацикливается на этом способе, он творит из него абсолютную цель и отказывается идти дальше. Тотальное уничтожение, о котором он грезит, никому не причиняет никакого зла именно потому, что оно тотальное. Это некий абсолют, вынесенный за пределы истории, некий поэтический вымысел. И он вводит в число обреченных на уничтожение реальностей, цель, оправдывающую в глазах азиатов или революционеров жестокие средства, к которым они вынуждены прибегать. Со своей стороны, коммунистическая партия, затравленная буржуазной полицией, куда менее многочисленная по составу, чем СФИО[[264]](#footnote-264), и не имеющая в обозримом будущем никакой надежды на захват власти, партия совсем молодая и пока еще не определившая для себя конструктивную тактику, до сих пор находится на стадии отрицания. Для нее речь идет о том, чтобы овладеть массами, очиститься от социалистов, вовлечь в свои ряды те элементы, которые она сможет отторгнуть от неприемлющего ее общества: интеллектуальное оружие этой партии — критика. Она близка к тому, чтобы видеть в сюрреализме временного союзника, но готова такого союзника отринуть, едва только он станет ненужным; ибо отрицание — самая суть сюрреализма — для компартии не более, чем один из этапов. И компартия согласна, пусть и ненадолго, принимать всерьез автоматическое письмо, гипнотические «сны» и объективный случай[[265]](#footnote-265), но только постольку, поскольку они могут способствовать распаду класса буржуазии. Это выглядит так, будто вновь обнаружилась общность интересов между интеллектуалами и угнетенными классами, принесшая удачу писателям XVIII века. Но это только видимость, не более того. Скрытый источник недоразумения в том, что сюрреализм очень мало заботит диктатура пролетариата и он видит в Революции, как в чистом кипении страстей, абсолютную цель, тогда как коммунизм ставит своей целью захват власти и оправдывает этой целью кровь, которую он прольет. К тому же связь сюрреализма с пролетариатом косвенна и умозрительна. Сила писателя заключается в его прямом воздействии на собственную публику, в его ярости и в его воодушевлении, в тех мыслях, которые навевают его произведения. Дидро, Руссо, Вольтер были неразрывно связаны с буржуазией потому, что она их читала. Однако у сюрреалистов совсем нет читателей среди пролетариата: они самым краешком вовлечены в орбиту партии или, точнее говоря, входящих в ее состав интеллектуалов. Их публика принадлежит к иным слоям общества: она принадлежит к образованной буржуазии, и об этом известно компартии, которая использует сюрреалистов исключительно для того, чтобы внести смуту в правящую верхушку. Таким образом, все революционные заявления сюрреалистов остаются чисто теоретическими, поскольку они ничего не меняют в их позиции, не позволяют им заполучить ни одного читателя из среды рабочих и не находят в этой среде никакого отклика; они остаются паразитами того класса, который они оскорбляют, а их бунт остается за пределами революции. В конце концов Бретон сам это признал и вернулся к самодостаточности средневекового клирика‑писца: он сообщал Навилю[[266]](#footnote-266): «Среди нас нет никого, кто не желал бы перехода власти из рук буржуазии в руки пролетариата. Пока это не произошло, для нас не менее настоятельно продолжение опытов в области внутренней жизни и, само собой разумеется, без какого‑либо контроля, даже марксистского… По сути эти две задачи различны». Оппозиция еще пожалеет о своих политических выступлениях, когда советская Россия и, следовательно, французская коммунистическая партия приступят к конструктивному строительству: сюрреализм, оставаясь по сути *отрицанием* , от них отвернется. Бретон тогда сблизится с троцкистами именно потому, что они, преследуемые и относящиеся к меньшинству, все еще находятся на стадии критического отрицания. В свою очередь, троцкисты станут использовать сюрреалистов как инструмент для внесения раскола: письмо Троцкого Бретону не оставляет никаких сомнений по этому поводу. Если бы Четвертый Интернационал тоже смог перейти к конструктивному строительству, это, безусловно, послужило бы причиной для разрыва с ним.

Таким образом, первая попытка буржуазного писателя сблизиться с пролетариатом утопична и умозрительна, ибо он ищет себе не читателей, а союзника, вдобавок буржуазный писатель сохраняет и усиливает разделение на суетное и возвышенное и не нарушает пределов некоего духовного служения. Принципиальное согласие, достигнутое сюрреализмом и компартией в их противоборстве с буржуазией, ограничивается формальностями; их объединяет чисто формальная идея отрицания. По существу, отрицание компартии временно, это необходимый исторический момент в ее грандиозной деятельности по социальному переустройству, тогда как отрицание сюрреалистов помещается, что бы там ни говорили, за пределами истории: оно одновременно и в настоящем, и в вечности; их отрицание — абсолютная цель и жизни, и искусства. Бретон где‑то настаивает на тождестве (или, по меньшей мере, на параллелизме со взаимной символизацией) между разумом в его борьбе с животным началом и пролетариатом в его борьбе против капитализма, что возвращает нас к утверждению «священной миссии» пролетариата. Но, строго говоря, класс пролетариев, представленный в виде легиона ангелов‑губителей, класс, за который компартия горой стоит против любых подкрадываний сюрреалистов, в действительности является для писателей псевдорелигиозным мифом и в деле успокоения их совести играет роль, подобную той, какую играл для благожелательно настроенных писателей в 1848 году миф о Народе. Своеобразие сюрреалистического движения состоит в его попытке одновременно заполучить *все* : и выпадение из собственного класса посредством воспарения над ним, и паразитический образ жизни, и привилегированное положение, и философию потребления, и союз с революционными силами. История этой попытки показала, что она обречена на провал. Но пятьюдесятью годами раньше она была бы просто немыслима: единственное отношение, которое мог бы тогда иметь буржуазный писатель с рабочим классом, — это писать о нем и для него. Единственное, что позволяло думать, пусть и недолго, о заключении временного союза между интеллектуальной аристократией и угнетенными классами, это возникновение нового фактора: Партии как посредника между средними классами и пролетариатом.

Я прекрасно понимаю, что сюрреализм с его множественностью ролей — писательского клана, духовной коллегии, церкви и тайного общества (5), — не более чем один из продуктов послевоенного времени. Следовало бы поговорить в этой связи и о Моране[[267]](#footnote-267), и о Дриё Ларошеле, и о многих других. Но если произведения Бретона, Пере[[268]](#footnote-268) и Десноса[[269]](#footnote-269) показались нам наиболее представительными, то потому только, что все другие наделены, хоть и не столь явно, теми же свойствами. Моран — типичный потребитель, странствующий путешественник, перекати‑поле. Он упраздняет национальные традиции, сталкивая их между собой по старинной методе скептиков и Монтеня; он скидывает их в одну корзину, словно крабов, и, не вдаваясь в пояснения, предоставляет им свободу разрывать друг друга на части; речь идет о достижении некой точки *гамма* , весьма близкой к точке *гамма* сюрреалистов, где разница нравов, языков и интересов стирается до полной неразличимости. *Скорость* выполняет здесь роль способа параноидальной критики. «Услужливая Европа» — это упразднение границ между странами посредством железной дороги, «Всего лишь Земля» — упразднение континентов посредством самолета. Моран забрасывает азиатов в Лондон, американцев — в Сирию, а турков — в Норвегию; он заставляет взглянуть на наши обычаи их глазами подобно тому, как Монтескье заставлял посмотреть на обычаи французов глазами своих персов[[270]](#footnote-270), и это представляет собой самый надежный способ лишить какого бы то ни было права на существование любые обычаи. Но в то же самое время он принимает меры к тому, чтобы путешественники‑иноземцы растеряли весомую долю своей изначальной чистоты и полностью отказались от привычных им нравов, не успев еще до конца воспринять и наши обычаи; в такую неповторимую минуту внутреннего преображения каждый из них является полем битвы: в такой битве необычная палитра чувствований и рациональная механистичность ополчаются друг на друга. Однако книги Морана, полные высокопарности, дешевого украшательства, чудных и чуждых слуху имен, звучат как похоронный звон по экзотике; они стоят у истоков целого литературного направления, ориентированного на устранение местного колорита либо посредством показа того, что заморские города, о которых мы грезили в детстве, столь же безнадежно привычны и обыкновенны для глаз и сердца их обитателей, как вокзал Сен‑Лазар или Эйфелева башня для нашего сердца и наших глаз, либо за счет предоставления возможности усмотреть фиглярство, фальшь и отсутствие веры в обрядах, когда‑то описанных нам путешественниками былых времен с полным пиететом, либо путем разоблачения перед нами, под истонченным покровом восточной или африканской красочности, вездесущности машинной цивилизации и капиталистического практицизма. В конечном итоге не остается ничего, кроме всюду похожего и однообразного мира. Я как нельзя лучше постиг глубинный смысл этого метода, когда в один из летних дней 1938 года, где‑то между Могадором и Сафи[[271]](#footnote-271), наш туристический автобус обогнал мусульманку в чадре, крутившую педали велосипеда. Магометанин, оседлавший велосипед, — вот саморазрущающийся объект, который с равным успехом может быть востребованным и сюрреалистами, и Мораном. Явная механистичность велосипеда вступает в противоречие с неспешно раскручивающимися фантазиями о гаремной жизни, которые возникают при встрече с этим скрытым под вуалью созданием; и вместе с тем то, что в этих накрашенных бровях и за этим узким лбом еще хранит в себе сладостную и чарующую потаенность, противоречит, в свою очередь, машинной цивилизации и рождает догадки о существовании, помимо капиталистического единообразия, некоего потустороннего мира, обузданного, покоренного, но все еще опасного и волшебного. Призрачная чужеродность, сюрреалистическое невозможное, буржуазная неудовлетворенность: во всех трех случаях реальность бессильно опадает, но под ее оболочкой пытаются удержать волнующее напряжение противостояния. В случае с писателями‑путешественниками уловка очевидна: они упраздняют чужеродность, ибо все мы по отношению к кому‑нибудь чужеродны, а они таковыми быть не желают; они разрушают и традиции, и историю ради того, чтобы выскользнуть из своей исторической *ситуации* , они хотят забыть о том, что и самое ясное сознание всегда хоть где‑то, да укоренено, хотят произвести мнимое освобождение, хотят посредством универсализма[[272]](#footnote-272) сотворить сословие аристократов, взирающих на мир с горних высей.

Дриё Ларошель, подобно Морану, использует иногда саморазрушение объекта посредством экзотики: в одном из его романов Альгамбра становится провинциальным общественным садом, чахнущим под небесами, одинаковыми повсюду. Но, используя литературное разрушение объекта, используя двадцатилетие безумств и горечи, Моран добивался и разрушения самого себя: пустой чемодан, дымок опиума, и под конец головокружительность смерти — все это вместе взятое вовлекло его в национал‑социализм. «Жиль» — это роман его жизни: жизни грязной, хоть и позлащенной, и он непреложно свидетельствует о том, что Дриё Ларошель был собратом и соперником сюрреалистов. Его нацизм, который тоже был всего лишь чаянием мирового пожара, проявляет себя, при ближайшем рассмотрении, столь же недейственным, как и коммунизм Бретона. Оба они оказались во всем подобными средневековым клирикам‑писцам, оба они соприкасаются с преходящим непорочно и равнодушно. Однако сюрреалисты здоровьем покрепче: их миф о разрушении скрывает грандиозную и поразительную потребность; они хотят разрушить все, кроме самих себя, как об этом свидетельствует их страх перед болезнями, пороками и наркотиками. Дриё Ларошель, суровый и более честный по отношению к себе, размышлял о собственной смерти: он ненавидит свою страну и людей исключительно из‑за ненависти к себе. Все они отправились на поиски абсолюта, но поскольку со всех сторон их обступало относительное, эти писатели отождествили абсолют с *невозможным* . Все они колебались между двумя ролями: ролью провозвестников нового мира и ролью разрушителей старого. Однако поскольку в послевоенной Европе легче было различить приметы упадка, нежели приметы обновления, все они сделали выбор в пользу разрушения. А для того чтобы успокоить свою совесть, эти буржуазные писатели снова взяли на вооружение старый миф Гераклита[[273]](#footnote-273), согласно которому жизнь рождается из смерти.

Все они были одержимы воображаемой точкой *гамма* , единственной неподвижной точкой в движущемся мире, в которой разрушение (в силу того, что это суть разрушение полное и неустранимое) отождествляется с абсолютным созиданием. Всех их завораживало кипение страстей, чем бы оно ни было вызвано; в кипении страстей они и хотели освободить человека от его удела. Вот почему эти буржуазные писатели сблизились с крайними по своим взглядам партиями, безосновательно наделив их апокалипсическими устремлениями. Все они ошиблись: Революция не состоялась, нацизм побежден. Им довелось жить в такое приятное и ничем не стесненное время, когда отчаяние еще было роскошью. Они осуждали собственную страну, поскольку в них еще бродила дерзость, рожденная победой, они выступали против войны, поскольку верили, что мир будет долгим. Все эти писатели пали жертвой катастрофы 40‑х годов: настало время действовать, но ни один из них не был к этому готов. Одни погибли, другие оказались в изгнании; те, кто вернулся, исторгнуты из наших рядов. Все они были провозвестниками грядущего бедствия во времена тучных коров; во времена тощих коров[[274]](#footnote-274) им было больше нечего сказать (6).

###### \* \* \*

Поодаль от тех примкнувших к отцам блудных сыновей, которых поджидает куда больше неожиданностей и безумств в отцовском доме, нежели на горных тропах или на дорогах пустыни, поодаль от великих певцов отчаяния и от более молодых блудных сыновей, для которых еще не пробил час возвращения в лоно семьи, робко расцветает гуманизм особого толка. Прево, Пьер Бост, Шамсон, Авлин, Бекле[[275]](#footnote-275) почти того же возраста, что Бретон и Дриё Ларошель. Их дебюты в литературе были блистательны: Бост еще не покинул скамьи лицея, а Копо[[276]](#footnote-276) уже играл его пьесу «Глупец»; Прево добился известности во время учебы в Эколь Нормаль[[277]](#footnote-277). Однако, несмотря на свою зарождающуюся славу, они были скромны; им было чуждо стремление изображать из себя Ариэлей капитализма, они не претендовали ни на то, чтобы быть проклятыми, ни на роль пророков. Прево, когда его спросили, для чего он пишет, ответил: «Чтобы заработать себе на жизнь». Тогда эта фраза меня не шокировала; дело в том, что в моей голове на время застряли обрывки великих литературных мифов XIX века. Но, если теперь подводить итог, то надо сказать, что он ошибся: пишут не для того, чтобы заработать себе на жизнь. Однако то, что я принимал за легковесный цинизм, в действительности было желанием мыслить трезво, ясно и, в случае необходимости, нелицеприятно. В своем последовательном противостоянии и культу сатаны и бегству в царство духа эти авторы не желали быть ни святыми, ни животными тварями: они хотели быть только людьми. Возможно, со времен романтизма они первыми стали воспринимать себя не как аристократов потребления, а как тружеников‑надомников, наподобие переплетчиков и кружевниц. И они считали литературу ремеслом, отнюдь не затем чтобы присвоить себе право сбывать собственный товар тому, кто больше заплатит, наоборот: они поступали так, чтобы без унижения или гордыни занимать место в ряду тружеников. Ремеслу обучаются, и тот, кто себя ему посвятил, не вправе презирать своих клиентов: таковы их наметки для примирения с собственными читателями. Слишком честные для того, чтобы мнить себя гениями и заявлять о своих притязаниях на гениальность, они больше полагались на труд, чем во вдохновение. Быть может, им не хватало безрассудной веры в свою звезду, слепого и всепобеждающего самомнения, отличающего великий людей (7). Все они обладали той основательной и в деловом отношении значимой культурой, развитию которой в своих будущих чиновниках всячески способствовала Третья республика. А потому почти все они стали государственными служащими, квесторами сената и палаты депутатов, преподавателями, хранителями музеев. Но поскольку большинство из них происходило из небогатых семей, они не были озабочены тем, чтобы использовать свои знания для защиты буржуазных традиций. Никогда они не распоряжались этой культурой как некоей *исторической* собственностью и видели в ней всего только ценный инструмент для очеловечивания людей. Что до остального, то властителем их дум был Ален[[278]](#footnote-278), который ненавидел историю. Подобно ему, и они были убеждены в том, что моральная проблема во все века одинакова, и рассматривали общество только в его мгновенном срезе. Они были враждебны как психологии, так и историческим наукам, они видели социальную несправедливость, но были слишком приверженны картезианству, чтобы верить в классовую борьбу, и единственным их занятием было облагораживание людей путем победы над страстями, над обманом чувств и над всевозможными мифами посредством неуклонного привлечения воли и разума. Они любили простых людей, парижских рабочих, ремесленников, обывателей, мелких служащих, людей с улицы, а душевное волнение, которое вызывал в них рассказ о судьбах этих людей, порой склоняло их к заигрыванию с популизмом. Но в отличие от этого рецидива натурализма они никогда не позволяли себе допустить, чтобы социальный и психологический детерминизм лег в основу обездоленных жизней их героев, и они не пожелали, в отличие от социалистического реализма, видеть в своих героях безнадежные жертвы социального угнетения. В каждом отдельном случае эти моралисты старались непременно показать значимость доброй воли, терпения, стараний, представляя неудачи как ошибки, а успех как заслуженную награду. Их редко интересовали необычные судьбы, но они стремились показать, что можно и в несчастье оставаться человеком.

На сегодняшний день многие из них умерли, кое‑кто совсем перестал писать или очень подолгу работает над каждой книгой. В грубом приближении можно сказать, что эти сочинители, взлет которых был столь стремителен; сочинители, которые могли в 1927 году составить своего рода «Клуб для тех, кому нет тридцати», почти все сошли с дистанции. Следует, разумеется, учитывать превратности судьбы отдельных людей, но сам факт настолько поразителен, что требует более общего разъяснения. Ведь на самом деле они не были обделены ни талантом, ни творческой силой, и если соотносить их позицию с нашей, то именно их следует считать нашими предтечами: они отвергли гордое одиночество писателя, они любили свою публику, они не пытались оправдывать предоставленные им привилегии, и они не рассуждали о смерти или о невозможном: вместо этого они хотели предложить нам образцовые жизни. У них было много читателей, и, несомненно, число их читателей было гораздо большим, чем у сюрреалистов. И все‑таки, если мы хотим одним словом обозначить главные литературные тенденции периода между двумя войнами, нам на ум придет именно сюрреализм. Так в чем же причина провала этих писателей?

Я полагаю, как ни парадоксально это может показаться, что причина в той публике, какую они для себя выбрали. Приблизительно около 1900 года, по случаю одержанной в «деле Дрейфуса»[[279]](#footnote-279) победы, трудолюбивая и либерально настроенная мелкая буржуазия достигла самосознания. Такая буржуазия антиклерикальна; она за республику и против расизма; она приверженна индивидуализму, рационализму и идеям прогресса. Гордясь своими институтами власти, она приемлет их изменение, но ни в коем случае не свержение. Она не презирает пролетариат, однако чувствует себя слишком близкой к нему для осознания того факта, что она его угнетает. Она живет скромно, порою очень скромно, но мечтает не столько о богатстве и недостижимом величии, сколько о том, чтобы улучшить свой образ жизни в весьма узких пределах. Прежде всего она хочет просто жить. А жить для нее значит самой выбирать себе занятие, предаваться ему добросовестно и даже с воодушевлением, иметь возможность проявлять в работе кое‑какую инициативу, реально контролировать своих политических представителей, свободно обсуждать государственные дела, воспитывать в детях чувство собственного достоинства. Эта либеральная буржуазия строго следует картезианству, когда не доверяет слишком внезапным взлетам, и в противовес романтикам, которые всегда надеялись, что счастье обрушится на них, словно стихийное бедствие, она думает скорее о том, как бы ей обуздать свои притязания, нежели о том, как бы изменить судьбы мира. Этот класс, удачно названный «средним», учит своих детей тому, что не надо ничего чрезмерного и что лучшее — враг хорошего. Мелкая буржуазия одобрительно относится к требованиям рабочих при условии, что они связаны исключительно со сферой их производственной деятельности. У нее нет ни собственной отдельной истории, ни исторического сознания, поскольку, в отличие от крупной буржуазии у нее нет ни собственного прошлого, ни собственных традиций, а в отличие от рабочего класса у нее нет и огромной веры в будущее. В Бога она не верует, но поскольку ей необходимы очень суровые императивы для придания смысла переносимым ею лишениям, одной из ее главных интеллектуальных задач было обоснование светской морали. Университет, безраздельно принадлежащий к среднему классу, впустую бился над этой задачей на протяжении двадцати лет, на службу ей поставили свое перо Дюркгейм[[280]](#footnote-280), Брюнсвиг[[281]](#footnote-281) и Ален. И, стало быть, эти университетские преподаватели, прямо или косвенно, были наставниками тех писателей, о которых мы сейчас говорим. Упомянутые молодые люди — выходцы из мелкой буржуазии, обученные мелкобуржуазными профессорами, подготовленные Сорбонной или другими престижными учебными заведениями для занятия свойственной мелкой буржуазии деятельностью, — вернулись в свой социальный класс, когда начали писать. Более того, они никогда его и не покидали. Они перенесли в свои романы и рассказы, усовершенствовали и превратили в казуистику ту самую мораль, заповеди которой были всем известны, хотя обоснований для них так никто и не отыскал. Они превозносили благородные поступки и опасности, суровое величие *ремесла* ; они воспевали не безумную любовь, а скорее дружбу между супругами и ту согласованность действий, какую являет нам брак. Они построили свой гуманизм на любимой работе, дружбе, общности интересов и спорте. Таким образом, мелкая буржуазия, которая имела уже собственную партию — партию радикал‑социалистов, собственный союз взаимопомощи — Лигу прав человека, собственное тайное общество — франкмасонов, собственную ежедневную газету — «Овр», имела и своих писателей, а также собственный литературный еженедельник с символическим названием «Марианна»[[282]](#footnote-282). Шамсон, Бост, Прево и их друзья писали для государственных чиновников, университетских преподавателей, служащих высокого ранга, врачей и тому подобной публики. Они создали радикал‑социалистическую литературу.

Однако радикализм пал великой жертвой последней войны. К 1910 году он осуществил свою программу и последующие тридцать лет прозябал по инерции. Когда он обрел своих писателей, он уже доживал последние дни. Сегодня он окончательно исчез. Политика радикалов после того, как была проведена реформа административного персонала и отделение церкви от государства, могла вести только к оппортунизму, и для того, чтобы она продолжалась еще какое‑то время, ей нужны были и отсутствие потрясений в обществе и мир во всем мире. Две войны в течение двадцати пяти лет и усиление классовой борьбы — для нее это было слишком; партия не устояла, но еще больше, чем партия, пострадал сам дух радикализма, который пал жертвой обстоятельств. Эти писатели, не участвовавшие в Первой мировой войне и не разглядевшие приближения Второй, не пожелавшие поверить в эксплуатацию человека человеком и сделавшие ставку на возможность честно и скромно жить при капитализме; те, кого породивший их класс, позднее поставлявший им читателей, лишил чувства истории, не даровав им в порядке компенсации чувства метафизического абсолюта; так вот, эти писатели не обладали ни представлением о трагичности бытия в самую трагичную из всех эпох, ни представлением о смерти тогда, когда смерть грозила всей Европе, ни знанием сил Зла тогда, когда столь краткий миг отделял их от самой циничной попытки затоптать людей в грязь. Из‑за своей добропорядочности они довольствовались рассказами о ничем не примечательных и обделенных величием судьбах, в то время как обстоятельства выковывали характеры, не ведающие удержа ни во Зле, ни в Добре. Накануне обновления в поэзии — правда, скорее кажущегося, чем реального, — трезвость мысли рассеяла в них то самообольщение, которое является одним из источников поэзии, а их мораль, хотя, возможно, она и поддержала их во время Первой мировой войны, дала слабину в пору великий бедствий. В подобные времена человек либо обращается к Эпикуру[[283]](#footnote-283) или к стоицизму — а эти авторы не были ни стоиками, ни эпикурейцами (8), либо ищет поддержки у не подвластных разуму сил, а они вместо этого предпочли закрыть глаза на все, что противоречит доводам рассудка. И история украла у них читателей так же, как украла она избирателей у партии радикалов. Они умолкли, как я полагаю, из отвращения, из‑за невозможности приладить мерки своего благоразумия к безумствами Европы. Поскольку за два десятилетия трудов эти писатели не нашли ничего, о чем можно было поведать нам в годину суровых испытаний, все это время они старались напрасно.

###### \* \* \*

Итак, остается третье поколение, то есть наше поколение, обратившееся к писательской деятельности вскоре после поражения или незадолго до начала войны. Я не хочу говорить о нем до тех пор, пока не опишу атмосферу, в которой оно возникло. Прежде всего несколько слов о литературном климате: приспешники буржуазии, экстремисты и радикалы — вот кто воссиял на нашем небосклоне. Каждое из светил по‑своему влияло на землю, и все такие влияния, дополняя друг друга, приводили к формированию вокруг нас самого причудливого, самого неупорядоченного и противоречивого представления о литературе. Это представление (я стану называть его объективистским, поскольку оно принадлежит объективистскому духу той эпохи) мы вобрали вместе с воздухом, которым дышали. Как бы то ни было, но, несмотря на усилия, приложенные этими авторами, чтобы отличаться друг от друга, их произведения налагались друг на друга в умах читателей, где все они и сосуществовали. Кроме того, если различия и были глубокими и четкими, то ведь и в общих признаках не было недостатка. Особенно поражает то факт, что ни радикалы, ни экстремисты не уделяли внимания истории, хотя одни объявляли о своей принадлежности к прогрессивным левым, а другие — к революционным левым силам: первые оказались на уровне повторения в духе Кьеркегора[[284]](#footnote-284), а вторые — на уровне мнимого синтеза вечности и бесконечно малой частицы настоящего. В эпоху, когда давление истории нас буквально расплющивало, только литература приспешников буржуазии обнаруживала хоть какой‑то вкус к истории и кое‑какую способность к ее восприятию. Но коль скоро речь шла об узаконивании привилегий, в общественном развитии их привлекало только воздействие прошлого на настоящее. Нам теперь известны причины такого неприятия, и это причины социальные: сюрреалисты — всего только клерки‑летописцы, у мелкой буржуазии нет ни традиций, ни будущего, крупная буржуазия покончила с экспансией и ориентирована на охрану собственных завоеваний. И все эти различные позиции соединились, чтобы произвести на свет объективистский миф, согласно которому литература должна отдавать предпочтение вечным или, по крайней мере, незлободневным темам. Вдобавок ко всему наши старшие собратья имели в своем распоряжении лишь одну романную технику: ту самую, что оставила им в наследство Франция XIX века. Однако, как мы успели убедиться, ни один другой век не был столь враждебен историческому взгляду на общество.

И приспешники, и радикалы использовали традиционные приемы письма: одни — потому что они были моралистами и поборниками интеллектуализма[[285]](#footnote-285) и хотели понимать следствия, исходя из причин; другие — потому что такое письмо отвечало их намерениям: своим последовательным отрицанием перемен оно нагляднее подчеркивало непреходящий характер буржуазных добродетелей; за бессмысленным и никчемным пустозвонством оно позволяло угадывать тот незыблемый и сокровенный порядок, ту застывшую в слове поэзию, которую они и желали раскрыть в своих произведениях; благодаря поэзии эти новые элеаты[[286]](#footnote-286) обращали свои писания против времени и перемен, отнимали мужество у смутьянов и революционеров, заставляя их видеть свои действия в прошедшем времени еще до того, как они эти действия начинали. Мы постигли эти приемы, читая их книги, и поначалу они были для нас единственным способом выразить себя. К тому моменту, когда мы взяли в руки перо, умные головы рассчитали «оптимальное время», по истечении которого историческое событие может стать темой романа. Пятьдесят лет — это, по‑видимому, слишком много: больше нет живой связи с прошлым. Десять — недостаточно: нет необходимой дистанции. Таким образом, нас мягко склоняли к тому, чтобы видеть в литературе царство незлободневных рассуждений.

Впрочем, враждебные группировки заключали между собой союзы; радикалы порой сближались с приспешниками: в конечном итоге их объединяло стремление примириться со своим читателем и честно удовлетворять его потребности: несомненно, покупатели их книг заметно отличались друг от друга, но между радикалами и приспешниками буржуазии постоянно происходил взаимообмен, и левое крыло тех, кто читал приспешников, составляло правое крыло тех, кто читал радикалов. Однако если писателям‑радикалам порой и было по пути с левыми политическими силами, если, когда партия радикал‑социалистов примкнула к Народному Фронту, они решили совместно с этим движением сотрудничать в «Вандреди»[[287]](#footnote-287), то с крайне левым литературным течением, иначе говоря, с сюрреалистами, они никогда не вступали в союз. Но зато в арсенале поборников экстремизма есть то, что объединяет их с приспешниками: как одни, так и другие настаивают на том, что объектом литературы является некий невыразимый потусторонний мир, который можно только смутно провидеть и который по сути своей есть воображаемое осуществление неосуществимого. Это становится особенно явным, когда речь заходит о поэзии: в то время как радикалы, как бы это лучше выразиться, изгоняют ее из литературы, приспешники пропитывают поэзией все свои романы. На это явление, одно из самых существенных для истории литературы наших дней, нередко обращали внимание, но объяснения ему так и не нашли: причина же его в том, что буржуазные писатели всеми силами стремились доказать, что нет жизни ни до такой степени буржуазной, ни до такой степени заурядной, чтобы она не имела собственного поэтического *потустороннего мира* , и еще в том, что самих себя они считали катализаторами буржуазной поэзии. Вдобавок ко всему экстремисты все формы творческой деятельности отождествляли с поэзией, иными словами, с непостижимым потусторонним разрушения. Когда мы только начинали писать, эта тенденция нашла свое объективное выражение в смешении жанров и непонимании сути романной формы; и даже сегодня критики нередко еще ругают прозаическое произведение за то, что в нем недостает поэзии.

Вся эта литература — литература идей[[288]](#footnote-288), поскольку ее создатели, несмотря на то, что они это яростно опровергают, все как один стоят на защите идеологий. Экстремисты и приспешники — завзятые ненавистники философии; но, если это так, чем тогда объяснить их неоднократные заявления, согласно которым человек слишком велик для себя самого и, по всем параметрам своего существа, не подходит ни под какие психологические и социальные определения? Что же касается радикалов, то хотя они и твердят неустанно о том, что из добрых чувств литературу не создашь, их главная забота — проповедь морали. В объективистском сознании это находит свое выражение в резких колебаниях на уровне концепции литературы: с одной стороны, она — воплощенное бескорыстие, тогда как с другой она — наставление; с одной стороны, литература существует, только отрицая себя и заново возрождаясь из пепла, и она представляет собой невозможное, невыразимое иначе, как в формах языка, тогда как с другой стороны, она выступает в роли тяжелой работы, выполняемой ради определенной публики, с целью просветить читателей относительно свойственных им потребностей и попытаться эти потребности удовлетворить; с одной стороны, литература — проявление насилия, и тогда с другой стороны она — риторика. Тут как раз в дело вступают критики и пытаются, ради собственного удобства, свести воедино эти противостоящие друг другу концепции: они изобретают понятие «послание», о котором мы говорили выше. И, разумеется, под это определение подходит все: есть послание Жида, послание Шамсона, послание Бретона, и, естественно, их послания и есть то самое, о чем они не хотели говорить, то, что критика вынудила их сказать против воли. Отсюда новая теория, дополняющая прежние: в этих утонченных произведениях, разрушающих самое себя, где слово — не более чем ненадежный проводник, покидающий читателя на полпути и предоставляющий ему возможность продолжить движение в одиночестве; в произведениях, истинная суть которых находится далеко за пределами языка, в нерасчленяемой на звуки тишине, так вот, в этих произведениях всегда важнее всего то, что писатель вкладывает в них непроизвольно. Произведение прекрасно только тогда, когда оно тем или иным образом ускользает из‑под власти автора. Если автор описывает себя, не имея такого намерения, если его герои вырываются из‑под его контроля и навязывают ему собственные капризы, если слова сохраняют под его пером некое подобие независимости, то значит он создает лучшую из своих книг. Буало[[289]](#footnote-289) был бы до крайности изумлен, если бы прочел сетования, которые мы постоянно встречаем в статьях наших критиков: «автор слишком хорошо знает, о чем он хочет сказать, он слишком ясно все излагает, он слишком легко находит слова, он добивается своим пером именно того, чего хочет, сюжет не подчинил его себе». К несчастью, по поводу этого пункта мнения у всех сходятся: для приспешников буржуазии суть любого произведения — поэзия, а, следовательно, нечто потустороннее и, благодаря неуловимому сдвигу мысли, то самое, что ускользает из‑под власти автора и что привносит дьявол; для сюрреалистов же единственный стоящий прием письма — это автоматизм; иного мнения на этот счет придерживаются радикалы, которые, после Алена, настаивают на том, что произведение не закончено до тех пор, пока не стало доступным самым широким слоям, но зато когда оно становится им доступным, то благодаря тому, что вложили в него поколения читателей, произведение уже содержит в себе нечто неизмеримо большее, нежели то, что было в нем в момент его создания. Эта, к слову сказать, правильная мысль подводит нас к необходимости прояснить роль читателя в устроении произведения; однако в то же время она все только еще больше запутывала. Коротко говоря, объективистский миф, внушенный всеми этими противоречиями, основан на том, что любое долго живущее произведение имеет свою тайну. Добро бы еще имелась в виду тайна его появления на свет, так нет же: тайна начинается там, где замирают в бездействии и мастерство, и воля; нечто из высших сфер отражается в произведении искусства и мерцает в нем, подобно солнечным бликам на морских волнах. Одним словом, от чистой поэзии и до автоматического письма царит литературная атмосфера платонизма. В эту эпоху мистического безверия, или, точнее, мистики самообмана, главные литературные течения побуждают писателя дистанцироваться от собственного произведения, подобно тому, как политические течения побуждают его дистанцироваться от партии. Говорят, будто Фра Анджелико[[290]](#footnote-290) создавал свои картины, стоя на коленях: если это правда, то многие писатели на него походят, однако они заходят еще дальше: они верят, будто достаточно писать, стоя на коленях, чтобы писать хорошо.

В те времена, когда мы еще пребывали на скамье лицея или в аудитории Сорбонны, густая тень потустороннего окутывала литературу. Мы познали горький и мучительный вкус невозможного, вкус чистоты — недостижимой чистоты; мы поочередно чувствовали себя то Танталами, то Ариэлями потребления, мы верили, что можно спасти свою жизнь с помощью искусства, а потом, в следующим семестре, верили, что никогда и ничего нельзя спасти и что искусство — это ясный и безнадежный финал нашего гибельного падения; мы балансировали между насилием и риторикой, между литературой‑мученичеством и литературой‑ремеслом: если бы кто‑нибудь взял на себя труд прочесть наши творения, он, несомненно, нашел бы в них подобные зарубцевавшимся шрамам следы этих столь различных искушений, однако от него потребовалась бы готовность зря потратить свое время: от всего этого мы уже очень далеки. Ничего не поделаешь: поскольку мысли об искусстве письма приходят к сочинителю лишь в процессе самого письма, общество всегда использует литературные концепции предшествующего поколения, а критики, которые и понимают‑то их с опозданием на двадцать лет, безмерно счастливы применять их в качестве пробного камня для современных произведений. В итоге литература периода между двумя войнами почти не отложилась в людской памяти: глоссы о невозможном Жоржа Батая[[291]](#footnote-291) не стоят и самой ничтожной из находок сюрреализма, его теория траты[[292]](#footnote-292) — чуть слышный отголосок грандиозных феерий прошлого; летризм[[293]](#footnote-293) — продукт замещения, плоская и методичная имитация раскрепощенности дадаистов[[294]](#footnote-294). Души в этом нет, зато чувствуются старательность и стремление поскорее выбиться в люди; ни Андре Дотель[[295]](#footnote-295), ни Мариус Гру не стоят Алена‑Фурнье; многие из прежних сюрреалистов вступили в компартию, подобно тем сенсимонистам[[296]](#footnote-296), которые оказались около 1880 года среди членов правления крупных промышленных предприятий; ни Кокто, ни Мориак, ни Грин[[297]](#footnote-297) соперников не имеют; у Жироду их сотни, но все они — посредственности; большинство радикалов умолкло. А все потому, что наметился раскол, причем не между писателем и его публикой — как это было свойственно, в конечном счете, великой литературной традиции XIX века, — а между литературным мифом и исторической реальностью.

Мы вполне явственно чувствовали этот раскол еще до того, как опубликовали свои первые книги: мы чувствовали его с 1930 года (9). Как раз тогда большинство французов с изумлением открыли для себя собственную историчность. Разумеется, в школе их научили тому, что человек играет какую‑то роль и, действуя в рамках всеобщей истории, побеждает или терпит провал, однако они не подходили с такой меркой к собственной судьбе: они неосознанно полагали, что вовлеченность в исторические события по нраву одним только покойникам. В прожитых жизнях нас не может не изумлять то, что они всегда протекают *накануне* великих событий, которые превосходят ожидания, обманывают надежды, сметают планы и заставляют каждый новый день всей своей тяжестью навалиться на недавнее прошлое. В этом есть обман и извечное надувательство, словно все люди подобны Шарлю Бовари, который, отыскав после смерти жены полученные ею от любовников письма, увидел, как от одного толчка рассыпались в прах два *уже прожитых* десятилетия супружеского счастья. Мы отнюдь не думали, что в век авиации и электричества будем подвержены подобным потрясением, и нам никогда не казалось, будто мы живем *накануне* чего‑то такого, наоборот, мы испытывали бессознательную гордость оттого, что живем *на следующий день после* самого последнего в истории катаклизма. Даже если нас порой и беспокоило наращивание Германией военной силы, мы все равно верили, что нам предстоит долгий путь и что перед нами лежит прямая дорога; мы были уверены, что наши судьбы станут складываться только из обстоятельств нашей личной жизни, а вехами в них будут научные открытия и удачные реформы. После 1930 года мировой кризис, приход к власти нацистов, события в Китае и война в Испании открыли нам глаза; нам чудилось, будто почва уходит у нас из‑под ног, и *нас тоже* вдруг стало непосредственно затрагивать произведенная историей грандиозная подтасовка: оказалось, что первые годы Мира во всем мире следовало считать последними годами мира в периоде между двумя войнами; в каждом соглашении, которое мы мимоходом приветствовали, на самом деле следовало видеть угрозу, и каждый прожитый нами день открывал истинное лицо этой угрозы: мы, ни о чем не подозревая, были втянуты в события истории, и это толкало нас к новой войне со скрытой от глаз стремительностью и с неумолимостью, упрятанной под покровом беспечности; наши личные судьбы которые, как нам представлялось, зависели от наших собственных усилий, от наших достоинств и промахов, от нашей удачи и невезения, от благоволения или злокозненности очень ограниченного круга людей, по всей видимости, вплоть до самых ничтожных их деталей, пребывали во власти смутных и влияющих на всех людей сил, и, по всей видимости, даже самые сокровенные события нашей жизни отражали состояние всего мира в целом. Мы резко и внезапно почувствовали себя *помещенными в конкретную ситуацию* : парение над миром, которое так любили практиковать наши предшественники, сделалось невозможным, остался общий для всех путь: этот путь прорисовывался в будущем, он и станет *нашим* жизненным путем, именно он и позволит в дальнейшем определить во времени наше поколение вместе со всеми его Ариэлями и Калибанами[[298]](#footnote-298); нечто поджидало нас в потемках будущего, нечто такое, что, за мгновение до того, как нас уничтожить, возможно, позволит нам, во вспышке озарения, понять самих себя; тайна наших поступков и наших самых сокровенных поучений прежде всего заключалась не в нас, а в той катастрофе, с какой связаны будут наши имена. История нахлынула на нас; во всем, чего мы касались, в воздухе, которым мы дышали, и в той странице, которую мы читали, как и в той, которую писали мы сами, и даже в нашей любви мы чувствовали привкус истории, иными словами, горькую и двусмысленную помесь абсолюта с преходящим. К чему нам было терпеливо созидать саморазрушающиеся объекты, коль скоро каждое мгновение нашей жизни исподтишка было ловко отнято у нас в ту самую минуту, когда оно приходило, а поскольку любое наше *настоящее,* с воодушевлением переживаемое нами как нечто абсолютное, настигала верная смерть, то, на наш взгляд, это настоящее имело смысл только за его пределами, в глазах людей, которые пока еще не появились на свет и, следовательно, определенным образом наше настоящее, в силу самой своей явленности, было *уже отнесенным к прошлому* . И к тому же какое значение имело для нас оставляющее все на своих местах разрушение сюрреалистов, когда истребление огнем и мечом грозило вообще всему, включая и сюрреализм? Если мне не изменяет память, Миро[[299]](#footnote-299) написал картину «Уничтожение живописи». Однако зажигательные бомбы способны обратить в пепел всю живопись вместе с ее «уничтожением». Мы и помыслить не могли о том, чтобы восхвалять непревзойденные добродетели буржуазии: чтобы это затевать, следовало хотя бы верить в то, что они вечны, но кто мог знать, доживет ли французская буржуазия хотя бы до завтра? Не могли мы помыслить и о том, чтобы, подобно либералам, указывать, как надо честно жить в мирное время, тогда как нас больше всего заботило, можно ли во время войны остаться человеком. Давление истории вдруг открыло перед нами существующую между народами взаимозависимость, — события в Шанхае[[300]](#footnote-300) стали поворотным пунктом в нашей судьбе — но в то же самое время именно история, помимо нашей воли, вновь сделала нас частицами собственной нации: очень скоро нам пришлось признать, что путешествия наших старших собратьев по перу, их торжественное отбытие на чужбину и антураж дальних странствий — это всего только обман зрения: повсюду они возили Францию с собой, они путешествовали потому, что Франция выиграла свои войны и обменный курс валют был выгоден, они следовали туда, куда вел их франк, и для них так же, как для франка, Севилья и Палермо были доступнее, нежели Цюрих или Амстердам. Когда сами мы достигли подходящего для совершения первого кругосветного путешествия возраста, автаркия[[301]](#footnote-301) уже убила в наших глазах романтику дальних странствий, и вдобавок душа у нас не лежала к путешествиям: если наших старших собратьев по перу забавляло то обстоятельство, что, вследствие собственной извращенной склонности навязывать миру единообразие, они всюду находили печать капитализма, то мы без труда обнаружили единообразие, еще более неотвратимо бросающееся в глаза: пушки, куда ни глянь всюду пушки. И потом, независимо от того, станем мы путешественниками или нет, перед лицом войны, которая угрожала нашей стране, мы поняли, что не являемся гражданами вселенной, ибо не в наших силах сделать так, чтобы мы стали швейцарцами, шведами или португальцами. И судьба наших произведений так же была связана с судьбой подвергнутой смертельной опасности Франции: наши старшие собратья писали для людей, настроенных на отдых, но для той публики, к который собирались обратиться мы, время отдыха давно миновало: эту публику составляли люди, похожие на нас, — те, кого, подобно нам, ожидали война и смерть. Таких лишенных досуга читателей, неотступно терзаемых одной напастью, могла заинтересовать лишь одна тема: мы должны были писать об их войне и об их смерти. Грубо втиснутые в историю, мы были вынуждены создавать литературу, вызванную к жизни этой историей.

На мой взгляд, своеобразие нашего положения определяет то, что война и оккупация, ввергнув нас в охваченный беспорядком мир, силой принудили нас заново открыть абсолют в самых недрах относительности. Для наших предшественников правила игры заключались в том, чтобы спасти весь мир, ибо боль приносит искупление, ибо никто по доброй воле не становится злым, ибо нельзя до конца изведать глубину человеческого сердца, ибо божественная благодать поровну разделена между всеми; это означает, что литература — за исключением крайне левой сюрреалистической литературы, попросту передергивающей карты, — стремилась установить некое подобие морального релятивизма. Христиане больше не верили в ад; грех воплощал собой богооставленность, плотская любовь — сбившуюся с правильного пути любовь к Богу. Поскольку демократия толерантно относится к самым разным мнениям, даже к мнениям, недвусмысленно сводящимся к тому, что ее следует уничтожить, республиканский гуманизм, которому нас учили в школах, считал терпимость главным своим достоинством: терпимо относились ко всему, даже к нетерпимости; и в самых дурацких мыслях, и в самых подлых чувствах следовало уметь усмотреть тайные откровения. Для Леона Брюнсвига — философа буржуазного режима, который всю свою жизнь собирал, унифицировал и объединял, содействуя становлению трех поколений, зло и заблуждение были не более чем двумя сходными недостатками, плодами разделения, ограничения и конечности; они взаимоуничтожались, едва только снимались барьеры, разделяющие системы и общества. В этом радикалы были последователями Огюста Конта, чьи труды они воспринимали как новый шаг в развитии порядка: следовательно, потенциально порядок уже был в мире, словно картуз охотника на загадочных картинках; следовало только его отыскать. За сим занятием они и проводили свое время, в этом и состояло для них упражнение в духовной деятельности; тем самым они находили оправдание всему, начиная с себя самих. Марксисты хотя бы признавали реальность угнетения и капиталистического империализма, борьбы классов и нищеты: но материалистическая диалектика вместе с тем имеет своим следствием, как я это показал в другой работе[[302]](#footnote-302), стирание граней между Добром и Злом, в результате чего остается один только исторический процесс; к тому же сталинизм не наделяет отдельную личность значением, достаточным для того, чтобы ее страдания и смерть нельзя было оправдать в том случае, если они способствуют ускорению захвата власти. Понятием Зла, отброшенным этими философами и политиками, завладела кучка последышей манихейства[[303]](#footnote-303) — антисемитов, фашистов, анархистов правого толка: они‑то и воспользовались им для обоснования собственной озлобленности и зависти, собственного непонимания истории. Этого хватило для того, чтобы подорвать доверие к самому понятию. Для политического реализма, как и для философского идеализма, Зло — это несерьезно.

А вот нас научили принимать его всерьез: ни нашей вины, ни нашей заслуги нет в том, что мы жили во времена, когда пытки стали обыденным делом. Шатобриан, Орадур, улица Соссе, Тюль, Дахау, Освенцим[[304]](#footnote-304) — все доказывало нам, что Зло — отнюдь не одна только видимость, что знание причин Зла его отнюдь не устраняет, что оно противостоит Добру совсем не так, как смутная идея противостоит идее отчетливой, что оно отнюдь не является результатом воздействия страстей, от которых можно было бы избавиться, или страха, который можно было бы преодолеть, или временного заблуждения, которое можно было бы простить, или неведения, которое можно было бы рассеять, и что Зло никоим образом не может быть вывернуто наизнанку, подправлено, уменьшено, воссоединено с идеалистическим гуманизмом, подобно описанной Лейбницем тени, совершенно необходимой для дневного света. Сатана, как сказал однажды Маритен[[305]](#footnote-305), чист. Чист — это значит однороден по составу и неизлечим. Мы научились узнавать эту ужасную, неустранимую чистоту: она заявляла о себе в тесных и чуть ли не сексуальных отношениях между палачом и его жертвой. Ибо пытка — это прежде всего унижение: какими бы ни были перенесенные жертвой мучения, жертва, и только она одна, устанавливает ту последнюю грань, за которой их нельзя вынести и ей следует заговорить; горчайшая насмешка судьбы в том, что страдалец, если он совершает предательство, направляет свою волю на отрицание того, что он человек, он становится сообщником своих палачей и сам обрекает себя на позор. И палач об этом знает, он старательно ловит эту минуту слабости не только потому, что получит нужные ему сведения, но и потому еще, что слабость жертвы лишний раз подтвердит ему, что он прав, когда применяет пытку, и что человек — это животное, послушное только плети; таким образом палач пытается сокрушить моральный дух своего ближнего. Но рикошетом истребить человека и в себе самом, ведь палачу известно: это скулящее существо, покрытое потом и грязью, которое молит о пощаде и сдается на милость с бессильной покорностью, постанывая, как влюбленная женщина, и выдает все сведения, и с горячим усердием громоздит одно предательство на другое, ибо сознание того, что им совершен дурной поступок, словно камень на шее, все стремительнее и стремительнее ускоряет его падение, — это существо целиком и полностью подобно ему самому, и он озлобляется на себя так же, как на него; если применительно к себе палач хочет избежать полной деградации, у него нет другого выхода, кроме как все крепче и крепче цепляться за свою слепую веру в железный порядок, надежно стягивающий наподобие корсета, наши постыдные слабости, короче, ему остается только доверить человеческую жизнь произволу бесчеловечных властей. Наступает мгновение, когда тот, кто пытает, и тот, кого пытают, достигают общности чувств: первый — потому что он за счет одной‑единственной жертвы символически утолил свою ненависть ко всему человечеству, а второй — потому что не может вынести своей вины иначе, как доведя ее до крайнего предела, и не может притерпеться к ненависти, которую питает к самому себе иначе, как ненавидя вместе с собой и всех остальных людей. Потом, возможно, палача повесят; если жертва уцелеет, то, возможно, она поправит свое здоровье: но кто принесет им избавление от этого Таинства, во время которого две человеческие свободы приобщились к разрушению самой человечности? Мы знали, что подобные таинства происходили в разных местах Парижа, пока мы ели, спали или занимались любовью; мы слышали, как исходили криком целые улицы, и мы поняли, что Зло — продукт свободной и независимой воли — абсолютно так же, как и Добро. Быть может, придет день, когда какая‑нибудь благополучная эпоха, с интересом вглядываясь в прошлое, увидит в этих страданиях и позоре один из тех путей, что привели ее к Миру. Но мы не были на стороне готовой истории; мы, как я уже сказал, были *помещены в конкретную ситуацию* таким образом, что каждая прожитая нами минута казалась нам неустранимой. И потому мы, помимо собственной воли, пришли к выводу, который шокирует возвышенные души: Зло нельзя искупить.

Но с другой стороны, большинство избитых, обожженных, ослепленных и изувеченных участников Сопротивления так и не заговорили; они разомкнули круг Зла и в очередной раз отстояли человеческое начало — ради себя, ради нас и даже ради собственных мучителей. Они сделали это, не имея ни свидетелей, ни чьей‑либо помощи, ни надежды, часто даже не имея веры. Для них суть дела заключалась не в том, чтобы верить в человека, а в том, чтобы хотеть в него верить. Все способствовало тому, чтобы лишить их мужества: и то, что было вокруг них, и лица, склоненные над ними, и боль внутри них — все это сводилось к одному: заставить их поверить в то, что они не более чем насекомые и что человек — это только несбыточная греза тараканов и мокриц; заставить их поверить, что при пробуждении от этой грезы они, как и все им подобные, очнутся мерзкими паразитами. Именно человека этим людям — с их истерзанной плотью, с их ускользающими мыслями, над которыми они уже не были властны, — следовало заново воссоздать из ничего, ради ничего и в порыве высшего бескорыстия: ибо только в сокровенной человеческой сущности можно выявить способы и цели, ценности и предпочтения, но все это было там уже при сотворении мира, людям необходимо только самостоятельно решить для себя, есть ли у них внутри что‑нибудь, кроме всесильного животного начала. Они молчали под пытками — и из них молчания рождался человек. Мы об этом знали, мы знали, что минута за минутой во всех концах Парижа человека сотни раз уничтожали и воссоздавали заново. Мы были одержимы мыслью об этих страданиях, не проходило и недели, чтобы мы не спрашивали себя: «А если пытать будут меня, то как поступлю я?» И уже один этот вопрос неуклонно подводил нас и к границам нашей собственной личности, и к границам человечности, он заставлял нас блуждать между no man’s land[[306]](#footnote-306), где человечность отрицается, и той бесплодной пустыней, где она возникает и где ее творят. Наши ближайшие предшественники в этом мире — те, кто завещал нам свою культуру, свою мудрость, свои нравы и поучения; те, кто построил дома, в которых мы жили; те, кто, как вехи на пути, воздвиг статуи великих (по их убеждению) людей — были приверженны скромным добродетелям и не покидали пределов умеренности; их прегрешения никогда не позволяли им пасть настолько низко, чтобы они не видели внизу под собою людей куда более виновных, чем они, а их достоинства никогда не позволяли им достичь таких вершин, чтобы они не могли различить высоко над собою куда более достойные души; всюду, насколько хватало глаз, их взор наталкивался на людей, даже свойственные им (и нами от них заимствованные) присказки («Глупец всегда найдет еще большего глупца, который им восхищается», «всегда нужен кто‑то, кто поменьше тебя»), даже их манера находить утешение в печали, представляя себе, каким было бы их горе, если бы случилось что‑нибудь еще более ужасное, — все указывает на то, что они представляли себе человечество естественной и безграничной средой, за пределы которой никак нельзя выйти и пределов которой никогда нельзя достичь; они умирали с чистой совестью, так никогда и не исследовав толком собственного положения. И по этой причине писатели предшествовавшего нам поколения создавали литературу *усредненных ситуаций* . Но в то время, когда наши лучшие друзья, если их захватывали враги, могли выбирать только между предательством и героизмом, иными словами, между двумя полюсами человеческого положения, за пределами которых ничего больше нет, мы уже не могли считать, что быть человеком — это *естественно* . Если мы имеем дело с подлецами и предателями, то они ниже всех остальных людей; если с героями, то все люди ниже их. В этом последнем — самом распространенном — случае узники больше не воспринимали человечество как некую безграничную среду: человечество становилось трепетным огоньком, горевшим у них внутри, и только им одним под силу было его в себе поддерживать; этот огонек возгорелся благодаря молчанию, которым они ответили своим палачам; вокруг них не было больше ничего, кроме великой полярной ночи бесчеловечности и незнания; ни этой бесчеловечности, ни этого незнания они даже не *видели* , но догадывались о них из‑за пронизывавшего их насквозь ледяного холода. У наших отцов всегда были под рукой свидетели и образцы поведения. У людей, подвергаемых пыткам, не было ни того, ни другого. Однажды, выполняя какое‑то опасное задание, Сент‑Экзюпери[[307]](#footnote-307) сказал: «Я — свой собственный свидетель». Так же было и с ними: когда у человека нет другого свидетеля, кроме него самого, то к нему приходят тоска, чувство покинутости и кровавый пот; в такую минуту он должен испить до дна свою чашу, иными словами, достичь последних пределов человеческих возможностей. Разумеется, отнюдь не все мы пережили эту тоску, но каждому из нас являлся ее призрак — как угроза и обещание; пять лет мы провели, завороженные ею, и поскольку свой писательский труд мы принимали всерьез, эта завороженность все еще проявляется в наших книгах: мы приняли на себя миссию создания литературы пограничных ситуаций[[308]](#footnote-308). Я никоим образом не утверждаю, будто мы тем самым превзошли наших старших собратьев. Напротив, Блок‑Мишель, который сполна заплатил за право высказывать свои мысли, писал в «Тан модерн» о том, что крупные события требуют меньше проявлений добродетели, нежели мелкие; не мне решать, прав ли он и кем лучше быть: янсенистом[[309]](#footnote-309) или иезуитом. Сам я склонен думать, что делать выбор между двумя позициями необходимо и что один и тот же человек не может быть одновременно и тем, и другим. Мы — янсенисты, ибо такими нас сделало наше время, а поскольку оно заставило нас дойти до пределов собственных возможностей, добавлю к этому, что все мы — писатели‑философы[[310]](#footnote-310). Думаю, что многие из нас отвергли бы такое определение или приняли бы его с оговорками, но это результат недоразумения: ведь метафизика — отнюдь не бесплодный спор о недоступных опыту абстрактных понятиях, а живое усилие, направленное на то, чтобы изнутри и во всей целостности охватить предназначение человека. И перед нами, под тяжестью обстоятельств вынужденными открывать для себя давление истории подобно тому, как Торричелли[[311]](#footnote-311) открыл атмосферное давление; перед нами, повергнутыми жестокостью времен в такое одиночество, из какого только и можно разглядеть вплоть до последних пределов, вплоть до полного абсурда и мрака неведения наш человеческий удел, так вот, именно перед нами стоит задача, для выполнения которой нам, быть может, не хватит сил (не впервые эпоха из‑за отсутствия талантов не добилась успеха в искусстве и в философии), — задача создания литературы, объединяющей и примиряющей метафизический абсолют с относительностью исторического факта: я назову такую литературу, за неимением лучшего, литературой чрезвычайных обстоятельств (10). Для нас вопрос не в том, чтобы устроить себе побег в вечность или спасовать перед феноменом, названным чудаковатым господином Заславским[[312]](#footnote-312) в газете «Правда» «историческим процессом». Те вопросы, которые ставит перед нами наше время и которые останутся *нашими* вопросами, иного порядка: как можно стать человеком в истории, посредством истории и во имя истории? И представляет ли собой человек некий реально осуществимый синтез нашего единственного и неповторимого сознания и нашей относительности, иными словами, синтез ортодоксального гуманизма и перспективизма?[[313]](#footnote-313) Каковы отношения между моралью и политикой? Как принять на себя ответственность не только за свои сокровенные устремления, но и за объективные последствия наших поступков? В теории можно досконально исследовать эти проблемы с помощью философских рассуждений. Но нам совсем не это надо, мы хотим жить ими, иными словами подтверждать свои мысли теми воображаемыми и конкретными экспериментами, какими и являются наши романы; однако поначалу в нашем распоряжении были лишь те приемы письма, которые я рассматривал выше и цели которых прямо противоположны нашим намерениям. Специально предуготованные к тому, чтобы поведать о событиях чьей‑то частной жизни внутри стабильного общества, они позволяли заметить, описать и истолковать прогибания, упадок, медленную дезорганизацию одной отдельной системы внутри неколебимого миропорядка; но ведь начиная с 1940 года мы были в самом центре циклона; если мы хотели сохранить ориентацию, то оказывались перед необходимостью решения задачи, бывшей на порядок сложнее, в точности так, как это происходит в математике, где уравнение второй степени сложнее, чем уравнение первой. Речь шла о том, чтобы описать связи различных отдельных систем с той общей системой, куда все они входят, когда и сами они, и объединяющая их система пребывают в движении, и вдобавок все их движения взаимообусловлены. В устойчивом мире французского предвоенного романа его создатель, помещенный в олицетворяющую абсолютный покой точку *гамма* , располагал заданной системой координат для определения движений своих героев. Мы же, в отличие от наших предшественников, очутились в стремительно меняющейся системе и могли иметь дело только с относительными движениями; если наши предшественники верили, будто они находятся за пределами истории, будто одним лишь взмахом крыла они возносятся на вершину, откуда, как беспристрастные наблюдатели, они и вещают истину, то нас обстоятельства с головой окунули в наше время: как мы могли бы увидеть систему в целом, если сами находились внутри нее? Поскольку сами мы *пребывали в конкретной ситуации* , единственные романы, о написании которых мы могли думать, были романами *ситуации* , без присутствующих в них рассказчиков или всезнающих свидетелей; короче говоря, нам необходимо было, если мы хотели поведать о своем времени, перейти от романной техники, порожденной ньютоновской механикой, к общей теории относительности; необходимо было населить наши книги наполовину ясными, наполовину затуманенными сознаниями; к иным из них мы, быть может, и относились бы с большей симпатией, чем к остальным, однако ни одно из таких сознаний не имело бы привилегированной точки зрения ни на себя, ни на события; необходимо было представить таких героев, единственную реальность которых составила бы вязь путанных и накладывающихся друг на друга суждений: суждений каждого относительно всех — включая себя — и всех относительно каждого; необходимо было представить героев, так никогда и не способных решить, исходя из содержаний собственного сознания, происходят ли изменения в их судьбах благодаря их усилиям, вследствие их ошибок или просто по ходу жизни; наконец, нам необходимо было всюду оставить сомнения, ожидания и незавершенность и заставить читателя теряться в догадках, внушая ему чувство, что его взгляд на развитие действия и героев — это всего только одно мнение из многих возможных; необходимо было ни в коем случае не управлять читателем и не позволять ему угадывать наши чувства.

Но с другой стороны, как я только что отметил, нас оправдывала сама наша историчность, ибо мы день за днем проживали тот абсолют, который история, как поначалу казалось, у нас отобрала. Если наши планы, чувства и поступки были объяснимы и относительны с точки зрения готовой истории, то в нашем одиночестве, в сомнениях и в опасностях настоящего они вновь обретали свою неустранимую плотность. Для нас не составляло тайны, что придет время, когда историки смогут со всех концов обозревать тот временной отрезок, который мы с таким накалом страстей проживаем; они смогут прояснить наше прошлое, исходя из того, каким станет наше будущее; и они смогут судить о наших делах по результатам, а о правильности наших планов по их осуществлению; однако нам одним принадлежит необратимость нашего времени; нам надо было, действуя вслепую, уцелеть или погибнуть в этом необратимом времени; события обрушивались на нас, аки тати, и надо было следовать своему призванию быть человеком перед лицом непостижимого и нестерпимого; надо было убеждать и строить догадки, не имея доказательств; надо было что‑то затевать, терзаясь сомнениями, и, потеряв надежду, стоять на своем; пусть бы и можно было истолковать наше время, для нас оно все равно оставалось бы непостижимым, и никто бы не отнял у нас его горечь — ту горечь, которую оно дало отведать только нам и которая исчезнет вместе с нами. Романы наших старших собратьев по перу рассказывали о событиях прошлого; хронологическая последовательность позволяла угадывать логичные и всеобъемлющие связи, вечные истины, даже самое крохотное изменение было понятно, нам предлагали уже осмысленный опыт пережитого. Быть может, через два столетия такие приемы письма и устроят писателя, который решит написать исторический роман о войне 1940 года. Но для нас все обстояло иначе: если бы мы вздумали размышлять о своих будущих произведениях, мы убедились бы, что никакая писательская техника не стала бы воистину нашей, если бы она не возвращала событию в ту самую минуту, когда оно происходит, его грубую первозданность, его неоднозначность и его непредсказуемость; и если бы она не возвращала миру его грозную и царственную непостижимость, а человеку — его долготерпение; мы не хотели льстить публике, прославляя ее превосходство над мертвым миром, мы желали схватить свою публику за горло: пусть каждый персонаж станет ловушкой, пусть читатель в нее угодит и пусть он мечется от одного сознания к другому, словно от одной замкнутой в себе вселенной к другой, столь же замкнутой, пусть читателя одолевает неуверенность из‑за одной только неуверенности героев, беспокойство из‑за их беспокойства, и пусть он — захлестнутый их настоящим, согбенный под тяжестью их будущего, со всех сторон обступаемый, словно высокими неприступными скалами, их взглядами и страстями, — почувствует наконец, что каждое настроение героев, каждое движение их мысли вбирает в себя все человечество в целом и представляет собой — в их время и в их положении, в самом развертывании исторического процесса и вопреки вечному скрадыванию настоящего будущим — неуклонное скатывание ко Злу или восхождение к Добру; пусть читатель почувствует, что никакое будущее не сможет всего этого опротестовать. Вот в чем коренится причина высокой оценки, данной нами произведениям Кафки и американских романистов. О Кафке все уже сказано: он хотел изобразить бюрократию, развитие болезни, положение евреев в Восточной Европе, поиски трансценденции и царства милосердия во времена, когда милосердие нас покинуло. Все это правда, и я скажу так: он хотел описать человеческий удел. Но больше всего нас задевало за живое то, что в этом неуклонно протекавшем процессе, проведенном безвестными и недосягаемыми судьями и завершившимся внезапно и провально, в тщетных стараниях обвиняемых узнать пункты обвинения, в терпеливо выстроенной защите, вдруг оборачивающейся против защитника и занимающей место среди обвинительных документов, в абсурдном настоящем, которое герои старательно переживают и ключей к которому не сыскать, мы узнавали историю и нас самих, вовлеченных в эту историю. Мы были далеки и от Флобера, и от Мориака, а вот в произведениях Кафки был, по крайней мере, оригинальный метод представления человеческих судеб, целиком и полностью поддельных, лишенных надежной основы, зато скрупулезно, изобретательно и скромно прожитых для того только, чтобы придать неустранимую достоверность видимости и для того, чтобы заставить смутно угадывать, за ее пределами, иную правду, в которой нам всегда будет отказано. Кафке ни к чему подражать, и его ни к чему переписывать заново: нам следовало извлечь из его книг драгоценные подсказки и искать иные пути. Что касается американцев, то отнюдь не их жестокость и пессимизм взволновали нам душу: американцы предстали перед нами людьми неуемными и, словно в гигантский котел, заброшенными в пространства непомерно большого континента подобно тому, как сами мы были заброшены в историю; они, не имея традиций, пытались подручными средствами передать свое смятение и свою потерянность в водовороте недоступных их пониманию событий. Успех Фолкнера, Хемингуэя и Дос Пассоса[[314]](#footnote-314) не был проявлением снобизма, во всяком случае, не был таковым поначалу: то был защитный рефлекс литературы, которая, опасаясь, что ее приемы письма и мифы больше не позволят ей соответствовать исторической ситуации, перенесла на собственную почву чужие методы для того, чтобы иметь возможность играть свою роль с использованием новых гипотетических исходных данных. Так же было и с нами, ведь в момент обретения нами собственной публики обстоятельства вынудили нас порвать со своими предшественниками: они выбрали идеализм в литературе, тогда как мы показывали события сквозь призму одной отдельно взятой индивидуальной субъективности; для нас исторический релятивизм[[315]](#footnote-315), *a priori* устанавливая равную ценность всех индивидуальных субъективностей (11), возвращал живому событию всю его значимость и с помощью все того же субъективизма приводил нас к ортодоксальному реализму. Они рассчитывали найти хотя бы видимость оправдания для безумной страсти к написанию историй, когда беспрестанно, открыто или намеками, напоминали в своем повествовании о существовании автора‑рассказчика; мы же хотели, чтобы наши книги сами по себе держались на плаву и чтобы слова — забытые, неприкаянные и неразличимые — вместо того, что указывать на того, кто их начертал, образовали крутую трассу спуска, стремительно увлекающую читателей в самый центр вселенной без свидетелей; короче, мы хотели, чтобы наши книги существовали, подобно материальным предметам, растениям и событиям, а не так, словно с самого начала они были продуктами человеческого труда; мы хотели изгнать Провидение из всего написанного нами так же, как мы изгнали его из собственного мира. Полагаю, мы судили о красоте не по форме и даже не по теме, а по плотности бытия (12).

Я показал, каким образом литература «ретроспекции» выражает занятие ее авторами такой позиции, когда они с высоты птичьего полета взирают на общество в целом, и я показал, каким образом те, кто предпочитает вести рассказ, исходя из финала истории, пытаются отрицать собственное тело, свою историчность и необратимость времени. Такой прыжок в бесконечность — прямой результат отмеченного мною раскола между писателем и его публикой. Как нетрудно понять, наша позиция иная, и нашему решению снова ввести в историю абсолют сопутствует направленное на упрочение примирения автора с читателем усилие, которое до нас уже предпринимали радикалы и приспешники буржуазии. Когда писатель верит, что у нет есть окно в вечность, ему нет равных, он использует себе во благо свет тех знаний, которые он не может передать копошащейся у него под ногами низменной толпе, но если он пришел к мысли, что с помощью возвышенных чувств от своего класса не убежать, что наделенных особыми привилегиями сознаний нет, а изящная словесность — это не то же самое, что словесность знати; если писатель понял, что самый лучший способ быть одураченным собственным временем — это повернуться к нему спиной или утверждать, будто стоишь выше него; если он понял, что побеждают свое время не тогда, когда бегут от него, а тогда, когда его сознательно принимают с намерением его изменить, иными словами, когда в своем устремлении к близкому будущему опережают собственное время, — вот тогда писатель и творит для всех и вместе со всеми, ибо задача, которую он пытается своими средствами решить, для всех одна. Впрочем, те из нас, кто писал для подпольных газет, уже обращались в своих статьях ко всему обществу. Мы не были к этому готовы и большого умения не выказали: литература Сопротивления создала мало хороших произведений. Но этот опыт заставил нас смутно почувствовать, какой могла бы стать литература универсальной единичности.

В анонимных статьях для подпольной печати мы в основном лишь упрочивали дух чистого отрицания. Перед лицом неприкрытой агрессии и тех мифов, которые печать изо дня в день творила себе на потребу, духовность пребывала в загоне. Большую часть времени речь для нас шла о том, чтобы критиковать политику, изобличать произвол, предостерегать от конкретного человека или от пропаганды, а если нам и доводилось воздавать дань уважения какому‑нибудь конкретному человеку, угнанному в Германию или же расстрелянному, то исключительно за то, что он сказал «нет». В противовес смутным и обобщенным понятиям, вдалбливаемым нам с утра до вечера: Европа, раса, еврей, антибольшевистский крестовый поход, нам следовало пробудить в себе дух анализа — то единственное, что могло разбить эти понятия вдребезги. Таким образом, наша роль выглядела бледным подражанием роли, которую с блеском исполнили писатели XVII века. Но поскольку в отличие от Дидро и Вольтера мы не могли обращаться к угнетателям иначе, как посредством литературного вымысла (даже если его цель состояла в том, чтобы принудить их стыдиться производимого ими угнетения), и поскольку мы никогда не состояли с угнетателями в дружеских отношениях, мы никогда не питали взлелеянной писателями XVII века иллюзии относительно того, что, занимаясь нашим ремеслом, можно избежать положения угнетенных; совсем напротив, находясь в эпицентре угнетения, мы свой гнев и свои надежды являли угнетенному обществу, часть которого составляли и мы. Будь у нас побольше удачи, мужества, сплоченности с народом и горячности, мы наверняка сумели бы воссоздать внутренний монолог оккупированной Франции. Впрочем, даже если бы это нам удалось, особенно гордиться было бы нечем: Национальный Фронт объединял своих членов сообразно их занятиям; те из писателей, кто работал на Сопротивление «по своей основной специальности», не могли не знать, что вклад в наше общее дело врачей, инженеров, железнодорожников был куда весомее.

Как бы то ни было, но подобная точка зрения, занять которую, благодаря великой традиции литературного отрицания, нам было нетрудно, таила в себе опасность после освобождения обернуться неизбывным отрицанием и в очередной раз произвести раскол между писателем и его публикой. Мы прославляли все деструктивные формы поведения: и дезертирство, и неподчинение властям, и подстроенные крушения поездов, и умышленный поджог собранного урожая, и покушения, ибо мы были на войне. Война закончилась: упорствуя в подобном славословии, мы слились бы с движением сюрреалистов и со всеми теми, кто превращает искусство в постоянную и крайнюю форму потребления. Однако 1945 год не похож на 1918. Тогда было совершенно бесполезно призывать потоп на благоденствующую Францию‑победительницу, которая верила в свое господство над Европой. Но вот потоп пришел: и что же еще ему оставалось разрушить? После окончания Первой мировой войны великое метафизическое потребление содеяли с ликованием, с разрядкой, снимающей напряжение: теперь все иначе — в наши дни война грозит голодом и диктатурой, ведь мы пока еще предельно зажаты. 1918 год был праздником, и двадцать веков культуры позволительно было превратить в огни праздничной иллюминации. А вот сегодня огонь погас бы сам собою или не загорелся бы вовсе; время торжеств вернется еще нескоро. В нашу эпоху тощих коров литература отказывается связывать свою судьбу со слишком сомнительной для него судьбой потребления. В богатом обществе, построенном на угнетении, еще уместно было воспринимать искусство как высшую роскошь, ибо роскошь — это, по‑видимому, отличительный признак цивилизации. Однако сегодня роскошь утратила свои сакральные свойства: черный рынок превратил ее в феномен социального расслоения, сегодня роскошь утратила видимость «conspicuous consumption»[[316]](#footnote-316), которая составляла половину ее прелести: ради потребления прячутся, уединяются и потому оказываются отнюдь не на вершине, а вовсе даже на задворках социальной иерархии: искусство чистого потребления зависло бы в воздухе, его теперь не поддержала бы надежная тяга к изыскам в питании или в одежде; и при самом благоприятном стечении обстоятельств подобное искусство предоставило бы немногим избранным отшельнический уход от действительности, удовлетворение, подобное удовлетворению онаниста, и лишний случай пожалеть о радостях жизни. Когда вся Европа занята в первую очередь работами по восстановлению, когда народы лишают себя самого необходимого ради того, чтобы наладить хоть какой‑то экспорт, литература, которая, как и Церковь, приспосабливается к любой ситуации и любой ценой пытается себя спасти, являет гам новый лик: писать — не значит жить, и это тем более не значит оторваться от жизни ради ухода в мирное созерцание платоновских сущностей и идеала красоты; писать — не значит позволить ранить себя, словно шпагами, безвестными и непостижимыми, рожденными где‑то внутри нас словами: писать — значит заниматься ремеслом. Причем заниматься таким ремеслом, которое требует подготовки, напряженного труда, осознания своего профессионального долга и чувства ответственности. Мысль об ответственности — отнюдь не наше изобретение, более того, всякий писатель вот уже сотню лет только и мечтает непорочно посвящать себя искусству, пребывая по ту сторону Добра и Зла и, если можно так выразиться, не ведая грехопадения. И наши обязанности, и наш долг взвалило на нас общество, причем сделало оно это совсем недавно. Надо полагать, общество видит в нас серьезную опасность, раз уж оно осудило на смерть тех из нас, кто сотрудничал с врагами, хотя виновных в том же преступлении промышленников оставили на свободе. Не зря теперь говорят, что безопасней строить «Атлантический вал»[[317]](#footnote-317), чем говорить о нем. Меня это нисколько не возмущает. Разумеется, общество выказывает свою безжалостность по отношению к нам потому, что мы воплощаем чистое потребление; расстрелять писателя — значит сократить количество ртов, которые надо кормить, и нации даже самого ничтожного из ее производителей недоставало бы гораздо ощутимее, чем недоставало бы писателя (13). Не скажу, что так оно и должно быть, и к тому же это подготавливает почву для всевозможных злоупотреблений, для цензуры и гонений. Однако нам следует радоваться, что наши занятия таят теперь в себе определенную опасность, ведь тогда, когда мы писали, находясь в подполье, риск был минимальным для нас и значительным для издателя. Я всегда этого стыдился, но именно это и научило нас производить нечто вроде дефляции[[318]](#footnote-318) слов. Когда любое слово может стоить жизни, слова следует экономить и совсем ни к чему заливаться соловьем: в такие минуты говорят коротко и только о самых неотложных вещах. Война 1914 года способствовала усилению кризиса языка, и я с удовлетворением отмечаю, что война 1940 года вернула языку его значение. Только вот желательно, чтобы, снова подписываясь своими именами, мы соглашались рисковать собой: в конце концов, любой кровельщик постоянно подвергается куда большей опасности.

В обществе, которое зиждется на производстве и сводит потребление к самому необходимому минимуму, литературное произведение явно бесполезно. Даже если писатель настоятельно подчеркивает затраченный на создание произведения труд, даже если он справедливо обращает наше внимание на то, что его труд сам по себе предполагает использование таких же способностей, как способности какого‑нибудь инженера или врача, все это нисколько не влияет на тот факт, что создаваемый им объект никоим образом не может быть уподоблен какому‑либо *материальному благу* . И такая бесполезность не только не удручает нас, но и питает нашу гордость, и мы знаем, что она символизирует собой нашу свободу. Произведение искусства бесполезно, ибо оно есть абсолютная цель и являет себя публике в виде категорического императива. Таким образом, хотя произведение не может, да и не желает само по себе стать продукцией, оно стремится воплотить свободное самосознание общества, основанного на производстве, иными словами, выразить — на пользу производителю — производство в понятиях свободы, как это сделал в стародавние времена Гесиод[[319]](#footnote-319). Разумеется, речь идет не о возрождении составленной из производственных романов убийственно скучной литературы, самым вредоносным и безотказно повергающим в сон представителем которой был Пьер Амп[[320]](#footnote-320); но поскольку подобный тип рефлексии представляет собой как призыв, так и преодоление, и людям нашего времени показывают сразу и их «труды», и их «дни», то следовало бы прояснить для них принципы, цели и внутренний строй осуществляемой ими производительной деятельности. Если отрицание — это одна из граней свободы, то созидание — другая ее грань. Таким образом, парадокс нашей эпохи в том, что никогда прежде созидательная свобода не была столь близка к самосознанию и что, быть может, никогда прежде она не была столь глубоко отчуждена. Никогда еще труд не проявлял с большей мощью свою производительность и никогда еще его продукты и значение не были более основательно подвергнуты подтасовке, никогда еще *homo‑faber* [[321]](#footnote-321) не понимал с такой ясностью, что он *делает* историю, и никогда еще он не чувствовал себя перед этой историей настолько бессильным. Наша роль определена: в той мере, в какой литература представляет собой отрицание, она будет выступать против отчуждения труда; в той мере, в какой литература представляет собой созидание и преодоление, она будет изображать человека как *созидательное действие* и всячески способствовать ему и в усилиях, направленных на преодоление его нынешней отчужденности, и в усилиях, направленных на достижение лучшей ситуации. Если и в самом деле основные категории человеческой реальности — это категории «иметь», «делать» и «быть», тогда можно сказать, что литература потребления ограничивается изучением отношений, которые соединяют *быть* и иметь: ощущение показывают в виде наслаждения (что с позиций философии неправильно), а тот, кто умеет наслаждаться лучше всех, показан как тот, у кого самое наполненное существование; всюду: от «Культа Я» и до «Обладания миром», минуя «Яства земные» и «Дневник Барнабуса»[[322]](#footnote-322), быть — значит присваивать себе. Как результат подобных сластолюбивых устремлений, и само произведение искусства претендует на то, чтобы стать наслаждением или порукой наслаждения; таким образом, круг замыкается. Нас, в отличие от наших старших собратьев по перу, обстоятельства вынудили раскрыть связи между *быть* и *делать* в перспективе нашей исторической ситуации. Правда ли, что люди *есть* то, что они *делают* ? До каких пределов люди *сами* делают себя? Можно ли говорить о бытие[[323]](#footnote-323) людей в современном обществе, где труд отчужден? *Что* делать, какую цель выбрать *сегодня* ? И *как* делать, какими средствами? Каковы отношения между целью и средствами в обществе, основанном на жестокости? Произведения, вдохновленные такими неотвязными мыслями, не могут быть направлены в первую очередь на то, чтобы кому‑то понравиться: они беспокоят и тревожат, они предлагают себя в качестве своего рода трудовой повинности, они приглашают к бесконечным исканиям и к экспериментам с сомнительным исходом. Эти произведения — плод мучений и безжалостного выпытывания, они могли бы стать для читателя терзанием и мукой, но никак не удовольствием. Если нам будет дано благополучно их завершить, они явят себя не в виде забавы, а в виде навязчивых идей. Они предложат миру не «увидеть» что‑то, а что‑то изменить. И мир — старый, дряхлый, испытанный, смердящий мир — ничего от этого не потеряет, а даже выиграет. Со времен Шопенгауэра[[324]](#footnote-324) принято думать, что объекты открываются перед человеком в полном блеске после того, как он принудит замереть в своем сердце волю к власти: они открывают свои тайны лишь праздному потребителю; позволительно *писать* о них только в такие мгновения, когда с ними ничего не надо *делать* . Все набившие оскомину описания минувшего века представляют собой отказ от использования: к окружающему нас миру не притрагиваются, его пожирают глазами таким, как он есть, в сыром виде; в противовес буржуазной идеологии, писатель выбирает для своего рассказа о каких‑либо предметах исключительную и непохожую на другие минуту, когда обрываются все конкретные связи, соединявшие его с этим предметом, кроме натянутой нити взгляда, и когда предметы сами потихоньку рассыпаются под его взором, словно развязанный букет изысканных наслаждений. То была эпоха впечатлений: впечатлений об Италии, об Испании или о Востоке. Вполне сознательно воспринятые пейзажи литератор описывает нам в двусмысленное мгновение, объединяющее конец принятия пищи с началом ее переваривания, когда субъективность пришла, чтобы успеть пропитать объективное, пока кислоты еще не начали его разлагать, в то двусмысленное мгновение, когда поля и леса — это пока еще поля и леса — но в то же время и состояния души. Замороженный и лакированный мир живет в буржуазных книгах, мир для курортников, и от него мы получаем ни много ни мало, как благопристойную веселость или возвышенную печаль. Мы наблюдаем его из наших окон, но нас в нем нет. Когда писатель помещает в свой мир крестьян, то они никак не сочетаются ни с самовластной сенью гор, ни с посеребренной прожилками рек нивой; в то время как крестьяне, трудясь в поте лица, копают заступом землю, нам показывают их одетыми в праздничные наряды. Труженики, заблудившиеся в этой вселенной седьмого дня, напоминают нам академика Жана Эффеля[[325]](#footnote-325), введенного Прюво в одну из своих карикатур: этот академик извинялся, произнося такие слова: «Я ошибся рисунком». Иными словами, крестьян в описанном случае превращают в объекты — и в объекты, и в состояния души.

Для нас же *делание* — это проявление *бытия;* каждый поступок придает земле новые очертания, каждый технический прием, каждое орудие — это некий смысл, открытый в мире; у предметов столько обличий, сколько есть способов их использовать. Отныне мы не с теми, кто хочет обладать миром, а с теми, кто хочет его изменить, и мир являет нам тайны своего бытия в самом проекте его изменения. По словам Хайдеггера, самое основательное знакомство с молотком происходит у людей тогда, когда они используют его для забивания гвоздей. С гвоздем такое знакомство происходит тогда, когда его вбивают в стену, а со стеной — когда в нее входит гвоздь. Дорогу нам проторил Сент‑Экзюпери: он показал, что для пилота самолет — это орган восприятия (14); горная цепь при скорости 600 километров в час, обозреваемая сверху и под новым углом зрения, — это змеиный клубок: змеи сбиваются в кучу, вычерняются, тянут к небу свои жесткие, словно обугленные головы, стараются навредить, нанести удар; скорость, с ее способностью стягивать пространство, собирает и сжимает вокруг себя складки земного покрова, Сантьяго вдруг оказывается по соседству с Парижем, на высоте четырнадцать тысяч футов обычно ускользающие от взора силы притяжения, те, что подтягивают Сан‑Антонио к Нью‑Йорку, поблескивают, словно рельсы железной дороги. Как после него и после Хемингуэя мы могли бы мыслить себе описания? Нам следовало окунуть предметы в действие: тогда мерилом плотности их бытия читателю станет служить множественность практических связей, которые эти предметы будут поддерживать с персонажами. Заставьте контрабандиста, служащего таможенной охраны или партизана взбираться на гору, заставьте летчика облететь ее (15) — и гора вдруг возникнет перед вами из совокупности этих действий, и она вдруг выпрыгнет из вашей книги, словно чертик из бутылки. А это произойдет потому, что мир и человек являют себя в *деянии* . И все деяния, о каких только мы можем говорить, сводятся к одному: к *деланию истории* . Мы оказались за руку подведенными к той черте, за которой необходимо оставить литературу *существования* , чтобы положить начало литературе *праксиса* [[326]](#footnote-326).

Праксис как действие в истории и воздействие на историю, иными словами, как синтез исторической относительности с моральным и философским абсолютом, с враждебным и дружественным, с жутким и смешным миром, который этот праксис нам являет, — такова тема наших произведений. Я не говорю, будто мы сами выбрали эти трудные пути, среди нас безусловно есть те, кто вынашивал в себе романы о чудесной и отчаянной любви, но теперь им уже не суждено появиться на свет. Что тут поделаешь? Речь идет не о том, чтобы выбирать для себя эпоху, а о том, чтобы в собственной эпохе выбрать для себя удел.

Литература, посвященная производственной тематике, — та, что заявляет о себе сегодня, не заставит нас позабыть о ее антитезе — литературе потребления; производственная литература не должна претендовать на то, что превзойдет ее, возможно, она никогда станет ей вровень; да никто и не думает утверждать, будто именно такая литература позволит нам достичь абсолюта и понять самую суть искусства письма. Возможно даже, что она скоро исчезнет: поколение, идущее нам на смену, выглядит неуверенным в себе, многие его романы — это грустные и украденные праздники, наподобие тех вечеринок времен оккупации, на которых молодые люди в перерыве между двумя сигналами воздушной тревоги танцевали под звуки довоенных пластинок, попивая винцо из департамента Эро[[327]](#footnote-327). В таком случае это будет неудавшейся революцией. Но даже если такой литературе *праксиса* повезет и она займет определенное место, то и тогда она через какое‑то время перестанет существовать, подобно экзистенциалистской литературе, и, быть может, история ближайших десятилетий засвидетельствует чередование этих двух литератур. И это будет означать, что люди окончательно загубили иную, не в пример более важную Революцию. Ведь только в социалистическом обществе литература, поняв, наконец, собственную суть и осуществив синтез праксиса с экзистенцией, отрицания с созиданием, а делания с обладанием и бытием, могла бы заслужить право называться *всеобщей литературой* . Ну а пока — пока мы будем возделывать свой сад, и нам пока еще есть чем заняться.

На самом деле мало признать, что литература — это свобода, мало произвести замену, предложив вместо траты дар, мало отказаться от старых аристократических уловок наших старших собратьев по перу, мало и желания обратиться, посредством своих произведений, с демократическим призывом ко всем членам общества: необходимо также знать, кто нас читает, и не отсылает ли нынешняя обстановка наше желание писать для «универсальной единичности» в разряд утопий. Если бы наши желания могли осуществиться, то писатель XX века занимал бы, где‑то между классом угнетенных и классом угнетателей, положение, подобное положению литераторов XVIII века между буржуазией и аристократией; он занимал бы положение, подобное положению Ричарда Райта между черными и белыми: иными словами, занимал бы положение писателя, читаемого одновременно и угнетенными, и угнетателями, выступающего в пользу угнетенного и против угнетателя, показывающего угнетателю, каков его облик изнутри и снаружи; писателя, осознающего угнетение вместе с угнетенными и способствующего, ради блага этого угнетенного, созданию конструктивной и революционной идеологии. К несчастью, речь идет об устаревших надеждах: тому, что было возможно во времена Прудона, теперь не бывать. Следовательно, рассмотрим вопрос с самого начала и непредвзято перечтем наших читателей. С этой точки зрения ситуация писателя никогда еще не была столь парадоксальной; похоже, ее формируют предельно противостоящие друг другу элементы. Теперь в активе у писателя — блестящая видимость, широкие возможности, в общем и целом завидный образ жизни; в пассиве — всего лишь то, что литература умирает. И дело совсем не в том, что ей не хватает талантов или благих намерений; просто ей больше нечего делать в современном обществе. Едва только мы откроем для себя важность *праксиса —* и перед нами тут же забрезжит понимание того, какой могла быть *всеобщая* литература, и тут же читающая нас публика рассыплется и сгинет, и мы буквально не будем больше знать, для кого писать.

Разумеется, на первый взгляд видимость такова, что если бы писатели прошлого могли нас увидеть, то они должны были бы позавидовать нашей судьбе (16). «Страдания Бодлера идут нам на пользу», — заметил однажды Мальро. Не думаю, что это в полной мере справедливо, но нельзя отрицать и того, что Бодлер умер, не имея читателей, тогда как мы, еще не сумев проявить себя и даже не представив каких‑либо гарантий, что мы сумеем проявить себя в будущем, уже имеем читателей во всем мире. Есть соблазн из‑за этого краснеть и стыдиться, однако в конечном итоге здесь нет нашей вины: все зависит от обстоятельств. Автаркии предвоенных лет, а потом и война лишили читателей разных стран ежегодно причитающейся им порции иностранных произведений; сегодня они быстрыми темпами наверстывают упущенное: только в одном этом пункте и наблюдается разрядка. И заметный вклад в это вносят Соединенные Штаты: в другой своей работе я показал, что с недавних пор в побежденных и разоренных странах начали смотреть на литературу как на предмет экспорта. Литературный рынок был расширен и упорядочен с тех пор, как им стали заниматься профессионалы; мы и здесь теперь наблюдаем обычные методы: демпинг (например, американские издания overseas[[328]](#footnote-328)), протекционизм (в Канаде, в некоторых странах Центральной Европы), международные договоры; разные страны наводняют друг друга «Дайджестами», то есть, как явствует из названия, уже переваренной литературой, литературным хилусом[[329]](#footnote-329). Одним словом, беллетристика, подобно киноискусству, близка к тому, чтобы стать искусством с промышленной основой. Конечно, она приносит нам прибыль: пьесы Кокто, Салакру, Ануя[[330]](#footnote-330) играют повсюду; я мог бы перечислить немало произведений, переведенных на шесть‑семь языков менее чем через три месяца после их публикации. И все‑таки это только блеск мишуры: нас, возможно, читают в Нью‑Йорке или в Тель‑Авиве, однако нехватка бумаги сократила наши тиражи в Париже: таким образом, читатели скорее рассеялись по свету, нежели выросли в числе; возможно, нас читают десять тысяч человек в четырех или пяти зарубежных странах да еще десять тысяч у нас в стране: двадцать тысяч читателей, по довоенным меркам, — это скромный успех. Да и подобное всемирное признание совсем не так бесспорно, как признание в масштабах одной страны, выпавшее на долю наших старших собратьев по перу. Мне известно, что бумага поступает на рынок. Но в то же время европейское книгоиздательство охватывает кризис; объем продаж остается неизменным.

Пусть даже мы и добились бы известности за пределами Франции, радоваться тут было бы нечему: это была бы бесполезная слава. Сегодня различия в экономическом и военном потенциале отделяют народы друг от друга куда надежней, чем моря или горы. Идея может *низойти* из страны с высоким потенциалом в страну низким потенциалом — например, из Америки во Францию — но она не способна *вознестись* . Разумеется, есть множество газет и такое обилие международных связей, что американцы в конце концов наслышаны о литературных или социальных теориях, которым следуют в Европе, но все эти доктрины на подъеме теряют силу: зажигательные в странах со слабым потенциалом, они тускнеют и угасают, едва только достигают вершины: всем известно, что интеллектуалы в Соединенных Штатах собирают европейские идеи в один букет, на мгновение принюхиваются к нему, а потом отбрасывают в сторону, ибо букеты там увядают быстрее, чем в любом другом климате; что же касается России, то она подбирает и прибирает к рукам лишь то, что может легко переварить с пользой для себя. Европа побеждена, разорена и не властна над своей судьбой, а поэтому европейские идеи не могут больше покинуть пределы континента; единственный реальный путь для движения идей пролегает сегодня через Англию, Францию, северные страны и Италию.

И надо прямо сказать: нас самих знают гораздо лучше, чем наши книги. Мы добираемся до людей, помимо собственного желания, новыми способами, следуя новым траекториям движения. Конечно, книга остается той тяжелой артиллерией, которая очищает и захватывает территорию. Но литература располагает также самолетами, своего рода «В‑1» и «В‑2», которые летают далеко, беспокоят и неотступно преследуют, хотя и не склоняют к конкретному решению. В первую очередь в распоряжении литературы есть газета. Предположим, автор писал для десяти тысяч читателей, но потом ему поручили вести раздел критики в каком‑нибудь еженедельнике: отныне у него будет триста тысяч читателей, даже если его статьи ничего не стоят. Добавим к этому радио: «При закрытых дверях»[[331]](#footnote-331), одна из моих пьес, запрещенная в Англии театральной цензурой, в четыре приема была транслирована Би‑Би‑Си. Если бы ее поставили на лондонской сцене, то даже при том невероятном допущении, что ей сопутствовал бы успех, она все равно собрала бы не более двадцати‑тридцати тысяч зрителей. Передача радиостанцией Би‑Би‑Си этой театральной постановки автоматически предоставила мне полмиллиона слушателей. И, наконец, кино: четыре миллиона зрителей посещают французские кинозалы. Если вспомнить, как еще в начале века Поль Судэй[[332]](#footnote-332) упрекал Жида в том, что тот публикует свои произведения ограниченным тиражом, тогда успех «Пасторальной симфонии» позволит измерить пройденный путь.

Вот только из трехсот тысяч читателей газетной рубрики, которую ведет писатель, едва ли трем‑четырем тысячам достанет любопытства купить его книги, куда он вложил все, на что только был способен; все остальные читатели запомнят его имя лишь потому, что сотню раз видели его на второй странице журнала, как запомнят они и сотню раз виденное ими на двенадцатой странице название кровоочистительного средства. Те из англичан, кто пришел бы в театр посмотреть «При закрытых дверях», сделали бы это, зная, что их ждет, доверяя прессе и устным отзывам и намереваясь вынести собственное суждение. Слушатели передачи Би‑Би‑Си в ту минуту, когда они крутили ручку своего приемника, не имели представления ни о пьесе, ни даже о моем существовании: они хотели послушать, как обычно, четверговую радиопостановку; едва она закончилась — и они о ней забыли, как уже забыли обо всех предыдущих. В кинотеатры публику привлекают имена звезд, затем — режиссеров и только в последнюю очередь — имена писателей. В головы иных людей имя Жида недавно проникло «со взломом»: однако, по моему убеждению, оно любопытным образом сочетается в их восприятии с прекрасным лицом Мишель Морган[[333]](#footnote-333). Фильм и в самом деле сумел обеспечить продажу нескольких тысяч экземпляров романа, однако в глазах его новых читателей книга выглядит лишь более или менее верным комментарием к фильму. Чем более широкие круги публики затрагивает литератор, тем более поверхностно он это делает и тем меньше узнает себя в том влиянии, которое оказывает; его мысли ускользают от публики, искажаются и опошляются; эти мысли с изрядной долей безразличия и скептицизма принимают изъеденные скукой и пресыщенные души, которые, поскольку с ними не умеют разговаривать на их «родном языке», все еще считают литературу развлечением. В итоге остаются избитые клише, приставшие к именам. А поскольку наша известность распространяется гораздо шире, чем наши книги, иными словами, превышает наши — крупные или мелкие — заслуги, то в мимолетной благосклонности, которую нам оказывают, надо видеть отнюдь не свидетельство первого пробуждения универсальной единичности, а всего лишь свидетельство инфляции литературы.

И это бы еще куда ни шло: в общем и целом достаточно было бы просто не терять бдительности, ведь в конце концов только от нас зависит сделать так, чтобы литература не превратилась в отрасль промышленности. Однако дело обстоит гораздо хуже: у нас есть читатели, но нет собственной публики (17). В 1770 году класс угнетателей был тем единственным классом, который обладал идеологией и политическими организациями; у буржуазии не было ни партии, ни понимания собственной роли в истории: писатель работал непосредственно на буржуазию, критикуя старые монархические и религиозные мифы и внушая ей некоторые простейшие понятия, главным образом наделенные негативным содержанием: такие понятия, как свобода, политическое равенство и *habeas corpus* [[334]](#footnote-334). В 1850 году пролетариат, перед лицом сознающей свою роль и обеспеченной упорядоченной идеологией буржуазии, оставался стихийным и самому себе непонятным, подверженным время от времени вспышкам бесплодной и отчаянной ярости; Первый Интернационал затронул его весьма поверхностно; все еще только предстояло сделать, и писатель мог бы напрямую обратиться к рабочим. Мы убедились, что он упустил такую возможность. Но по крайней мере, он, сам того не желая и даже не ведая об этом, служил интересам угнетенного класса, когда подвергал отрицанию буржуазные ценности. Так или иначе, обстоятельства позволяли ему свидетельствовать перед угнетателем в пользу угнетенного и помогать угнетенному осознать свое положение; суть литературы пребывала в согласии с требованиями исторической ситуации. Но сегодня все переменилось: класс угнетателей утратил свою идеологию, пошатнулись его представления о себе и границы его теперь совсем не так легко определить; класс угнетателей теряет замкнутость и зовет писателя себе на подмогу. Зато угнетенный класс, сплоченный в партию и скованный жесткой идеологией, становится закрытой общностью; с ним нельзя больше общаться без посредника.

Участь буржуазии была связана как с господством Европы над остальным миром, так и с колониализмом. Буржуазия теряет свои колонии в то самое мгновение, когда Европа теряет власть над своей судьбой; теперь уже и речи нет о том, чтобы вести междоусобные войны из‑за румынской нефти или багдадской железной дороги: будущий конфликт потребует такого материально‑технического обеспечения, которое неспособен предоставить даже весь Старый Свет; две мировые сверхдержавы (причем ни та, ни другая из них не является буржуазной, как ни та и ни другая не является европейской) борются за господство над миром; триумф одной из них — это пришествие Этатизма[[335]](#footnote-335) и вездесущей бюрократии; триумф другой — пришествие капитализма, доведенного до абстракции. Так что же, всем стать чиновниками? Или же всем стать служащими? Едва ли буржуазия способна сохранить иллюзию возможности выбора соуса, под которым ее съедят. Сегодня ей известно, что она являла собой лишь некий момент в истории Европы и некую стадию в развитии техники и орудий труда; известно, что она никогда не имела масштаба, соизмеримого с миром. В итоге все чувства, какие только она испытывала в отношении своей сущности и своей миссии, замутились: экономические кризисы ее сотрясали, подтачивали, разъедали, они предопределяли трещины, сдвиги, внутренние обвалы; в некоторых странах буржуазия высится, подобно уцелевшему фасаду здания, изнутри полностью разрушенного бомбой, в других странах она крупными кусками осыпалась на пролетариат; для нее нельзя больше подобрать определение, ни исходя из обладания ею материальными богатствами, с каждым днем утекающими из ее рук, ни исходя из политической власти, почти повсюду разделенной ею с новыми политиками — выходцами из пролетариата; теперь именно буржуазия приняла аморфный и студенистый вид, свойственный угнетенным классам в тот период, когда они еще не осознают своего состояния. Как стало известно, во Франции буржуазия на пятьдесят лет отстала в области оборудования и организации важнейших отраслей промышленности: отсюда и наш кризис с рождаемостью — неоспоримый признак вырождения. Кроме того, черный рынок и оккупация передали 40 % ее богатств в руки новой буржуазии, которой не присущи ни нравы, ни принципы, ни цели прежних буржуа. Европейская буржуазия, разоренная, но все еще остающаяся притеснительницей, правит бессистемно, прибегая к разнообразным уловкам: в Италии она сковывает действия рабочих потому, что опирается на коалицию с Церковью и нищетой; впрочем, без нее обойтись нельзя, ведь она поставляет инженерные и управленческие кадры; добавим к этому еще то, что буржуазия царствует, разделяя, и еще добавим главное — эра народных Революций закончилась: революционные партии не хотят разрушать этот трухлявый остов и даже делают все, что в их силах, с целью избежать его падения: при первых же звуках ломки произошло бы вторжение иностранных войск, а может быть, и международный конфликт, к которому Россия еще не готова. Буржуазия — объект устремления всех этих забот, поддерживаемая Соединенными Штатами, Церковью и даже Советским Союзом; буржуазия, по воле изменчивого расклада дипломатической игры не способная ни сохранить, ни потерять своей власти без помощи иноземных сил, — это «больной» современной Европы, и ее агония может длиться долго.

Буржуазная идеология вдруг начинает разваливаться: она оправдывала собственность трудом, а также медленным проникновением, способствующим наполнению души собственника добрыми свойствами вещей, которыми он обладает; в глазах подобных собственников обладание материальными благами было доблестью и деликатнейшей культурой личности. Поскольку теперь собственность становится символической и общей для всех, то обладают уже не вещами, а их знаками или даже знаками знаков; довод относительно «труда как доблести», и довод относительно «культуры как наслаждения» исчерпали себя. Из‑за ненависти к монополиям и нечистой совести многие буржуа обратились к фашизму. Таким образом, фашизм явился в ответ на их желания и заменил монополии бюрократическим администрированием, затем он исчез, а администрирование осталось: буржуа от этого ничего не выиграли. Если они еще и обладают собственностью, то из жадности и не испытывая при этом радости; еще немного, и, возможно, они от усталости станут рассматривать распоряжение богатством как фактически непростительное состояние: буржуа утратили веру. Не больше доверия они сохраняют и к тому демократическому режиму, который был их гордостью и который пал при первом же потрясении, но поскольку национал‑социализм как раз тогда, когда они собирались связать с ним свою судьбу, тоже в свою очередь развалился, буржуа больше не верят ни в Республику, ни в Диктатуру. Не верят они больше и в Прогресс: это было хорошо, когда их класс был на подъеме, а теперь, когда он идет к упадку, им Прогресс уже ни к чему; им было бы горько думать, что другие люди и другие классы станут его обеспечивать. Их труд, как и прежде, не отстраняет их от непосредственного контакта с реальностью, а две войны заставили буржуа открыть для себя и усталость, и кровь, и слезы, и жестокость, и зло. Бомбы не только разрушили их заводы: они вдребезги разбили их идеализм. «Культ полезности» был философией накопительства: он теряет всякий смысл, когда накоплениям грозят инфляция и опасность банкротства. Хайдеггер по этому поводу сказал приблизительно следующее: «Мир разоблачает себя на горизонте пришедших в негодность инструментов». Когда вы используете какое‑либо орудие, то делаете это для того, чтобы произвести некое изменение, которое само по себе есть способ достижения какого‑то другого, более важного изменения, и так далее. Таким образом, вы вовлекаетесь в создание цепочки из средств и целей, крайние звенья которой не даются вам в руки, и вы слишком поглощены своими конкретными действиями, чтобы ставить под сомнение свои конечные цели. Но как только орудие оказывается сломанным, действие останавливается и перед вашими глазами вдруг целиком предстает вся цепочка. Нечто подобное произошло и с буржуа: его инструменты пришли в негодность, он видит всю цепь и понимает никчемность собственных целей: пока он, не видя их, в них верил, пока он, не поднимая головы, трудился над ближайшими звеньями, цели его оправдывали; теперь, когда они застят ему глаза, он осознает, что ему нет оправдания; мир разоблачает себя перед ним и разоблачает его собственную заброшенность[[336]](#footnote-336) в этом мире: так возникает страх[[337]](#footnote-337) (18). А еще возникает стыд; даже для тех, кто судит буржуазию, исходя из ее собственных принципов, ясно, что она трижды совершила предательство: в Мюнхене, в мае 40 года и при правительстве Виши[[338]](#footnote-338). Разумеется, позднее она спохватилась: многие из тех, кто поначалу поддерживал вишистов, в 42 году примкнули к Сопротивлению; они поняли, что должны бороться против оккупации во имя буржуазного национализма и бороться против нацизма во имя буржуазной демократии. Правда, коммунистическая партия колебалась больше года, правда и то, что Церковь колебалась до самого Освобождения: но и у той, и у другой достаточно сил, единства и дисциплины, чтобы командными средствами принудить своих сторонников забыть об ошибках прошлого. Но буржуазия не забыла ничего: еще не зажила рана, нанесенная ей одним из ее сыновей — тем, которым она более всех других гордилась; когда она приговаривала Петена к пожизненному заключению, для нее это выглядело так, будто она посадила под замок себя саму; она могла бы от собственного имени повторить слова Поля Шака — офицера, католика и буржуа, который за то, что он слепо следовал приказам маршала Франции — то же католика и буржуа, предстал перед буржуазным трибуналом под председательством генерала — то же католика и буржуа; так вот, она могла бы повторить слова сбитого с толку этаким фортелем офицера, на протяжении всего процесса неустанно бормотавшего: «Ничего не понимаю». Раздираемая противоречиями, лишенная будущего, гарантий и самооправдания буржуазия, объективно сделавшаяся *больной* , субъективно вступила в эпоху больной совести. Многие ее представители потеряли ориентиры, они мечутся, склоняясь то к гневу, то к страху — к этим двум формам бегства от действительности; лучшие из них пытаются еще защитить если не свои материальные богатства (у многих из них обратившиеся в прах), то хотя бы истинные завоевания буржуазии: равенство всех перед законом, свободу слова, *habeas corpus* . Именно они и составляют нашу публику. Нашу *единственную* публику. Читая старые книги, они поняли, что литература, по самой своей сути, на стороне демократических свобод. Они обращаются к ней, они заклинают литературу дать им твердую основу для жизни и надежды, дать им новую идеологию; быть может, после XVIII века от писателя никогда еще не ожидали столь многого.

Нам нечего им сказать. Они, независимо от их воли, принадлежат к классу угнетателей. Они, несомненно, жертвы, и жертвы безгрешные, но вдобавок они еще и тираны, и вина на них есть. Все, что мы можем сделать, — это отразить в наших зеркалах их больную совесть, иными словами, чуть далее продвинуть разложение их принципов; на нас возложена неблагодарная обязанность корить их за ошибки, тогда как эти ошибки стали их проклятием. Поскольку мы и сами буржуа, нам знакома тоска буржуазии, и душа наша тоже разрывалась, но поскольку свойство больной совести состоит в том, чтобы стремиться избыть эту боль, мы не можем спокойно существовать внутри нашего класса, а из‑за того, что мы более не способны одним взмахом крыла покинуть его, приняв обличье паразитарной буржуазии, нам к тому же необходимо стать могильщиками этого класса угнетателей, хотя нам грозит опасность похоронить вместе с ним и себя.

Мы обращаемся к рабочему классу, который сегодня мог бы, подобно буржуазии 1780 года, составить для писателя революционную публику. Публику пока потенциальную, однако вполне реальную. Рабочий 1947 года обладает общественной и профессиональной культурой, он читает посвященные проблемам техники, профсоюзов и политики газеты, он осознал собственную роль и свое положение в мире, он многому способен нас научить, он на своей шкуре прочувствовал все изломы нашего времени — и Москву, и Будапешт, и Мюнхен, и Мадрид, и Сталинград, и маки; пока мы открываем в искусстве письма свободу в двух ее ипостасях — отрицания и творческого преодоления, он пытается освободиться сам и тем самым навсегда освободить от угнетения всех людей. Поскольку он угнетен, то литература как форма отрицания могла бы явить ему объект его гнева, а поскольку он производитель и революционер, то служит излюбленной темой для литературы *праксиса* . Нас объединяет с ним общая обязанность: оспаривать и созидать; он требует права творить историю в ту саму пору, когда мы открываем для себя нашу собственную историчность. Мы пока не привыкли к его языку, а он тем более не привык к нашему, но нам уже известны способы достучаться до него: необходимо, как я в дальнейшем это поясню, завладеть средствами массовой информации, что не так уж и трудно. И еще нам известно, что в России рабочие дискутируют с писателями и что там возникли новые отношения между публикой и литератором, отличные как от пассивного и сугубо женственного по своей природе ожидания, так и от профессиональной критики со стороны писак. Я не верю ни в «Миссию» пролетариата, ни в то, что он благоденствует, пользуясь официальными привилегиями: он состоит из разных людей — и праведных, и неправедных, — к тому же пролетариат способен заблуждаться и нередко его обманывают. Однако следует с полной определенностью сказать, что судьба литературы связана с судьбой рабочего класса.

К несчастью, в нашей стране железный занавес отделяет нас от тех людей, с которыми мы *должны* говорить: они ни слова не поймут из того, что мы им скажем. Большая часть пролетариата — сплоченная в единую партию и опутанная сетями пропаганды, которая ее изолирует, — образует закрытое общество, общество без окон и дверей. Единственный путь, ведущий к пролетариату, — путь весьма узкий, — это компартия. Желательно ли, чтобы писатель вступал в ее ряды? Если он поступит так из гражданских убеждений и из отвращения к литературе, то прекрасно: значит, таков его выбор. Однако может ли он стать коммунистом, оставаясь при этом писателем?

Компартия сверяет свою политику с политикой советской России, потому что только в этой стране видны черты социалистического общества. Но если справедливость требует признать, что Россия начала социальную Революцию, необходимо отметить и то, что она ее не закончила. Отставание ее промышленности, нехватка кадров и бескультурье народных масс не позволили ей в одиночку построить социализм и внедрить его в другие страны силой примера; если бы революционное движение, которое идет из Москвы, сумело охватить другие страны, то оно по мере того, как оно распространялось бы на новые территории, продолжало бы эволюционировать и в самой России; но, не сумев выйти за границы советского государства, это революционное движение, по причине того, что необходимо было любой ценой сохранить достигнутые результаты, оказалось скованным охранительским и консервативным национализмом. Как раз тогда, когда Россия превращалась в Мекку рабочего класса всех стран, она обнаружила, что для нее в равной мере непосильно как выполнение предначертанной ей исторической миссии, так и отказ от нее; она вынуждена была замкнуться в себе, попытаться создать собственные кадры, заменить устаревшее производственное оборудование, выжить с помощью авторитарного режима как извращенной формы Революции. Поскольку европейские партии, которые к ней прислушивались и готовили пришествие пролетариата, нигде не было настолько сильны, чтобы перейти в наступление, Россия вынуждена была их использовать как передовые бастионы своей обороны. Но поскольку эти партии могли содействовать ее авторитету в глазах народных масс, только проводя революционную политику, и поскольку она никогда не теряла надежды когда‑нибудь, при более благоприятном стечении обстоятельств, стать во главе европейского пролетариата, Россия не отнимала у них ни красное знамя, ни их веру. Таким образом, силы мировой Революции были направлены на поддержку законсервированной революции. К тому же следует признать тот факт, что поскольку компартия искренне поверила в пусть и отдаленную, но реальную возможность захвата власти насильственным путем и поскольку речь для нее шла об ослаблении буржуазии и о разложении Французской социалистической партии изнутри, то она подвергала буржуазные институты и капиталистический режим уничижительной критике, сохранявшей видимость свободной критики. До 1939 года все работало на компартию: памфлеты, сатира, черный роман, грубые выходки сюрреалистов, свидетельства преступности нашей колониальной политики. Начиная с 1944 года обстановка стала куда драматичней: Европа выбыла из игры, и это упростило ситуацию. Устояли только две сверхдержавы: Советский Союз и США, и каждая из них внушала страх другой. Страх, как известно, порождает ненависть, а ненависть — насилие. При этом Советский Союз оказался слабее: едва он успел покончить с войной, которой опасался целых двадцать лет, как ему понадобилось снова выгадывать время, возобновлять гонку вооружений, укреплять диктатуру внутри страны и обеспечивать себе союзников, вассалов и позиции за ее пределами.

Революционная тактика превращается в дипломатию: надо, чтобы Европа в игру вступила. А следовательно, надо успокоить буржуазию, усыпить ее всевозможными байками и любой ценой не допустить, чтобы она с испуга переметнулась в лагерь англосаксов. Давно миновали времена, когда «Юманите» могла написать: «Всякий буржуа при встрече с рабочим должен испытывать страх». Никогда прежде коммунисты не были столь влиятельны в Европе, и все‑таки никогда еще шансы Революции на победу не были столь малы: если бы партия и замыслила где‑нибудь силой захватить власть, то ее попытка была бы пресечена в корне: в распоряжении англосаксов есть сотня способов ее уничтожить, даже не прибегая к оружию, да и Советы ее не поддержали бы. А если бы авантюра с восстанием удалась, то это восстание так и тлело бы потихоньку, не получая никакого распространения. Наконец, если бы восстание чудом было подхвачено, оно грозило бы стать поводом для третьей мировой войны. А посему отнюдь не пришествие пролетариата подготавливают коммунисты у себя на родине: они подготавливают войну и только войну. В случае победы Советский Союз распространяет свой режим по всей Европе: народы падают к его ногам, словно созревшие плоды; в случае поражения такая же участь ожидает и сам Советский Союз, и все коммунистические партии. Успокоить буржуазию, не утратив доверия масс; позволить буржуазии стоять у власти, сохраняя видимость нападок на нее, занимать командные посты, не позволяя при этом себя скомпроментировать: такова политика компартии. Между 39 и 40 годами мы были свидетелями и жертвами все нарастающей мерзости войны, теперь же мы наблюдаем нарастающую мерзость революционной ситуации.

И если сегодня меня спросят, должен ли писатель, ради приближения к народным массам, предложить свои услуги коммунистической партии, я отвечу: «Нет»; политика коммунизма сталинского образца несовместима с добросовестным следованием законам писательского ремесла: партии, планирующей совершить Революцию, терять было бы нечего; между тем компартии есть и что терять и что беречь: ее непосредственная цель состоит уже не в том, чтобы силой установить диктатуру пролетариата, а в том, чтобы защитить Россию от опасности; компартия предстает перед нами сегодня в двусмысленной роли: прогрессивная и революционная с точки зрения ее теории и провозглашаемых ею задач, она стала консервативной по своим методам; еще не успев захватить власть, она уже присваивает себе склад ума, манеру рассуждать и демагогические приемы тех, кто давно принял в руки кормило власти; тех, кто чувствует, как власть от них ускользает, и кто хочет ее удержать. Есть нечто общее между Жозефом де Местром[[339]](#footnote-339) и г‑ном Гароди[[340]](#footnote-340), и это нисколько не связано с их талантом. Если не вдаваться в частности, то достаточно полистать любой опус коммунистов, чтобы ненароком усмотреть в нем сотню избитых приемов, используемых и консерваторами: в их числе — убеждение с помощью повторения, запугивания и скрытых угроз, с помощью низменной силы утверждения и загадочных намеков на нигде не приводимые подтверждения; при этом коммунисты являют столь полную и непоколебимую убежденность, что она изначально не оставляет места для какого‑либо несогласия, она завораживает и оказывается в итоге заразительной. Противнику никогда не отвечают — вместо этого противника порочат: он либо из полиции, либо из английской разведывательной службы, либо он просто фашист. Что же касается доказательств, то их никогда не предоставляют потому, что они чудовищны и затрагивают слишком многих людей. А если вы настаиваете на необходимости ознакомиться с этими доказательствами, то вам советуют не упорствовать и поверить обвинению на слово: «Не заставляйте нас их огласить, вы об этом горько пожалеете». Одним словом, коммунист из интеллигенции занимает ту же позицию, что и Генеральный штаб, который вынес приговор Дрейфусу на основе секретных документов. И он, конечно же, прибегает к манихейству[[341]](#footnote-341) реакционеров, вот разве только мир он делит по иному принципу. Троцкист для сталиниста, как еврей для Морраса[[342]](#footnote-342), — это воплощение зла, и все, что исходит от него, непоправимо плохо. И наоборот, обладание некими социальными атрибутами гарантирует в их глазах определенные льготы. Сравните высказывание Жозефа де Местра: «Замужняя женщина обязательно целомудренна» с таким высказыванием одного из корреспондентов «Аксьон»[[343]](#footnote-343): «Коммунист — *неизменный* герой нашего времени». Я первым готов признать, что в коммунистической партии герои действительно есть. Но что же получается, если следовать их логике? Неужели правда, что замужняя женщина никогда не уступает искушению? «Нет, потому что она заключила брак перед Богом». Неужели для того, чтобы стать героем, достаточно вступить в партию? «Да, потому что компартия — это партия героев». А если мы все‑таки называем имя коммуниста, который проявил‑таки слабину, их ответ прост: «Все дело в том, что он не был *настоящим* коммунистом».

В XIX веке для того, чтобы смыть с себя грех писательского труда, следовало предоставить множество положительных свидетельств и вести примерную жизнь, ибо литература по существу была ересью. Это положение не претерпело изменений, за исключением того, что теперь коммунисты, то бишь лучшие представители пролетариата, по своим идейным соображениям считают писателя подозрительной личностью. Коммунист, принадлежащий к интеллигенции, даже если нравы его безупречны, имеет врожденный порок: он *по собственной воле* вступил в партию; вдумчивое прочтение «Капитала», взыскательный анализ исторической ситуации, обостренное чувство справедливости, благородство, стремление к солидарности — вот что склонило его к такому решению, а все это свидетельствует о независимости взглядов, которая и внушает опасения. Раз уж он вступил в партию, руководствуясь свободным выбором, значит, он может так же свободно и выйти из нее (19). Раз уж он вступил в партию из‑за критического отношения к породившему его классу, значит, в будущем он может выступить с критикой политики представителей принявшего его в свои ряды класса. Таким образом, поступок, послуживший началом его новой жизни, сам по себе отмечен проклятием, и это проклятие будет тяготеть над ним всю оставшуюся жизнь. В минуту посвящения писателя в коммунисты начинается длительный, во всем подобный описанному нам Кафкой[[344]](#footnote-344) процесс, где судьи неизвестны, а дела засекречены, и где единственным окончательным решением является обвинительный приговор. И дело не в том, что незримые обвинители представили, как и заведено в суде, доказательства его преступления — это он должен доказывать свою невиновность. Поскольку все, что он пишет, может быть использовано против него и он об этом знает, любое его произведение наделено двойственностью: оно представляет собой одновременно и призыв к общественности в поддержку компартии, и замаскированную оправдательную речь в свою собственную защиту. Все то, что со стороны — в глазах читателей — выглядит как последовательность категорических утверждений, внутри партии — судьями — воспринимается как жалкая и неловкая попытка самооправдания. Когда писатель предстает *перед нами* в высшей степени блистательным и убедительным, то, может быть, тогда он более всего виновен. Нам порой кажется, будто он поднялся на более высокую ступень в иерархии партии и стал рупором ее идей (возможно, порой он и сам в это верит), однако это либо очередное испытание для него, либо очередной обман: когда он мнит, что достиг вершин, он все еще пребывает внизу. Перечтите написанное им хоть сотню раз, вы все равно не сможете оценить подлинное значение его высказываний: когда Низан[[345]](#footnote-345), ответственный за освещение международной политике в «Се суар»[[346]](#footnote-346), с самыми лучшими намерениями изо всех сил старался доказать, что единственный наш шанс спастись — это подписать договор между Францией и Россией, его тайным судьям, отнюдь не препятствовавшим его высказываниям, было уже известно о переговорах между Риббентропом и Молотовым. Если писатель думает уладить дело посредством рабского повиновения, он ошибается. От него требуют проявлений ума, напористости, здравомыслия и изобретательности. Но наряду с тем, что их от него требуют, за эти же достоинства его и порицают, ибо они сами по себе склоняют к преступлению; ибо как же еще следует относиться к критическому уму? Таким образом, вина сокрыта в писателе, словно червяк в спелых плодах. Писатель не может нравиться ни своим читателям, ни своим судьям, ни самому себе. В глазах всех людей и даже в собственных глазах он всего только отдельная субъективность, которая искажает науку, отражая ее в своих мутных водах. Такое искажение способно принести пользу: поскольку читатели не различают, что исходит от самого автора, а что продиктовано ему «историческим процессом», от такого автора всегда можно будет отречься. Само собой разумеется, что, выполняя свою работу, он запачкает руки (ведь в его задачу входит день за днем излагать политическую позицию компартии, при том, что написанные им статьи сохраняются в прежнем виде и тогда, когда политика партии претерпит изменения, и ведь именно на них ссылаются противники сталинизма, когда хотят показать противоречивость и непоследовательность партийной политики), а отсюда следует, что писатель — это не просто некое *признанное виновным* лицо: на него еще и возлагают ответственность за грехи прошлого, поскольку его имя неразрывно связано со всеми ошибками партии, и он служит козлом отпущения во время всех политически чисток.

Нет ничего невозможного в том, чтобы писатель долгое время это терпел, если только он научится держать свои способности в узде и жестко натягивать узду, когда талант грозит завести его слишком далеко. А еще ему следует избегать цинизма: цинизм — столь же опасный порок, как и доброхотство. И пусть он умеет соблюсти неведение; если он увидит то, чего не стоит видеть, пусть он в такой мере позабудет обо всем, что увидел, чтобы никогда об этом не написать, но пусть он все‑таки об этом помнит в такой мере, чтобы в будущем иметь возможность устоять перед искушением взглянуть куда не следует; пусть он заходит в своей критике достаточно далеко для того, чтобы определить точку, где ему надлежит остановиться, пусть он хоть даже и минует эту точку ради того, чтобы в будущем он смог устоять перед искушением оставить ее позади, но пусть умеет и отмежевываться от этой учитывающей будущее развитие критики, пусть умеет вынести ее за скобки и свести все ее результаты к нулю; короче, пусть он, подобно дикарям, умеющим считать до двадцати и таинственным образом лишенным способности продвинуться дальше, неизменно полагает, что разум конечен и со всех сторон его обступают магические рубежи и пелена тумана; а ту искусственную завесу, которую он всегда должен держать наготове, чтобы успеть протянуть ее между собой и шокирующей очевидностью, мы станем называть очень просто: сокрытием истины от самого себя. Но и этого еще не достаточно; пусть он избегает слишком частых рассуждений о первоисточниках: нежелательно выставлять их на всеобщее обозрение; труды Маркса, так же как Библия для католиков, опасны для всех, кто берется за них без духовного наставника; в каждой партийной ячейке есть свой духовный наставник: если приходят сомнения или колебания, то именно этому наставнику и надо во всем открыться. И еще нельзя в большом количестве изображать коммунистов в романах или на сцене: если у них есть недостатки, то они рискуют вызвать неодобрение, если они совершенны, то навевают скуку. Сталинист ни в коем случае не желает увидеть собственный образ в литературе, ибо ему известно, что сам по себе портрет — это уже оспаривание. Из такого положения можно найти выход, если изображать «неизменного героя» в самых общих чертах, если заставлять его появляться в конце истории для того, чтобы извлечь из нее выводы, или же если постоянно напоминать о его присутствии, но самого его при этом не показывать, то есть поступать так, как поступал Доде со своей Арлезианкой[[347]](#footnote-347). Следует, насколько это возможно, избегать упоминаний о Революции: это вышло из моды. Пролетариат Европы так же, как ее буржуазия, не властен над своей судьбой: история пишется не здесь. Надо потихоньку избавить пролетариат от его давних мечтаний и исподволь поменять перспективу восстания на перспективу войны. Но даже если писатель следует всем этим предписаниям, его все равно не любят. Он — бесполезный рот: ведь он же не стоит у станка. И писателю о таком отношении известно, он страдает от комплекса неполноценности, ему едва ли не стыдно за свое ремесло, и он вкладывает столько же рвения в свое преклонение перед рабочими, сколько Жюль Леметр[[348]](#footnote-348) вкладывал его, в 1900 году, в свое преклонение перед генералами.

А марксистская теория, в ее нетронутом виде, сохнет в это время на корню: из‑за отсутствия борьбы мнений в среде ее сторонников она выродилась в дурацкий детерминизм. И Маркс, и Энгельс, и Ленин сотни раз повторяли, что на смену объяснению посредством причин должен прийти диалектический процесс, вот только диалектика не позволяет впихнуть себя в формулы догматов. Повсеместно распространяется примитивный сциентизм[[349]](#footnote-349), историю представляют себе в виде рядоположения причинных линейных цепочек; Политцер, последний из великих умов французского коммунистического движения, вынужден был незадолго до войны утверждать, что «мозг выделяет мысль» подобно тому, как эндокринная железа выделяет гормоны; и сегодня, когда французский коммунист‑интеллектуал желает истолковать историю или поведение людей, он заимствует у буржуазной идеологии построенную на законе целесообразности и механицизме детерминистическую психологию.

Хуже того: консерватизму компартии сопутствует в наши дни оппортунизм, который вступает с этим консерватизмом в противоборство. Мало просто оберегать Советский Союз, надо еще и ублажить буржуазию. С этой целью коммунисты заговорили на языке буржуазии: семья, родина, религия, мораль; а поскольку они все‑таки не отказались и от стремления ее ослабить, то предприняли попытку дать бой буржуазии на ее собственной территории, доводя до абсурда ее принципы. Результатом такой тактики стало взаимное наложение двух противостоящих друг другу видов консерватизма: материалистической схоластики и христианского морализаторства. По правде сказать, перейти от одного к другому совсем нетрудно (если, конечно, отказаться от всякой логики), ибо и то, и другое предполагают одинаковый настрой чувств; речь идет о том, чтобы судорожно цепляться за положения, которым угрожает опасность, отказываться их обсуждать и скрывать свой страх под личиной гнева. Но, строго говоря, интеллектуалу, если он интеллектуал, логику использовать все‑таки необходимо. И потому от него требуют замазывать противоречия с помощью ловких фортелей; ему следует выложиться до последнего ради того, чтобы совместить несовместимое, следует насильно соединить отторгающие друг друга идеи, следует спрятать соединительные швы под сверкающим слоем прекрасного стиля; мы уже не говорим о недавно возложенной на них задаче: отнять у буржуазии историю Франции, присвоить себе и великого Ферре, и скромного Бара, и святого Венсана де Поля[[350]](#footnote-350), и Декарта. Бедные интеллектуалы‑коммунисты: они отринули идеологию породившего их класса только для того, чтобы вновь ее обрести в недрах другого, добровольно избранного ими класса. Но на этот раз со всякими смешками покончено; труд, семья, родина — вот то, что им необходимо воспеть. Полагаю, они частенько должны испытывать желание не столько воспевать, сколько ранить укусами; однако они посажены на цепь, им позволено рычать либо на призраки умерших, либо на таких писателей, которые остались свободными и никого не представляют.

Мне сейчас не преминут назвать имена некоторых известных писателей. С этим не поспоришь. Я признаю, что талант у них был. Но разве случайность то, что больше его у них нет? Как я уже объяснил выше, произведение искусства — абсолютная цель, и оно по сути своей противостоит буржуазному прагматизму. Мыслимо ли представить себе, будто оно может подстроиться под прагматизм коммунистического толка? В подлинно революционной партии произведение искусства нашло бы благоприятную для формирования атмосферу, ибо освобождение человека и пришествие бесклассового общества представляют собой абсолютные цели и те неосознанные притязания, которые произведение способно воплотить своим притязанием; но компартия вовлечена сегодня в дьявольский круговорот средств, ей необходимо захватывать и сохранять ключевые позиции, иными словами, стяжать средства для стяжания все новых средств. Когда цели отдаляются и когда, насколько хватит глаз, всюду, словно мокрицы, копошатся одни только средства, тогда и произведение искусства тоже превращается в средство, оно образует звено в цепи, а его цели и принципы становятся чем‑то внешним, они управляют произведением со стороны, и оно ничего больше не требует: оно воспринимает человека как желудок плюс половые органы; писатель сохраняет видимость таланта, иначе говоря, сохраняет умение отыскивать восхитительные слова, но глубоко внутри у него что‑то умерло, и литература обратилась в пропаганду (20). А ведь не кто иной, как господин Гароди, коммунист и записной агитатор, обвиняет меня в том, что я могильщик. Я мог бы вернуть ему это оскорбление, однако предпочитаю в этом случае принять сторону обвиняемого: будь на то моя воля, я скорее своими руками закопал бы литературу в землю, чем заставил бы ее служить тем целям, для которых ее использует этот господин. Да и чего вообще мне стыдиться? Могильщики — люди достойные, наверняка объединенные в профсоюз, может быть даже коммунисты. Лично мне больше нравится быть могильщиком, чем лакеем.

Раз уж мы пока еще свободны, к сторожевым псам компартии мы не примкнем; есть ли у нас талант, нет ли его — сие от нас не зависит, но поскольку мы выбрали для себя ремесло писателя, на каждом из нас лежит ответственность за литературу, и именно от нас зависит, станет ли она опять жертвой отчуждения. Нередко можно слышать утверждение, будто наши книги отражают колебания мелкой буржуазии, которая не решается отдать предпочтение ни пролетариату, ни капитализму. Это неверно, мы свой выбор сделали. Тогда нам говорят, что наш выбор нерезультативный и абстрактный, что такой выбор — всего‑навсего интеллектуальная игра, если ему не сопутствует наше вступление в революционную партию: я с этим не спорю, но ведь не наша вина в том, что компартия перестала быть революционной партией. Не стану я отрицать и тот факт, что сегодня во Франции нельзя повлиять на класс трудящихся иначе, как через компартию; но только по невнимательности можно было бы цели этого класса полностью отождествить с целями компартии. Даже если мы как граждане и готовы, при строго определенных обстоятельствах, поддержать ее политику своими избирательными голосами, это не означает, будто в кабалу к ней должно попасть и наше перо. Если правда, что два члена альтернативы — это буржуазия и компартия, тогда выбор невозможен. Ибо мы не вправе писать для *одного* только класса угнетателей, как не можем мы и солидаризироваться с партией, требующей от нас работать с больной совестью и к тому же скрывая истину от самих себя. Когда коммунистическая партия, чуть ли не против собственной воли, служит проводником для устремлений целого класса угнетенных, который, грозя своим возможным «поворотом влево», неотвратимо приводит ее к необходимости требовать таких мер, как мир с Вьетнамом или повышение заработной платы (чего политика партии всячески стремилась избежать), то тогда мы вместе с этой партией и против буржуазии; когда некоторые прогрессивно настроенные буржуазные круги признают, что духовность должна одновременно включать в себя и свободное отрицание, и свободное созидание, то тогда мы вместе с этими буржуазными кругами и против компартии; когда окостенелая, оппортунистическая, консервативная, детерминистическая идеология вступает в противоречие с самой сутью литературы, то тогда мы и против компартии, и против буржуазии. И все это с полной определенностью свидетельствует о том, что мы пишем наперекор всему миру, что у нас есть читатели, но нет собственной публики. Мы — буржуа, порвавшие со своим классом, но сохранившие все буржуазные повадки, мы отделены от пролетариата заслоном из коммунистов и лишены свойственных аристократам иллюзий, мы находимся в подвешенном состоянии, наши благие устремления никому, в том числе и нам самим, не приносят пользы, и для нас настали такие времена, что мы не можем найти себе публику. Хуже того, мы пишем наперекор всем. Литераторы XVIII века были в рядах творцов истории, поскольку исторической перспективой той эпохи являлась революция, а писатель может и должен встать на сторону революции, если доказано, что нет иного способа избавиться от угнетения. Но в наши дни писателю ни в коем случае нельзя соглашаться встать на сторону войны, потому что организация общества в условиях войны — это диктатура, потому что результаты войны всегда зависят от случая, а стоит она, при любых обстоятельствах, неизмеримо больше того, что способна принести, и наконец, потому, что при этом литературу отчуждают, используя ее для обработки мозгов. Поскольку исторической перспективой для нас является война, поскольку мы должны выбирать между американским лагерем и лагерем советским, а мы отказываемся содействовать войне как на той, так и на другой стороне, мы выпали из истории, и наш голос — это глас вопиющего в пустыне. У нас не осталось даже иллюзий относительно возможности выиграть наш процесс, прибегнув к апелляции: не будет никакой апелляции, и мы знаем, что после нашей смерти судьба наших произведений будет зависеть не от нашего таланта или приложенных усилий, а от итогов будущего противоборства; в случае победы советского блока нас станут замалчивать до тех пор, пока мы не умрем вторично; в случае победы американцев лучших из нас заспиртуют и поместят на хранение в банки литературной истории, откуда никогда уже больше не достанут.

Ясное видение даже самой скверной ситуации уже само по себе является оптимистическим поступком, ведь оно предполагает, что ситуация *мыслима* , иными словами, что мы не заблудились в ней, как в темном лесу, а напротив, способны от нее отрешиться и, по крайней мере, мысленно, способны держать ее у себя перед глазами и тем самым ее превзойти, и еще мы можем принимать собственные решения по отношению к ней, даже в том случае, если это самые отчаянные решения. Именно теперь, когда все Церкви нас отвергают и отлучают, когда писательское искусство, загнанное в угол пропагандой, похоже, утратило присущее ему влияние, как раз и настала пора заявить о себе нашей ангажированности. Речь идет не о том, чтобы набивать цену притязаниям литературы, а всего лишь о том, чтобы все их задействовать, даже без надежды на успех.

1. Для начала следует произвести переучет всех наших *потенциальных* читателей, иными словами, переучет социальных слоев, которые нас не читают, но в принципе могли бы и прочесть. Не думаю, что мы глубоко затронули школьных учителей, и это досадно: уже не раз бывало так, что они выступали посредниками между литературой и народными массами (21). Сегодня многие из учителей сделали свой выбор: они распространяют среди учеников либо христианскую идеологию, либо сталинизм — в зависимости от того, к какой партии они сами принадлежат. Среди них есть и те, кто до сих пор колеблется: именно их и следовало бы привлечь на нашу сторону. О мелкой буржуазии — недоверчивой и постоянно обманываемой, и, в силу своих заблуждений, столь легко склонной следовать по путям, проложенным фашистскими подстрекателями, — написано немало. Но не думаю, что слишком часто писали *для нее* (22), если, конечно, не считать агитационных листовок и брошюр. Тем не менее эту мелкую буржуазию можно привлечь к чтению, во всяком случае, некоторую ее часть. Наконец, существуют еще более отстраненные, трудно различимые и значительно труднее подверженные влиянию группы людей из народа: к коммунистам они не примкнули или отделились от них, и таких людей рискует поглотить либо покорное безразличие, либо глухое недовольство. Кроме них нет никого; крестьяне почти совсем не читают, — хотя и читают чуть больше, чем 1914 году, — а рабочий класс надежно блокирован. Таковы условия задачи: они не внушают особенного оптимизма, но с ними надо сообразовываться.

2. Как приобщить к нашей реальной публике кое‑кого из этих потенциальных читателей? Книга инертна, она оказывает влияние на того, кто ее откроет, но вот открыть себя она никого не принудит. О «популяризации» вопрос не встает: мы вместе со всей своей литературой попали бы «из огня да в полымя» и, желая уберечь ее от подводных камней пропаганды, прямо на них и напоролись бы. Итак, нам необходимо прибегнуть к новым средствам: они уже существуют; американцы уже подыскали для них имя: «mass media», то есть средства массовой информации; в средствах массовой информации как раз и заключены истинные ресурсы, которыми мы располагаем для завоевания потенциальной публики: это газета, радио и кино. Естественно, нам придется в зародыше подавить наши угрызения совести: само собой разумеется, что именно книга — самая благородная, самая древняя форма существования литературы; нам, конечно же, надо будет постоянно возвращаться к ней, но существует и *литературное* мастерство радиопередачи или кинофильма, редакционной статьи или репортажа. Нет никакой необходимости популяризировать: кино, по своей природе, призвано говорить с большим числом людей; оно рассказывает им о множестве людей и об их судьбах; радио воздействует на своих слушателей, когда они сидят за столом или лежат в постели, то есть в те минуты, когда они менее всего защищены, когда они пребывают в почти неодолимой расслабленности одиночества; сегодня радио пользуется этим для того, чтобы их одурманивать, но ведь именно в такие мгновения можно было бы с наилучшим результатом взывать к доброй воле слушателей; именно в такие мгновения они либо пока еще не играют своих социальных ролей, либо уже перестали их играть. Мы пользуемся влиянием на радио: нам надо только научиться говорить образно и передавать заключенные в наших книгах мысли новым языком.

И суть отнюдь не в том, чтобы позволить перенести наши произведения на экран или приспособить их для передач французского радио: писать надо специально — и для кино, и для радиовещания. Те трудности, которые я упоминал выше, происходят от того, что радио и кино — это механизированные отрасли: просто в силу того, что в них работают крупные капиталы, они неизбежно находятся сегодня либо в руках государства, либо в руках безвестных и консервативно настроенных компаний. К писателю обращаются только по недоразумению: сам он верит, что кому‑то нужен его труд, до которого никому и дела нет, но в действительности от него хотят получить только его подпись, которая стоит денег. И поскольку в этом вопросе ему не хватает практической сметки и посему его обычно не удается склонить к продаже одного без другого, то от него пытаются по крайней мере добиться либо того, чтобы он нравился публике и тем самым обеспечивал доходы акционерам, либо того, чтобы он убеждал в правильности государственной политики и тем самым этой политике служил. В обоих случаях ему, с помощью статистики, доказывают, что плохая продукция больше пользуется успехом, чем хорошая, а после того, как его просветят относительного дурного вкуса публики, его постараются уговорить этому дурному вкусу подчиниться. Когда работа закончена, то для того, чтобы быть полностью уверенными в низкопробности произведения, его вручают посредственностям, которые вырезают из него все, что выше их понимания. Именно на этом этапе нам необходимо вступать в борьбу. Не следует снижать планку только ради того, чтобы понравиться, напротив, следует явить публике ее собственные устремления и мало‑помалу поднимать ее уровень до тех пор, пока у нее не возникнет *потребность в чтении* . Внешне необходимо проявлять уступчивость, следует стать незаменимыми, а еще нужно, если получится, укрепить наши позиции, прибегнув к легкому успеху; затем надо воспользоваться неразберихой в правительственных службах и недостаточной осведомленностью производителей, чтобы обратить их оружие против них самих. Вот тогда писатель и устремится в неведомое: он станет говорить, в кромешной тьме, с людьми, которых не знает и с которыми прежде всегда говорили с единственной целью: с целью их обмануть; он позволит себе говорить вместо них об их ненависти и об их заботах, с его помощью люди, прежде никогда не отраженные ни одним зеркалом и научившиеся, подобно слепцам, улыбаться и плакать, не видя себя, внезапно узрят перед собой свой собственный образ. Кто посмел бы утверждать, будто литература от этого проиграет? Я, полагаю, что она от этого лишь выигрывает: целые и дробные числа, которыми прежде исчерпывалась вся арифметика, ныне охватывают лишь малую долю науки о числах. Так же обстоит дело и с книгой: «всеобщая литература», если только она когда‑нибудь появится на свет, будет иметь и свои иррациональные числа, и свою алгебру, и собственные мнимые числа. И пусть не говорят, будто этим промышленным отраслям нет дела до искусства: в конце концов, книгопечатание — это ведь тоже отрасль промышленности, а ведь литераторы былых времен отвоевали ее для нас; я не думаю, что мы когда‑нибудь станем заправлять всеми делами в «mass media», но было бы прекрасно начать завоевывать их для наших преемников. В любом случае, нет никаких сомнений в том, что если мы не воспользуемся средствами массовой информации, то должны будем смириться и всегда писать только для буржуазии.

3. Если допустить, что нам удалось одновременно затронуть такие разнородные слои, как благожелательно настроенная буржуазия, интеллектуалы и не присоединившиеся к коммунистам рабочие, то каким образом создать из них публику, иными словами, некое органичное единство читателей, слушателей и зрителей?

Как мы помним, человек, который читает, каким‑то образом избавляется от собственной будничной индивидуальности, вызволяется от своей злобы[[351]](#footnote-351), страхов, зависти, чтобы вознестись к вершинам свободы; свобода принимает литературное произведение в качестве абсолютной цели и посредством этого произведения принимает в качестве абсолютной цели и человечество: свобода преобразуется в непроизвольную взыскательность и к себе самой, и к автору, и к возможным читателям: она, следовательно, может отождествляться с кантовской *доброй волей* , которая при любых обстоятельствах трактует человека как цель, а не как средство. Таким образом, читатель, из‑за своих собственных притязаний, принимает участие в сопряжении благих устремлений, названном Кантом Градом Целей, в том самом сопряжении, в поддержание которого, в каждой точке земного шара и в каждое мгновение, вносят свой вклад тысячи незнакомых друг другу читателей. Но для того, чтобы такое идеальное сопряжение стало конкретным обществом, необходимо, чтобы оно отвечало двум условиям: во‑первых, чтобы читатели поменяли то изначальное знание, какое они имеют друг о друге постольку, поскольку все они являются отдельными представителями человечества, на провидение или по меньшей мере на некое предчувствие своего телесного присутствия внутри данного конкретного мира; во‑вторых, чтобы их благие устремления, вместо того чтобы оставаться изолированными друг от друга и бросать в пустоту никого не волнующие призывы по поводу человеческого удела в целом, вступили в реальные отношения между собой перед лицом подлинных событий, или, другими словами, чтобы их вневременные благие устремления *стали частью истории* , сохранив всю свою чистоту, и чтобы их благие устремления переплавили оторванные от действительности притязания в осуществимые и злободневные требования. В противном случае град целей будет существовать для нас столько времени, сколько длится чтение; при переходе от жизни воображаемой к жизни реальной мы обычно забываем про эту всего лишь подразумеваемую абстрактную общность, которая ни в чем не находит себе опоры. Отсюда и происходит то, что я назвал бы двумя самыми значимыми мистификациями, порождаемыми чтением.

Когда молодой коммунист, читая «Орельена»[[352]](#footnote-352), или студент‑христианин, читая «Заложника»[[353]](#footnote-353), испытывают минуты эстетического восторга, их чувство окутывает одно общее устремление, и их обступают призрачные стены града целей; но в то же самое время эти произведения опираются на вполне определенные общности людей — в первом случае на коммунистическую партию; во втором — на общину верующих, и каждая из этих общностей одобряет соответствующее произведение и обнаруживает свое присутствие в его строках: положим, священник говорил об одном из них с кафедры, а другое рекомендовала «Юманите»; студент, когда читает подобное произведение, отнюдь не чувствует себя одиноким, книга приобретает священные свойства, это аксессуар культа, само чтение становится ритуалом, точнее говоря, причащением; однако все происходит совсем по‑другому, если какой‑нибудь Натанаэль открывает «Яства земные»[[354]](#footnote-354), если, воодушевившись, он бросает все тот же бессильный призыв к благим устремлениям людей и перед ним безотказно возникает волшебным образом призванный град целей. Его энтузиазм, несмотря ни на что, остается по сути делом одиночки: чтение в этом случае *нацелено на разобщение* ; читателя настраивают против семьи, против общества, которое его окружает; его отсекают от прошлого и от будущего, чтобы свести к простому присутствию в настоящем; его учат опускаться в глубины собственного существа, чтобы там познать и исчислить свои самые противоестественные желания. Даже если в каком‑нибудь другом уголке мира окажется еще один Натанаэль, увлеченный чтением того же самого произведения и такими же порывами, нашему Натанаэлю от этого ни холодно, ни жарко: ведь послание обращено только к нему, разгадывание его смысла — это событие его внутренней жизни, его попытка самоизоляции; в конечном итоге ему предлагают отбросить книгу, разорвать договор о взаимных обязательствах, связывающий его с автором, да и сам он в результате не нашел в книге ничего другого, кроме себя самого. То есть он не нашел там ничего другого, кроме самого себя в качестве отдельного бытия. Мы можем сказать, выражаясь языком Дюркгейма, что солидарность читателей Клоделя органична, тогда как солидарность читателей Жида механистична.

В обоих представленных случаях литература подвергается самой серьезной опасности. Когда книга священна, ее религиозная ценность не проистекает ни от ее целенаправленности, ни от ее красоты: она получает свою красоту извне, подобно какому‑то клейму, а поскольку причащение в этом случае и есть самая значимая минута чтения, иными словами, символического воссоединения с общностью, то написанное произведение переходит в разряд незначимого, то есть становится в действительности *аксессуаром* церемонии. Об этом весьма красноречиво свидетельствует пример Низана: когда он был коммунистом, коммунисты читали его с увлечением; теперь, когда он стал отступником, причем умершим отступником, ни одному сталинисту и в голову не придет взять в руки его книги[[355]](#footnote-355); эти книги служат в их глазах воплощением предательства, и не более того. Однако поскольку, с одной стороны, в 1939 году читатель «Троянского коня» или «Заговора»[[356]](#footnote-356) обращал свой безотчетный и вневременной призыв к единению всех свободных людей, и поскольку, с другой стороны, священный характер этих произведений был, напротив, вполне обусловленным и ограниченным во времени и к тому же подразумевал возможность либо отбросить эти книги, подобно оскверненным гостиям (в случае отлучения их автора от церкви), либо просто забыть про них в случае, если компартия изменит свою политику, то вывод очевиден: наличие двух таких противоположных друг другу посылок губительно для самого смысла чтения (28). Во всем этом нет ничего удивительного, ведь мы уже рассмотрели, каким образом литератор‑коммунист, в свою очередь, уничтожает сокровенный смысл письма: круг замкнулся. Так неужели ли же надо приноравливаться к тому, чтобы вас читали тайно, почти украдкой? Неужели ли же надо, чтобы произведение искусства вызревало в потаенных глубинах одиноких душ, словно прекрасный позлащенный порок? Тут, на мой взгляд, снова заявляет о себе противоречие: в произведении искусства мы открыли присутствие всего человечества; чтение — это общение читателя с писателем и с другими читателями: как оно могло бы в то же самое время призывать к разобщенности?

Мы не хотим, чтобы наша публика, сколь бы многочисленна она ни была, оказалась сведенной к последовательному ряду отдельных читателей, как не хотим и того, чтобы ее единство было ей навязано извне какой‑нибудь Партией или Церковью. Чтение не должно быть ни мистическим причащением, ни еще того хуже мастурбацией: оно должно быть товариществом. С другой стороны, мы согласны с тем, что чисто формальное обращение к абстрактным благим устремлениям оставляет каждого в его изначальной отчужденности. Однако именно отсюда следует начинать: если эту путеводную нить теряют, то незамедлительно оказываются затерянными либо в дебрях пропаганды, либо в эгоистичных наслаждениях стилем, который «отдает предпочтение самому себе». И только мы сами способны превратить град целей в конкретное открытое общество — и сотворить все это самим содержанием наших произведений.

Если град целей и остается безжизненной абстракцией, то исключительно потому, что он недостижим без объективного изменения исторической ситуации. Полагаю, Кант превосходно это понимал, однако он то делал ставку на чисто субъективное преображение субъекта морали, а то и вовсе отчаивался когда‑нибудь встретить на земле благие устремления. На самом деле созерцание прекрасного действительно может вызвать в нас чисто формальное намерение принимать всех людей в виде целей, но такое намерение на практике оказалось бы тщетным, ибо основополагающие структуры нашего общества пока еще притеснительны. Таков современный парадокс морали: если только я соглашусь принять в качестве абсолютных целей нескольких избранных мною людей — свою жену, своего сына или какого‑нибудь бедняка, которого встречу на своем пути, если только я стану упорствовать в выполнении всех своих обязательств по отношению к ним, если только я потрачу на это жизнь, то буду вынужден *обойти молчанием* все несправедливости своего времени: и борьбу классов, и колониализм, и антисемитизм, и тому подобное, а в итоге буду вынужден *воспользоваться угнетением для того, чтобы творить добро* . Впрочем, едва только угнетение обнаружится в личных отношениях между людьми и, что гораздо труднее различить, в самих моих намерениях, все добро, которое я пытаюсь сотворить, будет испорчено на корню, оно обратится в абсолютное зло. И если, соответственно, я с головой погружаюсь в революционную работу, я рискую не иметь больше времени на личные отношения с людьми, хуже того, рискую быть вынужденным, подчиняясь логике борьбы, отнести большинство людей, в том числе и своих товарищей, к средствам. Но если мы начинаем с морального требования, которое безотчетно подчиняет себе эстетическое чувство, то мы выбираем удачную отправную точку: необходимо *сделать частью истории* благие устремления читателя, иными словами, содействовать (если получится) посредством внутренней структурной организации нашего сочинения, устремлению читателя при любых обстоятельствах считать человека абсолютной целью, а затем уже самим выбором *темы* нашего произведения направить это благое устремление на его ближних, то есть на всех угнетенных нашего мира. Но мы ничего не добьемся, если вдобавок не продемонстрируем читателю, причем в рамках того же самого произведения, что ему ни в коем случае не следует принимать конкретных людей за цель современного общества. Таким образом, читателя будут вести за руку до тех пор, пока не заставят понять, что его истинное желание состоит в уничтожении эксплуатации человека человеком и что град целей, который он воздвиг в мгновение ока в своем эстетическом провидении, — это всего лишь идеал, и мы приблизимся к нему не иначе, как в результате длительного исторического развития. Другими словами, нам следует преобразить его оторванное от жизни благое устремление в конкретное и действенное устремление; нам следует, используя определенные средства, изменить *именно этот мир* , чтобы тем самым способствовать грядущему пришествию реального общества целей. Ибо именно в наше время благое устремление невозможно, или, точнее, подобное устремление не может быть ничем иным, кроме как намерением сделать это благое устремление возможным. Отсюда обязательность возникновения в наших произведениях особой *напряженности* , отдаленно напоминающей напряженность, упомянутую мною в рассказе о Ричарде Райте. Она возникает потому, что часть публики, которую мы хотим заполучить, все еще растрачивает свои благие устремления на личные отношения с людьми; а другая ее часть, из‑за своей принадлежности к угнетенным массам, ставит перед собой задачу любыми средствами добиться материального улучшения собственного положения. Следовательно, нам надо одновременно донести до сознания одних тот факт, что царство целей не может наступить без Революции, а до сознания других — тот факт, что Революция представима в том единственном случае, когда она подготавливает царство целей. Вот эта неизбывная напряженность, если мы сможем ее поддерживать, и приведет нашу публику к единству. Одним словом, мы должны в своих произведениях бороться за свободу личности *и* за социалистическую революцию. Нередко звучали утверждения, будто свобода личности несовместима с революцией: в нашу задачу входит неустанно показывать, что одно невозможно без другого.

Нас породила буржуазия, и она же научила нас ценить свои завоевания: политические свободы, *habeas corpus* [[357]](#footnote-357) и тому подобное; мы принадлежим к буржуазии по своей культуре, по образу жизни и по нашей сегодняшней публике. И в то же время историческая ситуация побуждает нас присоединиться к пролетариату с целью построения бесклассового общества. Нет никаких сомнений в том, что пока свобода мысли мало волнует пролетариат: у него есть и более настоятельные заботы. С другой стороны, буржуазия делает вид, будто даже и не слыхала о том, что значат слова «реальные свободы». Таким образом, каждый из этих классов может сохранять чистую совесть, во всяком случае в этом пункте, поскольку каждый из них исключает из рассмотрения один из членов антиномии. А мы — те, кто не должен строго придерживаться определенного направления мыслей и кто вместе с тем находится в роли посредников, беспрестанно мечущихся от одного класса к другому, — мы обречены, словно Страсти Господние, принимать на себя эту двойную тяготу. Она представляет собой и нашу личную проблему, и драму всей современной эпохи. Нам, естественно, заявят, что причина разрывающей нас на части антимонии только в тех пережитках буржуазной идеологии, от которых мы пока не сумели избавиться, и, с другой стороны, добавят, что нам свойствен революционный снобизм и мы хотим заставить литературу служить таким целям, для каких она не предназначена. Можно было бы не придавать всему этому значения, но только вот у некоторых из писателей, из числа тех, у кого совесть нечиста, подобные слова вызывают ряд откликов. А потому нам следует внушить себе такую истину: быть может, и соблазнительно отказаться от формальных свобод ради того, чтобы более полно отречься от нашего буржуазного происхождения, однако этого было бы достаточно для того, чтобы в корне подорвать доверие к писательской деятельности как к индивидуальному проекту; быть может, нам было бы проще отступиться от требований материальных улучшений, чтобы со спокойной совестью создавать «чистую литературу», однако тем самым мы отказались бы от возможности выбирать себе публику за пределами класса угнетателей. Таким образом, противостояние необходимо преодолеть ради нас самих и внутри нас самих. Для начала заверим вас, что это противостояние преодолимо; литература сама дает тому доказательство, ибо она являет собой плод всеобщей свободы, взывающей ко всем частным свободам, а также потому, что она по‑своему проявляет себя и в виде свободного продукта созидательной деятельности, и в виде всеобщности человеческого удела. И если, с другой стороны, большинству из нас не по силам найти общее решение, то наш долг одолевать противостояние тысячью мелких объединительных усилий. Каждый день нашей писательской жизни нам приходится со всей определенностью высказывать свою позицию в статьях и книгах. Так пусть же всегда это происходит с сохранением в качестве руководящего принципа права на всеобщую свободу, а в качестве действенного объединительного фактора — формальных и реальных свобод. И пусть свобода заявляет о себе в наших романах, в наших эссе и театральных пьесах. А поскольку наши герои пока еще не могут ею насладиться, ибо они принадлежат нашему времени, давайте научимся по крайней мере показывать, чего им стоит ее отсутствие. Отныне недостаточно красноречиво изобличать злоупотребления и несправедливости, недостаточно набрасывать блестящие обвинительные психологические портреты класса буржуазии, недостаточно и отдавать свое перо на службу общественным партиям: чтобы спасти литературу, надо занять позицию *в нашей литературе* , ибо литература по сути своей и есть принятие позиции. Мы должны не только по всем вопросам отвергать решения, которые не вдохновлялись бы неукоснительно социалистическими убеждениями, но и сторониться всех теорий и всех общественных движений, считающих социализм абсолютной целью. На наш взгляд, социализм должен воплощать в себе не окончательную цель, а лишь завершение начального периода, или, если угодно, последнее средство при движении к той цели, каковой является завладение человеческой личности свободой. Таким образом, наши сочинения должны представать перед читателями в двух видах: в виде отрицания и в виде созидания.

В первую очередь в виде отрицания. Всем известна восходящая к концу XVII века великая традиция критической литературы: речь идет о том, чтобы с помощью анализа отделить в каждом народе то, что ему неотъемлемо присуще, от того, что ему навязано обычаем или ложью угнетателей. Такие писатели, как Вольтер или Энциклопедисты, считали осуществление подобной критики одной из своих главнейших задач. Поскольку и материя, и орудия писателя — это язык, вполне естественно, что сочинителям снова и снова приходится чистить свой инструмент. По правде сказать, такая задача отрицания в литературе была забыта в следующем веке, вероятно, потому, что правящий класс использовал специально для него установленные великими писателями прошлого понятия, а также потому, что поначалу существовало нечто вроде равновесия между его институтами, между намеченными им целями, между тем видом угнетения, к которому этот класс прибегал, и используемыми литературой словами. Например, очевидно, что слово «свобода» не означало в XIX веке ничего, кроме политической свободы, а для иных ее форм приберегали такие слова, как «беспорядок» или «вольность». Сходным образом слово и «революция» неуклонно относили к Великой революции нашей истории — к революции 1789 года. А поскольку буржуазия, в силу весьма распространенной условности, оставляла без внимания *экономический* аспект этой Революции, поскольку лишь вскользь упоминала в своей истории о Гракхе Бабёфе, о взглядах Робеспьера и Марата, всю дань официального уважения отдавая Демулену и Жирондистам[[358]](#footnote-358), то отсюда следовало, что словом «революция» называли политическое восстание, а потому могли применить такое название и для обозначения событий 1830 и 1848 годов, которые по существу произвели всего лишь простую смену руководящего состава. Такая бедность словаря, естественно, вынуждала исключать из рассмотрения определенные психологические или философские аспекты исторической реальности; но поскольку эти аспекты сами по себе не были заметны, ибо они связаны не с действенными факторами общественной или личной жизни, а прежде всего с глухим недовольством в сознании народных масс или отдельных людей, то всех коробила скорее холодная правильность вокабул и непреложная однозначность их смысла, нежели недостаточность словарного запаса. В XVIII веке создание Философского словаря было тайным подкопом под правящий класс. В XIX веке издатели словарей Литтре и Ларусс[[359]](#footnote-359) — это буржуа, позитивисты и консерваторы по убеждениям, а сами словари ставят перед собой одну цель — исчислить слова и указать их смысл. Кризис языка, печать которого лежит на литературе периода между двумя войнами, происходит от того, что отставленные без внимания аспекты исторической и психологической реальности вдруг, после длительного подспудного вызревания, выдвинулись на передний план. Но для их именования в нашем распоряжении есть только старый набор слов. Быть может, все и не было бы столь серьезно, поскольку в большинстве случаев речь идет всего лишь о том, чтобы углубить понятия и изменить определения: например, когда обновят смысл слова «революция», отметив, что под ним следует понимать историческое явление, предполагающее одновременное изменение прав собственности и смену политического руководства посредством восстания, то тогда без особых усилий произведут обновление целой области французского языка, тогда это слово обретет новую жизнь и получит новый старт. Следует однако отметить, что главная работа, которую необходимо проделать с языком, основана на применении синтеза, между тем как в век Вольтера она была аналитической: надо расширять и углублять значения, надо распахнуть двери и открыть путь для новых идей, не забывая при этом следить за их развитием. Как раз это и означает, причем в самом строгом смысле, практиковать антиакадемизм. К несчастью, нашу задачу предельно осложняет то, что мы живем во времена засилья пропаганды. В 1941 году два противоборствующих лагеря спорили разве только о том, на чьей стороне Бог, и тогда это не было еще до такой степени чревато опасностью. Теперь же имеется в наличии пять‑шесть противоборствующих лагерей, которые хотят отобрать друг у друга ключевые понятия, ибо именно они оказывают наибольшее влияние на массы. Вспоминается в этой связи, как немцы, сохранив внешний вид, названия, расположение статей и даже типографские шрифты французских довоенных газет, использовали эти газеты для распространения идей, прямо противоположных тем, которые мы привыкли там находить: они рассчитывали, что мы не заметим разницы во вкусе пилюль из‑за того, что оболочка осталась прежней. Вот так и со словами: каждая партия протаскивает их, словно Троянского коня, а мы позволяем им преодолеть нашу защиту, поскольку нас соблазняет смысл, который был у них в XIX веке. Но как только они проникнут внутрь, в них, как и в Троянском коне, обнаруживается отверстие, и тогда, просочившись сквозь него, чуждые, неслыханные значения, подобно вражеским отрядам, овладевают сознанием, и крепость оказывается захваченной прежде, чем мы успеем насторожиться. Тут уж бесполезны все разговоры и любой спор; Брис Парен это отлично понимал, и он сказал об этом приблизительно так: «Если вы произносите в моем присутствии слово «свобода», я прихожу в волнение и либо одобряю вас, либо с вами спорю; но я понимаю под этим совсем не то, что понимаете вы, и потому мы будем только попусту переливать из пустого в порожнее». Так оно и есть, но это зло возникло совсем недавно. В XIX веке всех нас примирил бы словарь Литтре; перед войной мы могли обратиться к словарю Лаланда[[360]](#footnote-360). Сегодня нет больше неподкупных судей. Впрочем, все мы небеспристрастны, поскольку расплывчатые понятия помогают нам утаивать истину от самих себя. Но дело не только в этом: лингвисты нередко отмечали, что в периоды смуты на слова накладывается отпечаток, вызываемый перемещением крупных людских потоков: войска варваров проходят через Галлию, солдаты коверкают туземный язык — и вот уже он на целые века испорчен. Наш язык все еще несет на себе следы фашистского нашествия. Слово «еврей» прежде обозначало определенных представителей человеческого рода; возможно, антисемитизм французов придавал ему слегка уничижительный оттенок смысла, но от него нетрудно было избавиться: сегодня опасаются его использовать, оно звучит как угроза, оскорбление или провокация. Слово «Европа» относили к Старому Свету в его географической, экономической и исторической целостности. Сегодня от этого слова разит неметчиной и бесправием. Дошло до того, что даже такое безобидное и отвлеченное слово, как «сотрудничество», стало пользоваться дурной славой[[361]](#footnote-361). С другой стороны, поскольку Советская Россия переживает трудности, то и со словами, которыми пользовались коммунисты до войны, тоже не все ладно. Они застревают на полпути к своему смыслу, подобно тому, как застревают на полпути, не доводя своего рассуждения до конца, интеллектуалы‑сталинисты, в иных же случаях такие слова теряют верное направление на перекрестках мысли. С этой точки зрения весьма показательны мутации слова «революция». В другой своей работе я уже приводил такое заявление журналиста‑коллаборациониста: «Поддержать — таков девиз Национальной Революции». Сегодня я добавлю к нему и заявление коммуниста‑интеллектуала: «Производить — вот истинная Революция». Дела зашли так далеко, что совсем недавно во Франции можно было прочесть на избирательных плакатах такое утверждение: «Голосовать за коммунистическую партию — значит голосовать в защиту права собственности (24)». Иначе говоря, кто же сегодня не социалист? Я вспоминаю об одном собрании писателей, — причем о собрании исключительно «левых» писателей — которое решило отказаться от использования в своем манифесте слова «социализм», «потому что оно слишком обесценилось». И лингвистическая реальность настолько сложна, что мне до сих пор невдомек, то ли эти литераторы отвергли слово по названной ими причине, то ли само это слово, сколь бы избитым оно ни было, внушило им страх. Впрочем, всем известно, что слово *коммунист* в Соединенных Штатах служит для обозначения любого американского гражданина, не голосующего за республиканцев, между тем как Европе для обозначения любого ее гражданина, не голосующего за коммунистов, служит слово *фашист* . Чтобы еще больше спутать все карты, следует добавить, что, по заявлению французских консерваторов, советский режим (который, надо признать, не руководствуется ни доктриной расового превосходства, ни доктриной антисемитизма, ни военной доктриной) — это национал‑социализм, и в то же самое время левые заявляют, что Соединенные Штаты (а они являют собой пример капиталистической демократии с весьма зыбкой диктатурой общественного мнения) сползают к фашизму.

Задача писателя в том, чтобы назвать кошку кошкой. Если слова больны, нам следует их лечить. Вместо этого многие наживаются на их болезни. Во многих случаях современная литература — это рак слов. Мне бы очень хотелось, чтобы писали о «масляном коне»[[362]](#footnote-362), но, в определенном смысле, те, кто так поступает, ведут себя так же, как те, кто говорит о фашизме Соединенных Штатов или о сталинском национал‑социализме. В частности, нет ничего вреднее, чем литературное упражнение, именуемое, мне кажется, поэтической прозой, которое состоит в том, чтобы использовать слова из‑за смутных обертонов, обволакивающих их своим звучанием и создающих туманные смыслы, противоречащими их ясному значению.

Я понимаю: целью многих сочинителей было разрушение слов, подобно тому, как целью сюрреалистов было одновременное разрушение субъекта и объекта: такова крайняя точка литературы потребления. Но как я показал, сегодня необходимо созидать. Если мы, вслед за Брисом Пареном, начнем оплакивать несоответствие нашего языка нашей реальности, мы станем сообщниками врага, то есть сообщниками пропаганды. Следовательно, первейшая обязанность писателя состоит в том, чтобы вернуть языку его высокую значимость. В конце концов, мы думаем словами. Надо быть непомерно тщеславными, чтобы верить, будто в нас заключены такие несказанные красоты, которые слово не достойно выразить. К тому же я опасаюсь невыразимых вещей, ибо в них источник любой жестокости. Когда нам кажется, что мы не в состоянии заставить кого‑либо разделить с нами наши твердые убеждения, не остается ничего другого, как только бить, жечь или вешать. Нет, мы стоим не больше, чем наша жизнь, и именно по нашей жизни надо судить о нас; и наша мысль стоит не больше, чем наш язык, и судить о ней следует по тому, как наша мысль его использует. Если мы хотим вернуть словам их действенность, необходимо осуществить двойную операцию: с одной стороны, аналитическим методом очистить слова, что избавит их от привнесенных смыслов, с другой стороны — синтетическим методом расширить их содержание, что и приспособит эти слова к исторической ситуации. Если бы какой‑нибудь писатель пожелал целиком посвятить себя такой работе, то ему не хватило бы и целой жизни. Взявшись за нее всем миром, мы без особого труда доведем дело до конца.

Но и это еще не все: мы живем в эпоху обманов. И среди них есть главные обманы, которые поддерживаются общественным строем, и есть второстепенные. В любом случае, социальный порядок опирается сегодня на обман сознания людей, так же, впрочем, как и беспорядок. Нацизм был первым из таких обманов, голлизм — вторым, католицизм — третьим; теперь не осталось никаких сомнений в том, что французский коммунизм стал четвертым обманом. Очевидно, что мы могли бы не принимать этого во внимание и синтетическим методом, без каких бы то ни было резких выпадов, честно заниматься своим делом. Но поскольку писатель обращается к свободе своего читателя и поскольку каждое обманутое сознание в той мере, в какой оно сопричастно опутывающему его обману, стремится к сохранению собственного состояния обманутости, мы не сумеем сохранить литературу, если не возьмем на себя задачу разоблачения обмана в глазах нашей публики. По этой же самой причине долг писателя состоит в том, чтобы со всей определенностью выступать против любой несправедливости, каким бы ни был ее источник. А поскольку наши сочинения были бы лишены смысла, если бы мы не ставили своей целью пришествие — в отдаленном будущем и в результате наступления социализма — свободы, то важно в каждом отдельном случае делать достоянием гласности и факты нарушения формальных или личных свобод, и факты реального притеснения, и факты их взаимного наложения. С этой точки зрения нам необходимо обличать как политику Англии в Палестине и Соединенных Штатов в Греции, так и советские ссылки в лагеря. И если нам скажут, что мы слишком много на себя берем и что мы слишком наивны, если надеемся изменить этот мир, то мы ответим, что не питаем на этот счет никаких иллюзий, но все равно совершенно необходимо, чтобы некоторые вещи были сказаны, пусть хотя бы для того, чтобы мы могли сохранить достоинство в глазах наших сыновей; к тому же нами движет отнюдь не безумное стремление повлиять на Государственный департамент США, а иное, чуть менее безрассудное стремление — стремление воздействовать на общественное мнение наших сограждан. Нам, однако, не следует стрелять наугад и без понимания серьезности ударов, наносимых пером. В каждом отдельном мы должны случае сообразовываться с поставленной целью. Бывшие коммунисты хотели бы заставить нас видеть в СССР врага номер один, потому что эта страна извратила саму идею социализма и превратила диктатуру пролетариата в диктатуру бюрократии; по этой причине им хотелось бы, чтобы мы все время только и делали, что клеймили бы репрессии и жестокости в Советской России; в то же самое время нас уверяют, будто несправедливости капитализма совершенно очевидны и никого не грозят обмануть, а стало быть, мы зря потратили бы время на их разоблачение. Боюсь, я слишком хорошо угадываю корыстный интерес, который преследуют подобные советы. Каковы бы ни были подлежащие обсуждению жестокости, все равно, прежде чем вынести суждение о них, следует рассмотреть и ситуацию совершающей их страны, и цель совершенных жестокостей. Например, сначала надо доказать, что нынешние действия советского правительства не продиктованы в конечном счете его стремлением защитить пробуксовывающую Революцию и «продержаться» до той минуты, когда можно будет продолжить движение вперед. В отличие от антисемитизма и ненависти американцев к неграм наш колониализм и позиция властей по отношению к Франко приводят к не столь явным несправедливостям, однако это не уменьшает их нацеленности на увековечивание современного режима эксплуатации человека человеком. Мне возразят, что об всем этом известно. Возможно, так оно и есть, но если никто об этом не *скажет* , то какая нам польза от подобного знания? Долг писателя как раз в том и заключается, чтобы воспроизводить наш мир и свидетельствовать о нем. Впрочем, даже если бы было доказано, что Советский Союз и партия коммунистов преследуют подлинно революционные цели, это не избавило бы нас от необходимости судить об использованных ими *средствах* . Если свободу принимают в качестве принципа и цели любой человеческой деятельности, то одинаково неправильно как судить о средствах, исходя из цели, так и о цели, исходя из средств. Вернее сказать, цель представляет собой синтетическое единство использованных средств. Следовательно, существуют средства, грозящие уничтожить цель, которую призваны осуществить; одним своим присутствием они разрушают то синтетическое единство, в какое они хотят включиться. Предпринимались попытки чуть ли не в математических формулах определить, при каких условиях средство может быть названо законным: вводили в эти формулы вероятность достижения цели, ее близость, то, что она дает, в сравнении с тем, во что обходится использованное средство. Можно подумать, будто кто‑то снова извлек из забвения Бентама[[363]](#footnote-363) и арифметику удовольствий. Я не говорю о том, что какая‑нибудь из подобных формул в отдельных случаях не может быть применена. К примеру, в гипотетической ситуации, связанной с чисто количественной оценкой, когда необходимо пожертвовать немногими человеческими жизнями ради спасения огромного числа других жизней. Но в большинстве случаев проблема совершенно иная: использованное средство привносит в цель *качественное* ухудшение, которое, следовательно, никак не поддается исчислению. Представим себе, что какая‑нибудь революционная партия постоянно обманывает своих членов, чтобы уберечь их от сомнений, от мук совести, от вражеской пропаганды. Поставленная ею перед собой цель — свержение режима угнетения; но ведь ложь сама по себе уже есть угнетение. Можно ли содействовать угнетению под предлогом его уничтожения? И стоит ли закабалять человека только для того, чтобы вернее его освободить? Мне возразят, что средство носит временный характер. Нет, если оно способствует формированию человечества *обманутого* и *лживого* , ибо в таком случае люди, которые придут к власти, — совсем не из тех, кто был бы достоин ею завладеть, а основания, имевшиеся для уничтожения угнетения, подрывают сам способ, каким за это уничтожение взялись. Таким образом, политика коммунистической партии, состоящая в том, чтобы обманывать собственных рядовых членов, клеветать, скрывать свои поражения и ошибки, порочит цель, которую она преследует. С другой стороны, на это легко ответить в том смысле, что на войне — а всякая революционная партия находится в состоянии войны — нельзя говорить солдатам всю правду. Здесь, стало быть, вопрос стоит о границах допустимого; ни одна готовая формула не избавит нас от необходимости анализа каждого конкретного случая. Именно такой анализ мы и должны проделывать. Политик, предоставленный самому себе, всегда выбирает самое удобное средство, иначе говоря, скатывается по наклонной плоскости. Обманутые пропагандой народные массы следуют за ним. Так кто же, если не писатель, способен *продемонстрировать* правительству, партиям, гражданам, какова истинная цена использованных средств? Это не означает, будто мы должны неуклонно выступать против применения насилия. Я признаю, что насилие, в какой бы форме оно ни проявлялась, — это срыв. Но это срыв неизбежный, ибо мы живем в мире насилия; и если правда, что обращение к насилию в ответ на насилие грозит его увековечиванием, правда и то, что таков единственный способ заставить его исчезнуть. И одна такая газета, где было весьма красноречиво расписано, что непозволительно допустить никакого — ни прямого, ни косвенного — пособничества насилию, уже на следующий день была вынуждена сообщить о первых боях разгоревшейся в Индокитае войны. Сегодня я задаю этой газете вопрос: как надо поступить, чтобы не допустить даже косвенного своего участия в насилии? Если вы ничего о нем не сообщаете, вы тем самым неизбежно способствуете продолжению войны, ибо мы всегда ответственны за то, чему не попытались воспрепятствовать. Но если вы добиваетесь того, чтобы она прекратилась немедленно и любой ценой, вы тем самым становитесь причиной кровавой бойни и подвергаете насилию всех французов, у которых есть там свои интересы. Само собой разумеется, я говорю отнюдь не о компромиссах, поскольку именно из компромисса рождается война. Насильственные меры по отношению к насилию — вот что необходимо выбрать. И надо следовать при этом иным, не политическим принципам. Политик станет задаваться вопросом, возможна ли переброска войск, не повредит ли ему война в общественном мнении, как отреагирует на нее международное сообщество. Писателю же надлежит давать оценку использованных средств, но не с точки зрения абстрактной морали, а в перспективе строго определенной цели, каковой является установление социалистической демократии. Таким образом, не только в теории, но и в каждом конкретном случае нам необходимо подвергать осмыслению современную проблему цели и средств.

Как видите, сделать предстоит многое. Но даже в том случае, если бы мы всю свою жизнь положили на *критику* , кто посмел бы нас упрекнуть? Задача критики стала *всеобщей* , она вовлекает в рассмотрение всего человека. Орудие выковали уже в XVIII веке; простого использования аналитического разума было довольно, чтобы подчистить концепции; сегодня необходимо их одновременно и очищать, и дополнять, а потом еще и доводить до совершенства понятия, которые стали ложными в силу того, что остановились в развитии, да и сама критика *тоже* синтетична; она вводит в игру все творческие способности; не ограничиваясь использованием сформированного двумя веками засилья математики рассудка, как раз она и начинает созидать современный рассудок таким образом, чтобы в итоге его фундаментом стала созидательная свобода. Сама по себе критика, конечно, не предлагает удовлетворительного решения. Да и кто сегодня такое решение предлагает? Я всюду вижу только устаревшие рецепты, поверхностные реорганизации, неискренние уступки, отжившие свое и в спешке подновленные мифы. Если бы мы не сделали ничего, кроме того, что заставили бы лопнуть, один за другим, все эти мыльные пузыри, то тем самым мы вполне заслужили бы своих читателей.

Около 1750 года критика начала служить непосредственной подготовке смены режима, поскольку, подрывая идеологию класса угнетателей, она способствовала его ослаблению. Сегодня дело обстоит иначе, поскольку теории, которые надо критиковать, принадлежат всем идеологиям и всем политическим лагерям. Вот почему не одно только отрицание, даже если оно приводит к утверждению, способно принести пользу истории. Отдельный писатель может ограничиться критикой, но в целом наша литература должна стать прежде всего созиданием. Это не значит, будто мы, все вместе или каждый в отдельности, должны поставить перед собой задачу отыскания новой идеологии. В любую эпоху, как я это уже доказал, вся литература в целом как раз и *есть* идеология, ибо она, с учетом исторической ситуации и таланта писателей, образует синтетическую и часто внутренне противоречивую (25) всеобщность того, что эпоха сумела произвести ради собственного истолкования. Но поскольку мы признали, что нам необходимо создавать литературу *праксиса* , нам следует до конца следовать своему намерению. Сейчас не время *описывать* или *повествовать* , и мы никак не можем ограничиться *объяснением* . Описание, даже психологическое, порождает чисто умозрительное удовольствие; объяснение — это принятие, оно все прощает; и описание, и объяснение предполагают, что ставки уже сделаны. Но если само восприятие есть поступок, если для нас показывать мир всегда означает разоблачать его в перспективе возможного изменения, то тогда, в нашу эпоху покорности року, мы должны в каждом отдельном случае раскрывать перед читателем его способность что‑то совершить, что‑то изменить, короче, действовать. Современная ситуация революционна постольку, поскольку она совершенно невыносима, и она являет собой длительный застой, ибо у людей отняли их собственную судьбу; Европа пасует в преддверии грядущего конфликта и пытается не столько его предотвратить, сколько заранее встать на сторону победителей; Советская Россия считает себя одинокой и затравленной, словно кабан посреди настигшей его своры разъяренных псов; Америка, которая не боится других народов, под давлением собственного веса теряет чувство реальности; чем она становится богаче, тем тяжелее, и — с жиру и от спеси — она позволяет себе, зажмурив глаза, скатываться к войне. Что же касается нас, то мы пишем только для кучки людей у нас в стране, да для еще для горстки людей в Европе; однако нам совершенно необходимо отправиться искать их, где бы они ни были, иными словами, везде отыскивать таких людей, затерявшихся в своем времени, словно иголка в стогу сена, и напоминать им об их возможностях. Давайте подстерегать их и на работе, и в кругу их семьи или класса, и в их родном краю; давайте вместе с ними определим меру их зависимости, но совсем не для того, чтобы усилить ее еще больше: покажем им, что даже в самом непроизвольном поступке труженика содержится отрицание всесилия угнетения. Давайте всегда будем рассматривать их ситуацию не как данность, а как некую проблему, и заставим их увидеть, что ситуация обретает форму и пределы на фоне безграничного горизонта возможностей, одним словом, заставим людей увидеть, что их ситуация имеет только тот вид, какой они придают ей тем способом, который сами и выбирают, чтобы ее преодолеть. Давайте объясним людям, что они в одно и то же время являются и жертвами, и ответственными за все происходящее, они являются всем сразу — и угнетенными, и угнетателями, и пособниками своих собственных угнетателей. И давайте объясним людям, что никогда нельзя проводить различие между тем, что человек претерпевает, что он приемлет и чего хочет. Давайте им покажем, что тот мир, где они живут, всегда определяется только по отношению к намеченному ими для себя будущему, а поскольку чтение разоблачает перед ними их собственную свободу, то давайте воспользуемся этим, чтобы напомнить им: будущее, куда они переносятся для того, чтобы судить о настоящем, это такое будущее, где человек наконец обретает цельность и посредством установления Града Целей постигает самого себя как всеобщность, и так происходит потому, что только прозрение высшей Справедливости позволяет нам негодовать по поводу какой‑нибудь конкретной несправедливости, или, говоря точнее, обозначить ее как несправедливость. Наконец, предлагая людям занять позицию Града Целей для того, чтобы понять собственную эпоху, давайте не позволим им упустить из виду все то, что в наши дни благоприятствует осуществлению их замысла. Прежде театр был театром «характеров»: на сцену выводили героев с более или менее сложными, но вполне сложившимися характерами, и ситуация служила лишь одной цели: привести их характеры к столкновению, демонстрируя при этом, каким образом каждый из них повлиял на другого. В другой своей работе я показал недавно важные изменения в этой области: теперь многие авторы возвращаются к театру положений. Характеров больше нет: каждый герой, как и все мы, — это человеческая свобода, пойманная в западню. И где для них тогда выход из этой западни? Каждый персонаж как раз и будет являть собой не что иное, как выбор выхода из нее, и он будет стоить не больше, чем сделанный им выбор. Остается только пожелать, чтобы вся литература стала столь же моральной и проблемной, как этот новый театр. Моральной — но без морализаторства: пусть она всего лишь показывает, что человек — *тоже* ценность и что вопросы, которые он себе задает, — это всегда вопросы морали. И, главное, пусть литература показывает человека как личность творческую. В определенном смысле любая ситуация — мышеловка, со всех сторон — глухие стены, а потому мое выражение относительно выходов, *из которых надо выбирать* , неудачно: таких выходов нет. Вы сами придумываете для себя выход. И каждый, придумывая свой выход, тем самым изобретает и себя самого. Человек должен изо дня в день себя придумывать.

Для нас все потеряно, если только мы захотим *выбирать* между двумя сверхдержавами, занятыми подготовкой к войне. Выбрать Советский Союз — значит отказаться от формальных свобод, не имея никакой надежды приобрести реальные свободы: отставание его промышленности не позволит ему, в случае победы, обустроить Европу, из чего воспоследует затягивание на долгий срок диктатуры и нищеты. И кто поверит, будто после победы Америки, когда компартия будет уничтожена, рабочий класс — обескровлен, сбит с толку и, если рискнуть употребить неологизм, расщеплен на мельчайшие частицы, а капитализм станет тем более безжалостным от того, что будет владыкой мира, кто поверит, что тогда снова начатое с нуля революционное движение будет иметь много шансов на успех? Следует принять во внимание, что в действие вмешаются и неизвестные факторы, скажут мне. Такое замечание оправдано, ибо я все‑таки намерен принимать в расчет только то, что мне известно. Но кто принуждает нас делать выбор между этими двумя лагерями? Неужели правда, что историю создают, выбирая между наличествующими сложившимися системами просто потому, что они есть в наличии, и вставая при этом на сторону того, кто сильнее? В таком случае все французы должны были в 1941 году встать на сторону немцев, как это и предлагали сделать коллаборационисты. Очевидно, это не так, и историческое действие никогда не сводится к выбору между непосредственными данностями; очевидно, что его всегда отличает изобретение новых решений с учетом определенной ситуации.

Уважение к «сложившимся системам» — это голый и незамысловатый эмпиризм, а человек давным‑давно преодолел эмпиризм в науке, в морали и в личной жизни: флорентийские изготовители и торговцы сосудами для хранения воды «выбирали между сложившимися системами», в то время как Торричелли *изобрел* атмосферное давление (я утверждаю, что он его скорее изобрел, нежели открыл, потому что когда какой‑нибудь объект скрыт от глаз всех людей, то необходимо сначала создать его в своем воображении, чтобы иметь потом возможность его открыть). Почему, в силу какого комплекса неполноценности наши реалисты, едва только речь зайдет об историческом факте, отвергают способность к творчеству, хотя сами же твердят о ней по любому другому поводу? Исторический деятель — это почти всегда такой человек, который, оказавшись перед дилеммой, заставляет внезапно возникнуть третий, до той поры неразличимый в ней член. Между Советским Союзом и англо‑американским блоком действительно приходится *выбирать* . Социалистическую Европу «выбрать» нельзя, поскольку ее не существует: ее еще надо *создать* . И следует начинать отнюдь не с Англии г‑на Черчилля и даже не с Англии г‑на Бевина[[364]](#footnote-364): следует начинать действовать в масштабах континента путем объединения всех стран, имеющих одинаковые проблемы. Мне скажут, что уже слишком поздно, но откуда это известно? Кто‑нибудь хотя бы попытался это сделать? Наши связи с ближайшими соседями все время поддерживаются при посредничестве Москвы, Лондона или Нью‑Йорка: неужели никому неведомо, что существует еще и возможность прямых контактов? Как бы то ни было, но пока обстоятельства не изменятся, чаяния литературы связаны с созданием социалистической Европы, иными словами, с созданием группы государств с демократическим и коллективистским строем, каждое из которых до тех пор, пока не настанут лучшие времена, отказалось бы, во имя единства, от доли своего суверенитета. Только такое допущение сберегает надежду избежать войны; только при таком допущении на континенте продлится свободный обмен мыслями и литература снова обретет свой объект и свою публику.

###### \* \* \*

Вот ведь какие задачи встают перед нами, скажут мне, — совершенно разнородные, но одинаково неотложные. Это правда. Однако Бергсон замечательно показал, что глаз — орган в высшей степени сложный, если рассматривать его в виде взаимного наложения функций, — обретает некое подобие простоты, стоит только поместить его в творческое движение эволюции. Точно так же и писатель: если в ходе исследования творчества Кафки вы составите перечень всех развиваемых им в своих книгах тем и поднятых там вопросов, а потом, мысленно вернувшись к началу его писательской карьеры, решите для себя, что для него это были те самые темы, которые им *должны быть развиты,* и те самые вопросы, которые им *должны быть подняты* , то вы ужаснетесь. Вот почему к такому делу следует подступать с другого конца: творчество Кафки — это свободная и единичная реакция на иудео‑христианский мир Центральной Европы; его романы — синтетическое преодоление его собственной человеческой ситуации (еврея, чешского гражданина, строптивого жениха, туберкулезного больного и так далее), как преодолением ситуации были и его рукопожатие, и его улыбка, и тот взгляд, которым так восхищался Макс Брод[[365]](#footnote-365). В исследовании критика все это распадается на проблемы, но критик ошибается, и все это следует прочитывать *в движении* . Я не хотел навязывать писателям моего поколения никаких дополнительных трудностей: по какому праву я стал бы так поступать, да и кто меня об этом просил? И я не питаю никакой любви к литературным манифестам. Я всего только попробовал описать некую историческую ситуацию — с ее перспективами, с ее опасностями и с налагаемыми ею запретами; литература *Праксиса* рождается в эпоху, когда для нее нет готовой публики: такова данность; каждый находит для себя собственный выход. Собственный выход, то есть свой стиль, свои приемы письма и свои сюжеты. Если писатель, подобно мне, проникнут сознанием неотложности решения этих проблем, то можно быть уверенным, что он предложит такие решения в животворном единстве своих творений, другими словами, в нерасчленимом развертывании свободного творчества (26).

###### \* \* \*

Ничто не убеждает нас в том, что литература бессмертна; сегодня ее единственная надежда на удачу — это надежда на победу Европы, социализма, демократии и мира. И нам необходимо сделать ставку на удачу; если мы, писатели, проиграем ее, тем хуже для нас. Но тем хуже и для общества. Как я уже доказал, посредством литературы социальная группа переходит к рефлексии и к опосредованию, она обретает больную совесть, неустойчивое представление о себе самой, которое она неустанно пытается изменить и улучшить. Но, в конце концов, незыблемые законы Провидения не стоят на страже искусства письма; это искусство таково, каким делают его люди, они его выбирают, выбирая самих себя. Если литературе доведется все‑таки стать чистой пропагандой или чистым развлечением, то общество вновь увязнет в трясине сиюминутности, иными словами, в беспамятной жизни перепончатокрылых и брюхоногих. Конечно, все это не так уж важно: мир прекрасно может обойтись и без литературы. Но еще лучше он может обойтись без человека.

### Примечания

(1) Американская литература пока еще на стадии регионализма.

(2) Когда в 1945 году я проездом был в Нью‑Йорке, то попросил одного литературного агента приобрести права на перевод произведения Натанаэла Уэста[[366]](#footnote-366) «Мисс Лоунлихат». Ему эта книга была незнакома, и он заключил соглашение с автором другой книги «Лоунлихат» — с какой‑то престарелой дамой, весьма удивленной тем, что ее надумали переводить на французский язык. Когда недоразумение разъяснилось, он возобновил свои поиски и отыскал, наконец, издателя Уэста, который поведал ему, что ничего не знает о дальнейшей судьбе этого автора. По моей настоятельной просьбе и тот, и другой занялись расследованием и в итоге узнали, что Уэст несколько лет назад погиб в автомобильной катастрофе. Кажется, в одном из банков Нью‑Йорка у него был счет, и издатель время от времени переводил на него деньги.

(3) У Жуандо[[367]](#footnote-367) души представителей класса буржуазии обладают таким же статусом чудесного, но нередко это чудесное обращается в свою противоположность: оно становится разрушительным и сатанинским. Как многие справедливо полагают, «черные мессы» буржуазии еще более притягательны, нежели ее узаконенные празднества.

(4) Если вы становитесь летописцами насилия, то это подразумевает, что вы сознательно принимаете насилие как образ мысли, иными словами, постоянно прибегаете к устрашению, к диктату власти; это подразумевает также, что вы надменно отказываетесь приводить доказательства и вести дискуссию. Именно такая позиция и придает текстам, содержащим догмы сюрреалистов, чисто формальное, но коробящее сходство с политическими писаниями Шарля Морраса.

(5) Еще одно сходство с «Аксьон франсез»[[368]](#footnote-368), про которую Моррас мог бы сказать, что это не партия, а круг заговорщиков. И разве карательные экспедиции сюрреалистов не напоминают шалости «королевских молодчиков»?[[369]](#footnote-369)

(6) Эти бесстрастные замечания вызвали бурю страстей. Однако и речи в защиту, и ответные наскоки, вместо того, чтобы меня переубедить, только усилили мое убеждение в том, что сюрреализм утратил — быть может, временно, — свою актуальность! Я прихожу к заключению, что большинство его защитников склонны к эклектике. Сюрреализм превращают в культурное явление «большой значимости», в «достойную подражания» позицию и пытаются потихоньку впихнуть его в рамки буржуазного гуманизма. Будь сюрреализм еще жив, кто бы поверил, что он согласится сдабривать вольными шуточками с фрейдистской начинкой весьма пресный рационализм г‑на Алкье?[[370]](#footnote-370) По сути, он стал жертвой того самого идеализма, против которого так долго сражался; «Газетт де Леттр», «Фонтен», «Каррефур»[[371]](#footnote-371) — как много желудков, всячески старающихся его переварить. Если бы какой‑нибудь Деснос[[372]](#footnote-372) мог прочесть в 1930 году такие верноподданнические строки г‑на Клода Мориака[[373]](#footnote-373), этого юного амилаза[[374]](#footnote-374) IV Республики: «Человек борется против человека, не понимая, что только против определенной, ограниченной и ложной концепции человека всем людским умам следовало бы в первую очередь выступить единым фронтом. И сюрреализму об этом известно, он взывает к этому уже двадцать лет. В своем качестве познавательной деятельности сюрреализм свидетельствует о том, что все следует придумать заново — и способы мышления, и традиционные способы чувствования»; так вот, если бы Деснос мог прочесть это, он наверняка выразил бы свой протест: сюрреализм не был «*познавательной* деятельностью»; он, в частности, заявлял о себе такой известной фразой Маркса: «Мы хотим не понять мир, мы хотим его изменить»; и сюрреализм никогда не хотел «единого фронта сознательных людей», чудесным образом напоминающего Объединение французского народа[[375]](#footnote-375). Против подобного весьма дурацкого оптимизма сюрреализм всегда выдвигал жесткую сцепку внутренней цензуры и подавления; если бы и мог существовать общий фронт всех людских умов (однако насколько же подобное сочетание: «людские умы» выглядит во множественном числе далеким от всякой сюрреалистичности!), то подобный фронт явил бы себя только после Революции. В свои лучшие времена сюрреализм не потерпел бы, чтобы его рассматривали под таким углом зрения. Он посчитал бы — и в этом его сходство с коммунистической партией — что всякий, кто не поддерживает его полностью и безоговорочно, выступает тем самым против. Отдает ли себе сюрреализм отчет в том манипулировании, объектом которого он теперь стал? Чтобы просветить его на сей счет, напомню, что г‑н Батай, прежде чем публично сообщить о том, что он заберет свою статью, предупредил Мерло‑Понти[[376]](#footnote-376) о своих намерениях в частной беседе. Этот поборник сюрреализма тогда заявил: «Я очень многое ставлю Бретону в вину, но нам надо объединиться с ним против коммунизма». Этим все сказано. Полагаю, я выказал больше уважения к сюрреализму, обратившись ко временам его пылкой молодости и обсуждая его цели, чем мог его выказать, пытаясь сюрреализм впитать. Правда, большой благодарности я от него не дождусь, поскольку, подобно всем тоталитарным партиям, это движение настаивает на неизменности своих взглядов, дабы утаить их постоянные изменения, и по такой причине не любит, когда обращаются к его давним заявлениям. Многие из одобренных руководителями движения текстов, обнаруженных мною сегодня в каталоге сюрреалистической выставки («*Выставка* ‑*1947* »), куда ближе к беззубому эклектизму г‑на Клода Мориака, нежели к воинственным бунтам первоначального сюрреализма. Вот, например, несколько строк, принадлежащих г‑ну Пастуро[[377]](#footnote-377): «Политический опыт сюрреализма, который заставил его около десяти лет помещаться в непосредственной близости от партии коммунистов, в высшей степени показателен. Попытаться следовать курсом компартии значило бы поставить себя перед выбором между предательством моральных принципов и бездейственностью. Это вступает в противоречие с мотивами, некогда побудившими сюрреализм обратиться к политическому действию, ведь среди них есть как *непосредственные требования в духовной сфере, преимущественно в сфере морали* , так и преследование более отдаленной цели, каковой является полное высвобождение человека, а также и дальнейшее продвижение, вслед за партией коммунистов, по проложенному ею пути сотрудничества между классами. И вместе с тем очевидно, что политика, на которую можно было бы возлагать надежду относительно возможности увидеть осуществление чаяний пролетариата, это отнюдь не политика так называемой левой оппозиции по отношению к коммунистической партии, и отнюдь не политика анархистских групп… сюрреализм, которому предписана роль поборника бесчисленных реформ в сфере сознания и особенно в области реформирования законов морали, не может больше участвовать в политической деятельности, неприменно жертвующей моралью в пользу результативности; он не может (если только не откажется от освобождения человека в качестве поставленной для достижения цели) участвовать в политической деятельности, обязательно нерезультативной в силу ее почтительного отношения к принципам, которые, как она полагает, ей не следует нарушать. А потому сюрреализм замыкается в себе. Его усилия по‑прежнему будут направлены на то, чтобы добиться удовлетворения давнишних требований, и на то, чтобы участвовать в освобождении человека, но только все это должно быть сделано *другими средствами* ».

(Вы найдете похожие тексты и даже точно такие же фразы в «Знаменательном разрыве» — заявлении, принятом 21 июня 1947 года этим движением во Франции, см. стр. 8–11).

Попутно отметим слово «реформа» и своеобразное обращение к морали. Неужели однажды нам доведется прочесть какое‑нибудь периодическое издание, озаглавленное «Сюрреализм на службе Реформы»?[[378]](#footnote-378) Однако в основном этот текст закрепляет разрыв сюрреализма с марксизмом: в настоящее время установлено, что можно воздействовать на надстройку, не привнося изменений в экономический базис. *Моралистический* и *реформаторский* сюрреализм, стремящийся ограничить свое воздействие изменениями идеологий: вот что опасно отдает идеализмом. Остается только определить, каковы «другие средства», о которых нам говорят. Неужели сюрреализм скоро предложит нам новую шкалу ценностей? Неужели он скоро создаст новую идеологию? Отнюдь нет: сюрреализм скоро будет служить, «следуя своим неизменным целям», делу покорения христианской культурной традиции и подготовки условий для последующего торжества Weltanschauung[[379]](#footnote-379). Очевидно, что речь беспрестанно идет об отрицании. Западная цивилизация, по признанию самого Пастуро, отмирает; ей грозит чудовищная война, и эта война станет ее могильщиком; наше время взыскует новой идеологии, которая позволит человеку выжить: но сюрреализм будет продолжать нападать на «христианотомистскую стадию» культуры[[380]](#footnote-380). А как вообще можно на нее напасть? Неужели с помощью миленькой и столь быстро растаявшей во рту конфетки, как Выставка‑1947?[[381]](#footnote-381) Уж лучше тогда вернемся к *истинному* сюрреализму — сюрреализму «При свете дня», «Нади», «Сообщающихся сосудов»[[382]](#footnote-382).

Алкье и Макс Пол‑Фуше настаивают прежде всего на том, что сюрреализм был попыткой освобождения. По их мнению, проблема в том, чтобы утвердить права человека в его тотальности, ничего из этой целостности не исключая — ни бессознательное, ни грезу, ни сексуальность, ни воображаемое. Я полностью с ними согласен: именно этого и *хотел* сюрреализм; именно в этом, несомненно, величие его начинания. К тому же следует добавить, что «тоталитарная» идея вполне в духе времени; именно она одушевляет нацистский эксперимент, марксистский эксперимент, а ныне и эксперимент «экзистенциалистский». Безусловно, необходимо сослаться на Гегеля как на источник всех этих усилий. Вот только я обнаруживаю серьезное противоречие в исходных положениях сюрреализма: замечу, что, говоря словами Гегеля, это движение имело *понятие* о тотальности (что со всей очевидностью следует из знаменитого высказывания Бретона: свобода — цветовой спектр человека), но в своих конкретных проявлениях *осуществило* нечто совершенно иное. На самом деле тотальность человека — это обязательно некий синтез, иными словами, органическое и схематическое единство всех его вторичных структур. Освобождение, которое намеревается стать *тотальным* , должно исходить из тотального знания человеком себя самого (я не пытаюсь здесь доказать, что подобное знание возможно; как всем известно, я в этом глубоко убежден). Это не означает, что по такой причине мы должны были знать — или не могли не знать — *a priori* все антропологическое содержание человеческой реальности, это означает, что мы могли постичь самих себя *прежде всего* в глубоком и вместе с тем в явном единстве нашего поведения, наших чувств и наших мечтаний. Сюрреализм как продукт определенной эпохи с самого начала обременяет себя противными синтезу пережитками: прежде всего основанными на анализе с помощью отрицания, которое распространяют на *повседневную действительность* . Гегель писал о скептицизме: «Мысль становится всепоглощающим мышлением, уничтожающим бытие *многообразно определенного* мира, а негативность свободного самосознания обнаруживается себе в этом многостороннем формообразовании жизни как реальная негативность… скептицизм соответствует *реализации* его, как негативного направления на инобытие, вожделению и труду»[[383]](#footnote-383). И что еще кажется мне важным в деятельности сюрреалистов, так это нисхождение отрицающего разума *на уровень работы* : скептическое отрицание *делается конкретным* , куски сахара Дюшана, как и волк‑стол, — это *работы* , иными словами, не что иное, как конкретное, с приложением усилий, разрушение того, что скептицизм разрушает только на словах. То же самое я скажу и о «*желании»* — одной из главнейших структур сюрреалистической любви, которое является, как известно, желанием потребления и разрушения. Можно увидеть пройденный путь, очень сильно напоминающий гегелевские превращения сознания: буржуазная аналитика — это идеалистическое разрушение мира посредством его переваривания; позиция писателей — приспешников буржуазии заслуживает определения, данного Гегелем стоицизму как «понятию самостоятельного сознания, выступающего в виде отношения господства и рабства». Сюрреализм, в отличие от стоицизма, «выступает в этой жизни в виде сознания раба[[384]](#footnote-384)». Разумеется, его значение именно таково, а потому сюрреализм (как сознание раба) вне всяких сомнений может претендовать на сближение с сознанием труженика, реализующего свою свободу в труде. Однако труженик разрушает исключительно ради того, чтобы строить: гибель дерева, его стараниями, способствует созданию бруса и свай. Он, стало быть, познает обе стороны свободы, которая суть созидательное отрицание. Сюрреализм, перенимая метод от буржуазного анализа, поворачивает этот процесс вспять: вместо того, чтобы разрушать во имя строительства, он строит ради разрушения. Созидание у него всегда отчуждается, оно сливается с процессом, цель которого — уничтожение. Однако поскольку созидание реально, а разрушение символично, то и сюрреалистический объект изначально может быть задуман в качестве своей собственной цели. В зависимости от направленности внимания он является нам то «мраморным сахаром», то оспариванием сахара. Сюрреалистический объект обязательно меняет переливы своих красок, ибо он изображает перевернутое мироустройство и в этом качестве сам себя постоянно оспаривает. Что и позволяет его создателю утверждать, будто он одновременно и разрушает реальность, и поэтически воссоздает (за пределами данной реальности) некую сверхреальность[[385]](#footnote-385). В действительности же построенное таким образом сверхреальное становится либо объектом реальности в ряду других ее объектов, либо всего лишь застывшим свидетельством возможного разрушения реальности. Волк‑стол с последней Выставки — это в равной мере и недоступное логическому анализу усилие, направленное на то, чтобы внедрить в нашу плоть смутное ощущение одервенения, и обоюдное оспаривание, когда мертвая материя не приемлет живую, а живая — мертвую. Усилие сюрреалистов служит тому, чтобы представить две эти грани своих творений в едином общем порыве. Но им недостает синтеза: все дело в том, что наши авторы к нему и не стремятся; им надо, с одной стороны, представить эти два момента слитыми в сущностном единстве, а с другой стороны — представить их так, словно каждый из них — отдельная сущность, а такая позиция не позволяет нам выйти из противоречия. Зато, вне всякого сомнения, желаемый ими результат получен: созданный — разрушенный объект вызывает напряжение в мозгу зрителя, собственно говоря, именно это напряжение и есть сюрреалистическое *мгновение настоящего: данная* вещь разрушается посредством внутреннего оспаривания, но само это оспаривание и само это разрушение, в свою очередь, оспариваются утверждающим характером и конкретным *наличным бытием* созидания. Однако все волнующие переливы красок невозможного по сути есть *не что иное* , как тот провал между двумя членами оппозиции, который ничем нельзя заполнить. В данном случае речь идет о том, чтобы искусственными приемами вызвать к жизни бодлеровскую *неудовлетворенность* . В нашем распоряжении нет никакого прозрения, никакого интуитивного знания о новом объекте, никаких дополнительных данных о его материальной форме или о его содержании, а есть одно только *чисто формальное* осознание смысла, подобное преодолению, призыву и — пустоте. И еще я применю к сюрреализму определение, данное Гегелем скептицизму: «В нем (сюрреализме) сознание воистину осуществляет опытное познание себя самого в качестве сознания, внутренне отрицающего самого себя». Вот только обратиться ли такое сознание к самому себе, станет ли оно осуществлять поистине философское обращение? Будет ли сюрреалистический объект обладать результативностью догадки хитроумного гения? Но тут в силу вступает второй предрассудок сюрреализма: как я показал, он отвергает любую субъективность в качестве беспристрастного судьи. Его глубинная любовь к материальному миру (объекту и нетленной опоре его разрушений) вынуждает его исповедовать материализм. И материализм незамедлительно перекрывает доступ в сознание, всего на мгновение приоткрывшееся ему, и овеществляет противоречие: речь отныне идет не о напряжении субъективности, а об объективном строении Вселенной. Прочтите «Сообщающиеся сосуды»: как заголовок, так и сам текст демонстрируют прискорбное отсутствие какого бы то ни было опосредования; мечта и явь — сообщающиеся сосуды, а это значит, что смешение, прилив и отлив существуют, но зато синтетического единства нет. Я прекрасно понимаю, что мне на это возразят: подобное синтетическое единство еще предстоит создать, как раз в этом и состоит намеченная себе сюрреализмом цель. «Сюрреализм, — утверждает Арпад Мезей, — исходит из двух разных реальностей — реальности сознательного и реальности бессознательного, он устремляется к синтезу этих составляющих». Это понятно, вот только *как* он намеревается это осуществить? Каков инструмент опосредования? Наблюдать за тем, как волшебство феи изменяет тыкву (если таковое возможно, в чем лично я сомневаюсь) — значит *смешивать* грезу с реальностью; смешивать, но никак не соединять их в новой форме, которая в преобразованном и преображенном виде сохранила бы наряду с элементами реальности еще и элементы мечты. В действительности же мы все время остаемся в плоскости отрицания: *реальная* тыква, при поддержке всего реального мира в целом, отрицает снующих по ней призрачных фей; и наоборот: феи отрицают семейство тыквенных. Остается сознание — единственный свидетель этого взаимного разрушения и единственное средство спасения; но в нем никто не нуждается. И даже если мы запечатлеем наши грезы на полотне или изваяем их из камня, явь все равно поглотит сон: скандальный объект — залитый светом электрических ламп, находящийся в закрытом помещении, посреди других предметов, в двух метрах десяти сантиметрах от одной стены и в трех метрах пятнадцати сантиметрах от другой — становится вещью реального мира (я принимаю здесь гипотезу сюрреалистов, которая видит в образе *ту же самую природу* , что и в продукте восприятия; само собой разумеется, что по этой причине было бы совершенно нечего обсуждать с теми, кто посчитал бы, вслед за мной, что их природа абсолютно различна) постольку, поскольку этот объект является утверждающим творением, но ускользает из этого мира постольку, поскольку он является чистым отрицанием. Таким образом, сюрреалистический человек есть результат взаимного наложения, результат смешения, но ни в коем случае не полноценного синтеза. Не случайно наши авторы столь многим обязаны психоанализу: он предлагал им под видом «комплексов» образец внутренне несогласованных, многочисленных и лишенных подлинной увязки толкований, которые они всюду используют. Правда состоит в том, что «комплексы» существуют. Но пока еще недостаточно выделен тот факт, что они могут существовать только на основе предварительно заданной синтетической реальности. Таким образом, для сюрреализма человек как воплощение всеобщности — не более чем полная сумма всех его проявлений. За неимением синтетической идеи сюрреалисты организовали рулетку со ставкой на противоположности; мелькание «быть» — «не быть» могло бы явить нам субъективность подобно тому, как противоречия чувственно воспринимаемого возвращают Платона к умопостигаемым формам, но отказ сюрреалистов от субъективного превратил человека в подобие обыкновенного дома с привидениями; в этом заброшенном атриуме (которым стало для них сознание) возникают и исчезают саморазрушающиеся объекты, до микроскопических деталей похожие на материальные вещи. Они проникают в сознание через глаза или же находят себе какую‑нибудь другую лазейку. Громоподобные, но бесплотные голоса звучат подобно гласу, возвестившему о смерти Пана[[386]](#footnote-386). Эта причудливая *коллекция* скорее вызывает в памяти американский неореализм[[387]](#footnote-387), нежели материализм. А под конец, в качестве замены производимого сознанием синтетического упорядочения, выдумают что‑нибудь вроде магического единения посредством сопричастности: подобное единение весьма затейливо проявляет себя, и его станут называть объективным случаем[[388]](#footnote-388). Но это всего только извращенный образ человеческой деятельности. Коллекцию нельзя освободить — ее можно только исчислить. Сюрреализм и есть не что иное, как инвентаризация. Инвентаризация — это не освобождение, да и освобождать при таком раскладе некого; для сюрреализма все сводится лишь к борьбе против обесценивания, которое произошло с некоторыми лотами человеческой коллекции. Сюрреализм одержим конфекционными изделиями, строгими геометрическими формами, он испытывает ужас перед творением и рождением; для него созидание никогда не было эманацией, переходом силы в действие, поступком; для него созидание — возникновение ex nihilo[[389]](#footnote-389), внезапное появление полностью завершенного объекта, который обогащает коллекцию. По сути, это некое *открытие* . И как же тогда сюрреализм сумел бы «освободить человека от его монстров»? Возможно, он и убил монстров, но он убил заодно и человека. Остается еще «желание»[[390]](#footnote-390), заметят мне. Сюрреалисты ведь хотели освободить «желание», и они провозгласили, что человек суть его «желание». Однако это не совсем верно; начнем с того, что они наложили запрет на целую категорию желаний (гомосексуализм, разврат и т. п.), никогда свой запрет не обосновывая. Затем они решили, сообразуясь со свойственной им ненавистью к субъективному, изучать «желание» исключительно по его результатам, как это делает и психоанализ. Таким образом, «желание» — это еще одна *вещь* в ряду других вещей, это часть коллекции. Вот только вместо того, чтобы перейти от вещей (нереализованных подавленных желаний, символики снов и т. д.) к их субъективному источнику (откуда, собственно говоря, и берется «желание»), сюрреалисты остаются зацикленными на вещи. По существу, «желание» довольно убого и само по себе их не интересует; к тому же оно являет собой рациональное объяснение противоречий, которые заключены в комплексах и в продуктах их воздействия. У Бретона вы найдете крайне мало сведений (причем весьма туманных сведений) о бессознательном и либидо. Ему никогда не подарит вдохновения пылкое желание, его вдохновляет только выкристаллизовавшееся желание, то самое, которое можно было бы назвать, используя выражение Ясперса[[391]](#footnote-391), шифром желания в мире. Добавлю к этому, что в сюрреалистах и в бывших сюрреалистах, к которым я часто ходил в гости, меня всегда поражали отнюдь не разгул вожделений и не их вольница. Они вели скромную жизнь, полную моральных запретов, и вспышки их ярости скорее напоминали конвульсии одержимого, нежели заранее обдуманные действия; в остальном же они прочно держались на крючке у мощных комплексов. Мне всегда казалось, что прославленные злодеи Возрождения или даже Романтики сделали для освобождения желания куда больше. Но зато, скажут мне, они великие поэты. Вот и прекрасно: в этом мы сходимся. Некоторые наивные люди заявили, будто я «антипоэтичен» или «против поэзии». Какая нелепость, ведь это все равно что объявить, будто я *против* воздуха или против воды. Наоборот, я уже имел случай признать: сюрреализм — это *единственное* поэтическое движение первой половины XX века; и я даже признал, что он определенным образом способствует освобождению человека; однако освобождает он вовсе не «желание» и не всеобщность человека: он освобождает чистое воображение. Но именно воображаемое особенно трудно совместить с праксисом. Я нахожу трогательное свидетельство тому у одного сюрреалиста 47 года, которого, похоже, само его имя предрасполагает к полнейшей откровенности[[392]](#footnote-392):

«Я должен признать (и, несомненно, среди тех, кому нелегко дается удовлетворение своих желаний, я не единственный), что существует расхождение между моими бунтарскими чувствами, моей реальной жизнью и, наконец, сферой поэтической битвы, которую я веду, которую помогают мне вести произведения моих друзей. И, несмотря ни на что, я почти совсем не умею жить.

Грозит ли обращение к воображаемому, представляющее собой критику состояния общества, протест и выведение истории в осадок, разрушением тех мостов, которые соединяют нас не только с реальностью, но в то же время и с другими людьми? Я ведь знаю, что нельзя ставить вопрос о свободе для одного‑единственного человека» (Ив Бонфуа, Дать жизнь. В кн.: «Сюрреализм в 1947 году», стр. 68).

Но в период между двумя войнами сюрреализм говорил совсем в ином тоне. И совсем другое я ставил ему в вину выше: просто мне трудно поверить, что тогда, когда сюрреалисты подписывали политические манифесты, правили суд над теми из них, кто отступал от общей линии, определяли метод социальной борьбы, вступали в компартию или со скандалом покидали ее, когда они сближались с Троцким и старались уточнить собственную позицию по отношению к Советской России, они думали, будто поступают как поэты. На это мне возразят, что человек един и неразделим на политика и поэта. С этим я согласен и даже добавлю, что признаю это с еще большим удовольствием, чем сочинители, которые делают из поэзии продукт автоматического письма, а из политики — сознательное и продуманное усилие. Но это, в конце концов, банальная истина, справедливая и в то же время ложная, подобно всем банальным истинам. Ибо если человек всегда один и тот же, если его свойства определенным образом проявляются повсюду, то это совсем не значит, что и его *дела* одинаковы, и если в каждом отдельном случае эти дела требуют от его ума полной отдачи, из этого не следует, будто они требуют, чтобы полная отдача ума всегда проявлялась в одной и той же форме. Не требуют они и того, чтобы успех одного дела был оправданием провала другого. Неужели кто‑то думает, что сюрреалистам польстило бы, если бы им сказали, что они занимались политикой на манер поэтов? И все‑таки писателю, который хочет подчеркнуть единство своей жизни и своего творчества, позволительно показать, используя для этого *теорию* , единую нацеленность своей поэзии и своего праксиса. Но сама такая теория не может быть не чем иным, как *прозой* . Существует сюрреалистическая проза, вот ее‑то я и рассматривал на тех страницах, которые вызывают осуждение. Сюрреализм, однако, неуловим; он — Протей[[393]](#footnote-393). То он предстает перед нами полностью захваченным реальностью, борьбой, жизнью; а если его призывают к ответу за его дела, то он начинает кричать, что он — чистая поэзия, что его убивают и что в поэзии никто ничего не смыслит. Все это довольно наглядно продемонстрировала нам одна нашумевшая и вместе с тем исполненная глубокого смысла история: Арагон написал поэму[[394]](#footnote-394), которую вполне обоснованно восприняли как подстрекательство к убийству; встал вопрос о судебном преследовании; тогда все сюрреалисты в один голос заявили о неподсудности поэта: плоды автоматического письма якобы нельзя смешивать с сознательно произнесенной речью. Однако для всякого, кто хотя бы ненароком испытал себя в автоматическом письме, очевидно, что поэма Арагона — сочинение совсем иного порядка. Представьте себе кипящего от возмущения человека, который резко и недвусмысленно требует смерти притеснителя; одно легкое движение этого самого притеснителя — и вот уже перед возмущенным человеком вместо обидчика предстал поэт — всего лишь поэт, который пробуждается от грез, протирает глаза и изумляется тому, что его ругают из‑за каких‑то там снов. История повторилась: я предпринял попытку критического исследования такого глобального явления, как «сюрреализм», в плане его ангажированности в мире, тогда как сюрреалисты были заняты совсем другим: они пытались *языком прозы* описать смысловое содержание сюрреализма. Мне на это ответят, что я оскорбляю поэтов и не признаю их «вклада» во внутреннюю жизнь. Но ведь это они в конечном счете от души посмеялись над внутренней жизнью, это они хотели подорвать самые ее основы, разрушить все преграды между субъективным и объективным и осуществить Революцию в едином строю с пролетариатом.

Подведем итог: сюрреализм вступает в период упадка, он порывает с марксизмом и компартией. Он хочет по камешку развалить все здание христианотомизма. Очень хорошо. Но весь вопрос в том, какую публику он рассчитывает этим привлечь? Иными словами, *в чьих душах* он рассчитывает умертвить западную цивилизацию? Сюрреалисты неоднократно повторяли, что не могут обращаться непосредственно к рабочим и что те пока еще недоступны их влиянию. Факты подтверждают их правоту: сколько рабочих пришло на их Выставку 1947 года? Но зато сколько там было буржуа? Таким образом, цель сюрреалистов может быть только нигилистической; их цель — разрушить в умах составляющей их публику буржуазии последние из еще сохраненных ею христианских мифов. Именно это я и хотел доказать.

(7) Эти качества были свойственны им на протяжении сотни лет по причине недоразумения, которое отстранило их от публики и заставило самостоятельно определять меру собственного таланта.

(8) Прево[[395]](#footnote-395) неоднократно заявлял о своей симпатии к эпикурейству. Однако его эпикурейство переосмыслено и подправлено Аленом.

(9) Если ранее я не говорил ни о Мальро, ни о Сент‑Экзюпери, то только потому, что они принадлежат к нашему поколению. Они стали писать раньше нас, и они немного старше, чем мы. Но если нам для того, чтобы открыть самих себя, понадобилась неотложность и физическая реальность конфликта, то огромная заслуга Мальро состоит в том, что он уже в первом своем произведении признал наше пребывание в состоянии войны и стал создавать военную литературу тогда, когда и сюрреалисты, и даже сам Господь Бог склонялись к литературе мирного времени. Если же говорить о Сент‑Экзюпери, то, в противовес субъективизму и *квиетизму* [[396]](#footnote-396) наших предшественников, он сумел наметить главные черты литературы труда и рабочих инструментов. В дальнейшем я покажу, что Сент‑Экзюпери выступает предтечей литературы созидания, нацеленной на замещение литературы потребления. Война и созидание, героизм и работа, которую необходимо выполнить, иметь и быть, удел человека — в конце этой главы станет очевидно, что это важнейшие литературные и философские темы современности. Следовательно, когда я говорю «мы», я полагаю, что говорю и о них тоже.

(10) Что создают Камю, Мальро, Кёстлер, Руссе[[397]](#footnote-397) и им подобные, если не литературу пограничных ситуаций? Герои их книг находятся либо на вершине власти, либо в тюремных застенках, либо на пороге смерти или пыток, либо накануне совершения убийства; войны, государственные перевороты, революционная деятельность, бомбардировки и массовая гибель людей — таковы их будни. На каждой странице и в каждой строчке под вопрос неизменно поставлен человек во всей его целостности.

(11) Само собой разумеется, что у одних людей сознание богаче, чем других, одни наделены большей интуицией или лучше приспособлены для анализа или синтеза, чем другие; есть среди них и провидцы, а иные люди сильнее предрасположены к прозрению потому, что не выпускают из рук карты, или же потому, что им открыты более широкие горизонты. Но подобные различия проявляют себя a posteriori[[398]](#footnote-398), и оценка настоящего и ближайшего будущего остается предположительной.

*И для нас* событие проявляет себя только через субъективности. Но его трансцендентность происходит от того, что оно выходит за пределы этих субъективностей, поскольку пронизывает их насквозь и в каждой субъективности выявляет особую грань как события, так и ее самой в качестве субъективности. Таким образом, стоящая перед нами техническая задача состоит в том, чтобы обнаружить такое сочетание сознаний, которое позволит нам передать многомерность события. Кроме того, отказываясь от условного всезнающего рассказчика, мы приняли на себя обязательство устранить посредников между читателем и субъективными точками зрения наших персонажей; речь идет о том, чтобы походя вводить читателя то в одно, то в другое сознание; необходимо, чтобы читатель поочередно сливался с каждым из них. Вот почему мы научились у Джойса отыскивать в реализме его второй вид: сырой реализм субъективности, без опосредования и без дистанцирования. А это, в свою очередь, побудило нас стать приверженцами третьего реализма: реализма темпоральности. Если мы без всякого опосредования погружаем читателя в чье‑либо сознание, если читателю отказано в каких бы то ни было способах взглянуть на чужое сознание со стороны, тогда надо заставить его принять неспрессованное время этого сознания. Если я втисну в одну страницу шесть месяцев, то читатель выбьется из ритма книги. Такая черта реализма вызывает трудности, которые никто из нас не преодолел и которые, возможно, в известной мере непреодолимы, поскольку нельзя, да и нежелательно, сводить все романы к рассказу об одном‑единственном дне. И даже если бы мы взяли это себе за правило, все равно, то обстоятельство, что книгу предпочитают посвятить описанию двадцати четырех часов, а не одного часа или одной минуты, уже подразумевает вмешательство автора и его трансцендентный выбор. И тогда нам придется, используя чисто эстетические приемы[[399]](#footnote-399), скрывать такой свой выбор и создавать иллюзорную реальность, и как оно всегда и бывает в искусстве, нам придется обманывать ради того, чтобы быть правдивыми.

(12) С этой точки зрения абсолютная объективность, иными словами, рассказ от третьего лица, который показывает персонажей только через описание их поведения и произнесенных ими слов, без пояснений и экскурсов в их внутренний мир и с неукоснительным следованием хронологическому порядку, представляет собой точный эквивалент абсолютной субъективности. С точки зрения логики, конечно, можно было бы утверждать, что в наличии имеется по меньшей мере одно сознание‑свидетель — сознание читателя. Однако на самом деле, когда читатель что‑то созерцает, он забывает о необходимости видеть себя, и потому история сохраняет для него нетронутость девственного леса, где растут надежно упрятанные от посторонних глаз деревья.

(13) Иногда я задаюсь вопросом, не могло ли быть так, что немцы, которые располагали сотней способов узнать имена членов Национального комитета писателей[[400]](#footnote-400), просто пощадили нас? Ведь и для них тоже мы были чистыми потребителями. Процесс, в таком случае, имеет свою оборотную сторону: распространение наших газет было весьма ограниченным; для пресловутой политики коллаборационизма вред от ареста Элюара[[401]](#footnote-401) или Мориака был бы куда более ощутимым, нежели опасность, вызванная тем, что им предоставили‑таки свободу шепота. Гестапо явно предпочло сосредоточить свои усилия на подпольщиках и партизанах (реальный ущерб от которых беспокоил его гораздо сильнее, чем наше абстрактное отрицание). Они, конечно, арестовали и расстреляли Жака Декура[[402]](#footnote-402). Но в то время Декур еще не был широко известен.

(14) См. прежде всего роман «Земля людей»[[403]](#footnote-403).

(15) К примеру, как это сделал Хемингуэй в романе «По ком звонит колокол»[[404]](#footnote-404).

(16) Впрочем, не следует преувеличивать. *В общем* ситуация писателя улучшилась. И в первую очередь, как мы увидим в дальнейшем, за счет экстралитературных средств (радио, кино, журналистика), которыми он не располагал прежде. Те, кто не может или не хочет прибегнуть к названным средствам, должны еще подрабатывать на стороне или прозябать в нищете. «Крайне редко у меня была возможность выпить кофе и вдоволь покурить, — пишет Жюльен Блан[[405]](#footnote-405) («Рассказ о бедах одного писателя», «Комба», 27.04.1947). Завтра я не намажу хлеб маслом, а фосфор, которого мне не хватает, стоит в аптеке безумно дорого… После 1943 года меня оперировали пять раз, и все операции были тяжелые. На днях мне предстоит шестая, очень серьезная, операция. Как писатель я социально незащищен. У меня есть жена и ребенок… Государство вспоминает обо мне только для того, чтобы потребовать уплаты непомерных налогов на грошовые авторские права… Скоро мне предстоит ходатайствовать о сокращении платы за госпитализацию… А как же Общество литераторов и Касса литераторов? Общество поддержит мое ходатайство, а вот Касса, одарившая меня в прошлом месяце четырьмя тысячами франков… Об этом лучше и не вспоминать».

(17) Если, конечно, не считать «писателей‑католиков»[[406]](#footnote-406). Что же касается так называемых писателей‑коммунистов, то о них я буду говорить позднее.

(18) Мне не составит труда принять марксистское определение «экзистенциалистской» тоски как феномена исторического и классового. Экзистенциализм, в его современном виде, возникает при разложении буржуазии, и происхождение у него буржуазное. Однако то обстоятельство, что разложение буржуазии способно *выявить* некоторые реальные стороны человеческого существования и стать предпосылкой для метафизических интуиций, не означает, будто и эти интуиции, и это выявление реальных сторон бытия суть иллюзии буржуазного сознания или мифические представления о ситуации.

(19) Рабочий вступает в компартию только под давлением обстоятельств. Он менее подозрителен, поскольку для него более ограничены возможности выбора.

(20) Во Франции, в литературе коммунистического толка, я вижу только одного подлинного писателя. Однако то, что ему нравится писать о мимозе или о гальке, совсем не случайно.

(21) Они смогли заставить читать книги Гюго; недавно они распространили в некоторых сельских районах произведения Жионо[[407]](#footnote-407).

(22) Я исключаю из рассмотрения неудачную попытку Прево[[408]](#footnote-408) и его современников. Я говорил об этом выше.

(23) Это противоречие обнаруживается повсюду, и в особенности в *дружбе* между коммунистами. У Низана было много друзей. Где они теперь? Те, кого он сильнее всех любил, принадлежали к компартии: именно они выступают сегодня с обвинениями против него. По‑прежнему верны Низану только те из его друзей, кто не состоит в партии. Все дело в том, что построенный на принципах сталинизма коллектив — с его правом изгонять из своих рядов — неизменно присутствует и любви, и в дружбе, хотя такие отношения существуют только между двумя людьми.

(24) А идея свободы? Оголтелая критика, которой подвергают экзистенциализм, доказывает, что люди больше ничего от нее не ждут. Их ли в том вина? Вот, например, РПС[[409]](#footnote-409) — партия антидемократическая, антисоциалистическая, к тому же вербующая в свои ряды бывших фашистов, бывших коллаборационистов и бывших членов Социалистической партии Франции. И тем не менее она называет себя Республиканской партией свободы. Если вы против нее, значит, вы против свободы. Коммунисты тоже отстаивают свободу, но только это гегельянская свобода, которая есть осознанная необходимость. И сюрреалисты‑детерминисты ее отстаивают. Один молодой болван сказал мне однажды: «Если не считать «Мух», где вы правильно рассуждали о свободе Ореста[[410]](#footnote-410), вы всегда предавали себя и предали нас, написав «Бытие и ничто»[[411]](#footnote-411) и отказавшись строить гуманизм на основе детерминизма и материализма». Я понимаю, что он хотел сказать: что материализм освобождает человека от мифов. Материализм человека от них освобождает, согласен, но только для того, чтобы еще надежнее его поработить. Между прочим, начиная с 1760 года американские колонисты защищали рабство во имя свободы: если колонист, гражданин и первопроходец новых земель, хочет купить негра, разве он не свободен это сделать? И, купив его, разве не свободен он его использовать? В 1947 году владелец одного бассейна отказался пускать туда еврея — капитана и героя войны. Капитан пишет в газеты, выражая свое недовольство. Газеты публикуют его протест и делают свой вывод: «Какая замечательная страна Америка! Владелец бассейна тоже *свободен,* а потому может отказать еврею в доступе в свой бассейн. Однако и еврей как гражданин Соединенных Штатов *свободен* , а потому может протестовать в прессе. И пресса, которая, как известно, свободна, сообщает об этом, не высказываясь ни за, ни против. В итоге свободны все». Досадно только, что слово *свобода* , охватывающее все эти столь разные значения — и еще сотню других, используют, даже не подумав о необходимости предупреждать о том смысле, который в каждом отдельном случае этому слову придают.

(25) Ибо литература, как и Разум, подобна тому, что в другом месте я назвал «разобщенной всеобщностью».

(26) «Чума»[[412]](#footnote-412) — только что опубликованный роман Камю, кажется мне прекрасным примером того объединительного движения, которое сплавляет в органическом единстве одного мифа множество как критических, так и созидательных идей.

1. *Долорес — речь идет о* Долорес Ванетти (в замужестве Эренрейх) — американской актрисе, француженке по происхождению, которая вышла замуж за богатого американского врача и переехала в Нью‑Йорк; Сартр увлекся ею во время своего путешествия в США в 1945 году, и, по его утверждению, именно она ему «подарила Америку». *(Здесь и далее примечания переводчика).* [↑](#footnote-ref-1)
2. *…ваш журнал…* — т. е. «Тан модерн» — литературный, философский и политический журнал не принадлежащей компартии интеллигенции левого направления, основанный Сартром совместно с философом и социологом Ремоном Ароном (1905–1983), Мерло‑Понти и Симоной де Бовуар (1908–1986) в 1946 г. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Бергсон, Анри* (1859–1941) — французский философ, представитель философии жизни; экзистенциалистов увлекал антиинтеллектуализм Бергсона, считавшего главным средством постижения жизни в ее цельности — интуицию, иными словами, свободное от внушений практического интереса непосредственное видение мира и жизни. «Величие Бергсона заключается в той силе, с которой он сумел дать иное направление отношению человека к миру и душе. Новое отношение можно охарактеризовать как стремление полностью положиться на чувственные представления, в которых выступает содержание вещей; это новое отношение характеризуется как проникновение с глубокой верой в непоколебимость всего «данного», выступающего как нечто простое и очевидное; его позволительно квалифицировать также как мужественное саморастворение в созерцании и любовном стремлении к миру во всей его наглядности», — писал о нем немецкий философ Макс Шеллер (1874–1928). Такое «новое отношение» и было заимствовано экзистенциализмом. [↑](#footnote-ref-3)
4. *…что же касается Флобера… то он будто бы неотступно мучает меня…* — Как известно, свой самый грандиозный труд Сартр в конце жизни посвятил именно Гюставу Флоберу (1821–1880), и сделал он это, по его утверждению, по трем причинам. Во‑первых, перечитывая в 1943 г. его «Письма», Сартр почувствовал, как прежняя антипатия сменилась эмпатией и интересом. Во‑вторых, потому что Флобер, как никто другой, объективировал себя в своих книгах, и, следовательно, на его примере можно досконально исследовать «связь человека с произведением». В‑третьих, его первые произведения и переписка (тринадцать опубликованных томов) предоставляют богатый материал. И, может быть, главное: «Флобер, творец «современного» романа, — на перекрестке всех наших сегодняшних литературных споров», — утверждал Сартр. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Об ангажированной литературе? —* Ангажированность (*фр*. engagement — *букв*. «вовлеченность») — понятие, введенное в обиход Сартром и обозначающее социально‑политическую ответственность любого человека (особенно художника) за происходящее в мире, его сопричастность проблемам эпохи. Это понятие нередко переводили на русский язык как «вовлеченность» (в соответствующем контексте оно появляется и в нашем переводе) или даже «участность». [↑](#footnote-ref-5)
6. *Популизм* — французская литературная школа конца 20‑х — 30‑х гг. XX в., ставившая своей целью реалистическое изображение быта городской и сельской бедноты. Популисты были далеки от политической тенденциозности (ангажированности), и их близость Сартру «задиры» могли увидеть лишь в утверждении, что «слово должно быть понятным». Идеолог популизма Леон Лемонье (1890–1953) заявлял: «Что именно выражается — важнее, чем то, как оно выражается». [↑](#footnote-ref-6)
7. …*один‑единственный вид искусства* … — О живучести подобного предрассудка свидетельствуют рассуждения немецкого писателя, просветителя и теоретика искусства Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781) в его труде «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), где он утверждает, что критики «сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом». [↑](#footnote-ref-7)
8. *…подобно субстанции Спинозы… —* По мнению нидерландского философа‑атеиста Спинозы (1632–1677), идеи суть модусы, способы бытия единственной вечной и бесконечной субстанции; человеческому уму открыты только два из бесконечного числа атрибутов этой субстанции: протяженность и мышление. [↑](#footnote-ref-8)
9. *…не существует… качеств или ощущений настолько обезличенных, чтобы они не были проникнуты смыслом.* — В своей работе «Феноменология восприятия» (1945) представитель феноменологии в философии *Морис Мерло‑Понти* (1908–1961) утверждал, что существует сфера интенционально‑действующей субъективности, и она есть не что иное, как совокупность чувственно‑смысловых ядер, которые не вызываются и не отменяются рациональным сознанием и, следовательно, не зависят от него. [↑](#footnote-ref-9)
10. Примечания автора см. в конце главы. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Тинторетто предпочел изобразить желтую прореху в небе над Голгофой. — Тинторетто, Якопо* (1518–1594) — итальянский художник эпохи Позднего Возрождения, который создавал полотна, насыщенные динамикой, контрастами света и тени, отмеченные повышенной одухотворенностью образов; одно из лучших и самых выразительных его полотен — картина «Распятие» (1542–1544). Творчество Тинторетто долгое время привлекало Сартра. По его мнению, невроз творца у Тинторетто, так же, как и невроз Флобера, — это «предвосхищающий невроз» (по аналогии с «предвосхищающим знанием» у Гегеля), он дает возможность заранее увидеть еще не наступившую реальность и задействует в странном то, что позднее будет доказано научными законами. [↑](#footnote-ref-11)
12. …*не существует, но… есть. —* По Сартру, «бытие есть то, что оно есть», иными словами, это бытие‑в‑себе‑вещей, присущее всему, за исключением человека; человеку же присуще еще и существование, иными словами, бытие‑для‑себя, человеческое бытие, характеризуемое способностью человека «создавать» самого себя. При этом Сартр говорит о «жизненной недостаточности» человека в противоположность вещам, обладающим полнотой бытия, и к недостаточности он до известной степени относит сознание и свободу. [↑](#footnote-ref-12)
13. *…Грёз с его «Блудным сыном». — Грёз, Жан Батист* (1725–1805) — французский живописец, представитель сентиментализма и непревзойденный мастер слащавых изображений женских и детских головок; трагические стороны бытия чужды его таланту. [↑](#footnote-ref-13)
14. *«Герника»* — картина Пабло Пикассо (1881–1973), написанная сразу после известия о разрушении немецкими бомбардировщиками испанского городка Герника 28 апреля 1937 г., была предельно злободневна и одушевлена стремлением художника внести лепту в борьбу испанского народа за свободу. О вере художника в действенность своих усилий свидетельствует его заявление в газете «Леттр Франсез» 24 мая 1945 г.: «Нет, живопись создается не для украшения жилищ. Это боевое оружие и для наступления, и для защиты от врага». Сартру было известно это выступление Пикассо, однако он пытается доказать, что произведение ангажированного художника действует *иначе*, чем произведение ангажированного писателя. В том же 1945 году в одном из интервью и сам Пикассо выделял это обстоятельство: «Герника» символична… аллегорична… Это полотно направлено на точное выражение проблемы и на ее решение, и в этом причина, почему я воспользовался символизмом». Сартр познакомился с П. Пикассо в последние годы оккупации, нередко встречался с ним, но в дружбу это знакомство так и не перешло. [↑](#footnote-ref-14)
15. «*Тан модерн* » — см. комментарий 2 к предисловию. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Трансценденция* . — В философии экзистенциализма трансценденция — это переход от несобственного человеческого существования к полноценному существованию, экзистенции. По Сартру, человек трансцендентирует любую вещь, как только превращает ее в «свой» предмет, делает ее объектом своего обсуждения, своего познания, своей деятельности. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Ситуация* . — В философии Сартра это понятие включает в себя совокупность «материальных и психоаналитических условий, которые в данную эпоху точно определяют некое целое», и сформировано оно под влиянием немецкого философа‑экзистенциалиста Карла Ясперса (1883–1969), для которого ситуация — это отличающая одну эпоху от другой уникальная и невоспроизводимая совокупность событий в каждый отдельно взятый момент исторического времени. [↑](#footnote-ref-17)
18. …*в своем «Глоссарии»… в еще неизданном труде — «Глоссарий: я прячу там мои глоссы»* (*1925* ) — сборник лингвистических и семантических игр поэта, эссеиста и этнолога Мишеля Лериса (1901–1990), с которым Сартр сблизился в последние годы оккупации, когда Лерис забавлял его рассказами о своей молодости и расцвете сюрреализма: он тогда сильно пудрил лицо, а на его бритом черепе друзья рисовали пейзажи; «неизданным трудом» Сартр называет книгу М. Лериса «Развилки» (1948) — первый из четырех томов воспоминаний под общим названием «Правила игры»; в этой работе писатель ставил перед собой задачу «практически использовать язык так, как если бы он был средством достичь откровения». [↑](#footnote-ref-18)
19. *…слова становились… темной сердцевиной вещей. —* Образ заимствован Сартром из средневековой схоластической логики, где результат соединения независимых предметов мысли, выраженных словами, характеризовался как «слово сердцевины», «слово сердца» («verbum cordis»). [↑](#footnote-ref-19)
20. *Но сердце вновь матросов слышит песнь.* — Строки из стихотворения «Ветер с моря» (1865) французского поэта‑символиста Стефана Малларме (1842–1898), который выступал за передачу поэзией «трансцендентального», сверхчувственного, за ее уподобление музыке (имея в виду способность музыки передавать то, что не может быть представлено непосредственно) и противопоставлял бездонную многосмысленность поэтического слова его явным, сугубо поверхностным значениям, удовлетворяющим «толпу». Всю свою жизнь он посвятил «единственной духовной обязанности» — созданию «Книги», которая дала бы «орфическое объяснение Земли»; он посвятил себя задаче «изображать не объекты, а воздействие, которое они оказывают», занимался созданием «всеобщего слова» — нового, чуждого языку и похожего на колдовское заклинание. Его эстетические взгляды, открытие им «бессильной мощи слова», оказали значительное влияние на современные представления о поэзии. Сартра привлекало творчество Малларме: он посвятил ему около 200 страниц, детально проанализировав все его стихи, однако от публикации отказался, полагая, что работа не доведена им до конца. В 1966 г. в предисловии к книге стихов Малларме Сартр писал о нем: «Он не взорвет мир, нет, — он заключит его в скобки. Он выбирает террор учтивости: по отношению ко всему — к вещам, к людям, к самому себе — он всегда сохраняет едва заметную дистанцию». «Стиль Малларме, — утверждал он в 1977 г., — это игра слов, которая маскирует игру смысла: это что‑то вроде игры в прятки между смыслом и словами». [↑](#footnote-ref-20)
21. *…импликации, дизъюнкции…* — Импликация — приблизительный логический эквивалент оборота «если… то», дизъюнкция — логический эквивалент союза «или», операция, формализующая основные логические свойства этого союза. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Чья душа без изъяна? —* строки близкого символизму французского поэта Артюра Рембо (1854–1891); в «Последних стихотворениях» (1872) и в «Озарениях» (изд. 1886) поэт избегал передачи содержания словами, подсказывая идеи зрительными ассоциациями, звуковыми сочетаниями, ритмом, «разорванностью» мысли и логической бессвязностью отрывков, пытался с помощью «алхимии слова» «приобрести сверхъестественные возможности». Поэт — это ясновидец, а ясновидцем делается только тот, кто изведал «любые формы любви, страдания, безумия… Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию… становится самым больным из всех, самым преступным, самым проклятым — и ученым из ученых! Ибо он достиг неведомого» — в этих строках Рембо изложены принципы, позднее оказавшиеся в равной степени значимыми и для символизма, и для сюрреализма. По словам австрийского писателя Стефана Цвейга (1881–1942), «яркий, как солнце, и волшебный факел его поэзии вспыхнул, чтобы озарить неизведанное». С. Малларме писал о нем: «Оцените волшебную силу его, что родится из контраста допарнасского, доромантического даже, иными словами, строго классического мира и роскошного буйства страсти, изысканно‑прихотливой, по‑другому не скажешь. Он — сколок метеора, вспыхнул беспричинно, единственно от данности своей, мелькнул одиноко и погас». В 20 лет Рембо полностью отказался от занятий поэзией. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Как выразился Бретон, говоря о Сен‑Поль Ру… — Ру, Сен‑Поль* (наст. имя *Пьер Поль Ру*, 1861–1940) — французский поэт‑символист, творец «идеореализма», за что и получил прозвище «Великолепный»; к 20‑м годам его творчество было забыто, но интерес к нему подогрел «папа» сюрреалистов Андре Бретон (1896–1966), когда в 1925 г. сюрреалисты посвятили поэту большую публикацию в газете «Нувель литтерер» и сразу после этого устроили в его честь в знаменитом поэтическом кафе «Клозери де Лила» банкет, который закончился шумным скандалом и грандиозной потасовкой. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Эмманюэль Пьер* (1916–1984) — французский поэт‑католик, участник Сопротивления; стихи, опубликованные им до войны, остались незамеченными, зато те, что он создал в трагические дни оккупации, критики превозносили как «самое значительное явление эпохи». В 1948 г., сразу после появления эссе «Что такое литература?», П. Эмманюэль вступил в ожесточенную полемику с Сартром, поскольку аргументы философа в пользу ангажированного искусства показались ему неубедительными. Эмманюэль настаивал на том, что в основе поступка, совершаемого «ради всех», обязательно должно лежать чувство причастности к массе, идея человеческой солидарности, а отнюдь не «механический набор индивидуумов» к которому, по его мнению, сводил человечество Сартр. [↑](#footnote-ref-24)
25. *В прозу господин Журден облекал свои мысли* … — Господин Журден, главный герой комедии французского комедиографа Жана Батиста Мольера (1622–1673) «Мещанин во дворянстве» (1671), пришел в восхищение, когда узнал, что его слова, о чем бы он ни говорил, — это самая натуральная проза. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Валери, Поль* (1871–1944) — французский поэт и эссеист. В 1920 г. им была выдвинута идея «чистой поэзии», которая вызвала оживленную дискуссию, лепту в которую внес и Сартр в своем эссе о литературе. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Деяние* (*entreprise* ) — одно из тех любимых Сартром слов, что особенно трудны для перевода; особенно часто его переводили как «начинание» или «предприятие», хотя, быть может, уместно было бы переводить его еще и словом «делание» в том смысле, в каком в православии говорят о «делании жизни». [↑](#footnote-ref-27)
28. *Человек… существо, не способное… посмотреть на ситуацию без того, чтобы ее изменить…* — Примечательно, что позднее об этом удивительном человеческом свойстве будет рассуждать, формируя основы нового мировидения — синергетики — лауреат Нобелевской премии И. Пригожин (1917 г. р.); в итоге он придет к важному выводу, что влияние наблюдателя на наблюдаемую систему в принципе неустранимо. [↑](#footnote-ref-28)
29. *…фразу, произнесенную Моской перед дорожной каретой, которая уносила Фабрицио и Сан‑Северину… —* отсылка к эпизоду из романа французского писателя Стендаля (наст. имя Анри Мари Бейль, 1783–1842) «Пармская обитель» (1839): пятидесятилетний граф Моска угадывает, что между горячо любимой им герцогиней Сан‑Севериной и ее юным племянником Фабрицио возникло неосознанное нежное чувство, и боится, что если они нечаянно назовут это чувство любовью, то это повлечет за собой пагубные для него последствия. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Парен, Брис* (1897–1970) — французский философ и публицист, много писавший о коммунизме, сюрреализме, а позднее об экзистенциализме; он был одержим проблемой языка, которой посвящены его труды «Исследование природы и функций языка» (1942) и «Эссе о логосе Платона» (1942). Между Сартром и Б. Пареном существовали давние связи: Б. Парен занимался подбором рукописей для престижного парижского издания «Галлимар», и именно ему поручили работу с автором, когда было принято решение о публикации романа Сартра «Тошнота» (1938); по его настоянию Сартр был вынужден изъять из текста свыше 50 страниц. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Молчание — это момент языка…* — Сартр следует аргументации К. Ясперса, по словам которого «интерпретация находит свою границу там, где кончается язык. Она совершается в молчании. Но эта граница сама существует только благодаря языку. В процессе языкового сообщения молчание становится своеобразным способом сказать о чем‑то. Это молчание — не умалчивание о чем‑то, что я знаю и о чем мог бы сказать. Это, скорее, молчание пред тем, кто мыслит вместе с тобой, молчание пред самим собой и молчание пред трансценденцией, исполненное на границе того, что может быть сказано». [↑](#footnote-ref-31)
32. *…истины… забыли* . — Сартр имеет в виду, что эту тему весьма подробно развивал в своих «Дневниках» А. Жид. Так, в 1893 г. он писал: «Мне доподлинно известно: все, что составляет оригинальность художника, идет как отличная добавка; но горе тому, кто печется о своей индивидуальности в процессе письма; она всегда в достаточной мере заявляет о себе, если она непритворна, и именно в искусстве, равно как и в жизни, справедливы слова Христа: «Кто хочет душу свою (свою индивидуальность) сберечь, тот потеряет ее». [↑](#footnote-ref-32)
33. *A priori* (*лат.* ). — Независимый от опыта. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Паскаль… одарил нас «Письмами к провинциалу». — Паскаль, Блез* (1623–1662) — французский математик, физик, религиозный философ‑моралист и писатель. Несчастный случай, который произошел с ним в 1654 г., когда лошади его кареты взбесились и только чудо спасло Паскаля от неминуемой гибели, заставил его обратиться к размышлениям на религиозные темы. Так была создана его книга «Мысли» (1669), где Паскаль развивает представления о трагичности жизни и хрупкости человека, находящегося между двумя безднами — бесконечностью и ничтожеством; человек, по его мнению, не более чем «мыслящий тростник», «мыслящая былинка». Когда во Франции обострилась борьба между католическим орденом иезуитов и янсенистами (см. комментарий III‑96), Паскаль, по‑своему воспринявший учение янсенистов и разделявший их взгляды на церковь и мораль, анонимно опубликовал книгу «Провинциалы, или Письма, написанные Луи де Монтальяном одному своему провинциальному другу» (1656–1657), с легкой руки Вольтера получившую название «Письма к провинциалу» и выдержавшую более 60 изданий; в книге дана жесткая критика тайной политики иезуитов, их растлевающей морали. Публикация «Писем» имела огромный общественный резонанс, янсенистов подвергли гонениям, которые спустя тридцать лет привели к их полному разгрому. [↑](#footnote-ref-34)
35. *…говорил Жироду: «Единственная забота — это найти свой стиль, а идея явится потом». — Жироду, Жан* (1882–1944) — французский писатель и драматург, один из создателей «интеллектуальной драмы». Ведущая тема его творчества — пацифизм, защита культуры, носителем которой выступают гуманные интеллектуалы‑одиночки. Ж. Жироду долгое время служил высокопоставленным чиновником Министерства иностранных дел. В юности Сартр пытался подражать стилю Ж. Жироду, хотя позднее находил его вычурным. Приведенное высказывание о стиле Сартр взял из книги Ж. Жироду «Литература» (1941). [↑](#footnote-ref-35)
36. *…язык Расина и Сент‑Эвремона… — Расин, Жан* (1639–1699) — французский драматург, которого А. С. Пушкин ставил в один ряд с Шекспиром, представитель классицизма; по выражению А. Франса, «самый совершенный из французских поэтов», автор известных трагедий «Андромаха», «Британик», «Баязет», «Митридат», «Ифигения в Авлиде», «Федра». *Сент‑Эвремон, Шарль де* (ок. 1615–1703) — французский писатель из плеяды либертенов, сочинитель афоризмов и сатирических комедий, высмеивавших нравы высшего света; его перу принадлежит также эссе «О характерах трагедий» (1672). Манеру письма обоих авторов отличают «высокий стиль», отточенная лаконичность и афористичность фраз, ориентация на античные образцы. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Фернандес, Рамон* (1894–1944) — французский литературный критик и писатель, автор книги «Франсуа Мориак. Бог и Мамона» (1929), а также упомянутой Сартром книги «Послания» (1926). [↑](#footnote-ref-37)
38. *Мертвы Патерн Берришон и Изабель Рембо… — Рембо, Изабель —* сестра Артюра Рембо; она оставила воспоминания о последних днях поэта, который умер у нее на руках в госпитале Марселя. Конец его жизни был ужасен: ампутация ноги, саркома, безумие на смертном одре и никого, кроме сестры, рядом с ним; по ее свидетельству (подвергаемому сомнению), «проклятый поэт» на пороге смерти обратился к католической вере. *Берришон, Патерн —* один из первых биографов Рембо, состоявший в переписке с Изабель и некритически черпавший от нее сведения. Так, на основании ее слов (письмо от 2 августа 1896 г.) он утверждал, будто Рембо приходил в «ужас» от собственных сочинений и «малейший намек на них вызывал у него приступы ярости и страданий». П. Берришон, как и Изабель, радостно приветствовал и подчеркивал все, в чем усматривал «возвращение» мятежного поэта «к Богу». Он верил всем выдумкам набожной сестры поэта и вводил их в научный обиход. Таково, например, ее утверждение, будто осенью 1873 г. А. Рембо устроил своего рода «аутодафе» собственным книгам, в частности, сжег «Сезон в аду» (1873), однако в 1901 г. выяснилось, что Рембо просто не заплатил за книги, которые все это время хранились у издателя. [↑](#footnote-ref-38)
39. *…по мысли Платона, чувственный мир подражает миру идей.* — В представлении древнегреческого философа‑идеалиста *Платона* (428/427–348/347 до н. э.) чувственный мир есть подражание миру прообразов и, как порождение одновременно «идей» и «материи», занимает серединное положение между ними. [↑](#footnote-ref-39)
40. …*Ксенофонт создал портрет Ксантиппы, а Шекспир — Ричарда III. — Ксенофонт* (ок. 430 — ок. 355 до н. э.) — древнегреческий историограф, ученик Сократа и автор воспоминаний о нем, где описана также на все времена прославившаяся своим дурным нравом жена Сократа *Ксантиппа. Вильям Шекспир* (1564–1616) в своей «кровавой трагедии» «*Ричард III* » (1597) создал бессмертный образ горбуна — гнусного злодея, который ради овладения троном убивает собственного брата и племянников. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Бергот, Сван, Зигфрид, Белла и г‑н Тест* … — *Бергот* — персонаж цикла романов «В поисках утраченного времени» (1913–1927) французского писателя Марселя Пруста (1871–1922); прототипом ему послужил философ А. Бергсон. В ночь накануне своей кончины писатель продиктовал собственные размышления о смерти, заметив: «Это пригодится для смерти Бергота». *Сван* — другой персонаж того же цикла. Предметом изображения в этих романах является субъективное преломление действительности в восприятии героев, внутренняя жизнь человека. Сартр начал читать Пруста в первом классе лицея и именно от него заимствовал идею социальной «среды», идею принадлежности одних людей — к мелкой буржуазии, других — к знати или к крупной буржуазии, а также идею необходимости для писателя принадлежать сразу к нескольким «средам». *Зигфрид* и *Белла* — герои романов Ж. Жироду (см. комментарий I‑28); *«Зигфрид и Лимузен»* (1922) — история о том, как потерявший память в результате фронтового ранения во время Первой мировой войны французский журналист попадает в Германию и возвращается к жизни немецкими врачами с убеждением в том, что он является немецким героем; *«Белла»* (1926) — история женщины, по имени Белла, органически чуждой духу прагматизма и меркантильности. *Г‑н Тест* — герой книг П. Валери (см. комментарий I‑19) «Вечер с г‑ном Эдмоном Тестом» (1896) и «Письмо госпожи Эмилии Тест» (1926) — воплощение доведенного до крайности интеллектуализма. [↑](#footnote-ref-41)
42. *На очереди Натанаэль и Менальк. — Натанаэль и Менальк —* персонажи своеобразной апологии освобождения от пут цивилизации и морали — книги «Яства земные» (1897) французского писателя Андре Жида (1869–1951), оказавшего заметное влияние на французских писателей первой половины века; к моменту публикации книги Сартра он был еще жив. Сартр ценил в Жиде прежде всего его умение столь мастерски представить, в пределах одного повествования, различные точки зрения, что удовольствие доставлял сам процесс собирания в единое целое кусочков истины, которые были доступны сознанию разных персонажей. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Валери, с двадцати пяти лет начавший публиковать посмертные книги… —* Намек как на приверженность П. Валери (см. комментарий I‑19) устоявшимся классическим традициям, так и на то, что после публикации в юности поэмы «Молодая парка» (1917) и сборника стихов «Очарования» (1922) (произведений, принесших ему славу и место во Французской академии, куда он был избран в 1925 г.), Валери фактически оставил поэзию. [↑](#footnote-ref-43)
44. *…Мальро вызывает скандал. — Мальро, Андре* (1901–1976) — французский писатель и политический деятель; он искал пути преодоления трагизма судьбы посредством идеи «революционного братства» и участия в антифашистской борьбе (этим исканиям посвящены его романы «Удел человеческий», 1933; «Годы презрения», 1935; «Надежда», 1937). В 1930 г. 29‑летний Мальро произнес знаменательные слова: «Между восемнадцатью и двадцатью годами жизнь — рынок, где ценности покупаются не на деньги, а на поступки. Большинство людей не покупает ничего». Сам Мальро всю жизнь был удачливым, щедрым на поступки покупателем, и его имя нередко связывали со скандалами: так, бытует легенда о Мальро как об участнике китайской революции, едва ли не герое Кантонского восстания 1925 г. и шанхайских событий 1927 г. Другая легенда — о его миссии по изысканию археологических ценностей в Камбодже. Он действительно побывал в Индокитае с намерением похитить барельефы древнего кхмерского храма, но едва неудачливый авантюрист вывез их из джунглей, как его задержали и отдали под суд, обвинив в похищении национальных сокровищ. В годы национально‑освободительной войны испанского народа (1936–1939) он командовал республиканской авиационной эскадрильей, в 1944–1945 гг. — отрядом французских партизан и добровольческой бригадой, в 1959–1969 гг. он был министром культуры в правительстве Ш. де Голля. Мальро блестяще удавалась роль возмутителя спокойствия как по масштабам и размаху, так и по яркости исполнения и многоплановости. Ближе всего был Сартру его роман «Надежда» — и «пророчеством Апокалипсиса», и тем, как в нем показан антагонизм между энтузиазмом и дисциплиной, и разработкой новых для литературы тем, таких как отношения между индивидуалистической моралью и политикой и как возможность сохранения гуманистических ценностей в условиях войны. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Катары.* — Ересь катаров распространилась во Франции в XI—XIII вв., их учение осуждало материальный мир как порождение сатаны и призывало к суровому аскетизму. [↑](#footnote-ref-45)
46. …*арабески Альгамбры. — Альгамбра* — древняя столица арабских правителей исторической провинции Гранада (Испания), для французов дворец‑замок халифов (середина XIII — конец XIV в.) — символ восточной изощренности и роскоши; все дворцы Альгамбры в мавританском стиле обильно украшены *арабесками* — сложными орнаментами из геометрических фигур и стилизованных листьев. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Маркиз де Сад — Сад Донатьен Альфонс Франсуа, маркиз де* (1740–1814) — французский писатель, который 30 лет провел в тюрьмах за убийства на сексуальной почве, автор таких скандальных произведений, как роман «Жюстина, или Несчастья добродетели» (1791), эссе «Философия в будуаре» (1795). «Властный, холеричный, доходящий до крайности во всем, величайший из распутников, атеист до фанатизма… Вам удалось запереть меня в клетке, но убейте меня или примите таким, как есть, потому что изменить меня вам не удастся», — писал он о себе. Французский поэт Гийом Аполлинер (1880–1918) стоит у истоков тенденции к переоценке его значения; не случайно сюрреалисты, высоко ценившие «дивного маркиза», предпослали изданной ими в 1930 г. книге де Сада характерное посвящение: «Памяти Гийома Аполлинера, который с первого десятилетия этого века поместил творчество де Сада среди памятников человеческой мысли»). О попытках реабилитировать личность де Сада можно судить, например, по такому высказыванию французского поэта П. Элюара (см. комментарий IV‑187): «За желание вернуть цивилизованному человеку силу его первобытных инстинктов, освободить любовное воображение и за безнадежную борьбу за справедливость и абсолютное равенство маркиз де Сад был почти пожизненно заточен в Бастилии, Венсенском замке и Шарантоне»; об этом же говорит появление недавно переведенной у нас антологии «Маркиз де Сад и XX век», в которой, в частности, представлены работы С. де Бовуар, М. Бланшо, Ж. Батая, Р. Барта. Как заметил Сартр в одной из работ, де Сад «требует свободы (для него это свобода убивать) и коммуникации между людьми (стремясь в то же время выразить свой личный, ограниченный и глубокий, опыт некоммуникации… Пережитый им опыт… будет обеднен и искажен *всеобщностью, разумностью, равенством* — понятийными инструментами его эпохи» («Проблемы метода», 1957). Феномен де Сада нельзя объяснить вкусами его почитателей, скорее он получил подобную значимость в связи со становлением в западной культуре понятия «маргинальность». Писатель — маргинал по определению, ибо он призван в модусе своей рефлексии проверять на прочность стереотип мышления своего времени. [↑](#footnote-ref-47)
48. *«Письмо о театральных зрелищах»* (1758) — сочинение французского просветителя, писателя и философа Жан Жака Руссо (1712–1778), в котором он осуждал трагедии за то, что в них сильные страсти героев заставляют публику забывать о преступлении, а комедии за то, что пороки в них выглядят смешными, а не отвратительными; Руссо идеализировал «естественное состояние» человека, не затронутого цивилизацией. [↑](#footnote-ref-48)
49. *«Общественный договор»… «Дух законов»…* — В трактате «Об общественном договоре» (1762) Руссо отвергал иллюзии, связанные с «просвещенной монархией». «Дух законов» — в основном своем сочинении «О духе законов» (1748), попавшем в «Индекс запрещенных книг», французский просветитель, писатель и философ Шарль Монтескье (1689–1755) пытался объяснить законы и политическую жизнь разных стран и народов, исходя из их природных и политических условий, он выступал против абсолютизма и превозносил английскую конституционную монархию как наилучшую форму правления. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Гобино Жозеф Артур, граф де* (1816–1882) — французский писатель, много лет отдавший дипломатической службе на Востоке; свои взгляды относительно превосходства нордической расы выразил в книге «Опыт неравенства человеческих рас» (1853–1855), которую впоследствии использовали нацисты. [↑](#footnote-ref-50)
51. *…уловки Шатобриана или Руссо —* суть уловок: оба писателя претендовали на правдивость описания собственной жизни. *Шатобриан, Франсуа Рене де* (1768–1848) — французский писатель, по выражению Эмиля Золя (1840–1902), «трубадур католицизма», автор мемуарной книги «Замогильные записки» (1848–1850). Обращение к мемуарам или, как в случае с Руссо, к исповеди — стремление понять и определить самого себя, однако появление новых дискурсов позволяет нам вычитать в этих книгах такую правду, в которой сами авторы не могли себе признаться; позволяет увидеть и подвергнуть анализу уловки их подсознания по сокрытию неприятной истины. Говоря об «Исповеди» (изд. 1782–1789) Ж. Ж. Руссо, русский религиозный философ Н. А. Бердяев (1874–1948) отмечал, что, хотя она и означает целую эру в обнаружении эмоциональной жизни человека, она «не есть вполне искренняя исповедь. Он говорит о себе некрасивые, дурные вещи, в этом за ним последовал Жид, но все‑таки считает себя по природе добрым, хорошим человеком, как и вообще Человека, и упоен собой». «Когда Руссо в своей «Исповеди» хвастался честностью, разоблачая свои мазохистские переживания, — замечает немецко‑американский психолог Карен Хорни (1885–1952), — он не открыл ничего, чего бы сам не осознавал; он просто описал то, что обычно хранится в тайне… Существуют различные пути, которыми препятствующие психические силы… могут влиять на попытку самоанализа… В первую очередь они могут незаметно искажать весь анализ, являться причиной осуществления его человеком в духе частичной правдивости. В таких случаях одностороннее акцентирование и «зоны слепоты», касающиеся довольно обширных областей, которые имеются в начале любого анализа, скорее продолжают сохраняться на протяжении всей психоаналитической работы… «Исповедь» Руссо, хотя и имеет лишь отдаленное сходство с психоанализом, может служить примером такой возможности. Здесь перед нами человек, который явно хочет представить правдивую картину самого себя и делает это в умеренной степени. Но на протяжении всей книги он сохраняет «зоны слепоты» относительно своего тщеславия и своей неспособности любить (упомянем лишь два бросающихся в глаза фактора), которые являются настолько чрезмерно выраженными, что кажутся сегодня гротескными. Руссо вполне откровенен в том, чего ждет и получает от других, но интерпретирует возникающую в результате этого зависимость как «любовь». Он осознает свою уязвимость, но относит ее на счет своего «чувствительного сердца». Он осознает свои чувства враждебности, но они всегда оказываются у него оправданными. Он видит собственные неудачи, но ответственность за них всегда ложится на других». [↑](#footnote-ref-51)
52. …*безупречное рассуждение… оскорбляет, как это… прочувствовал Стендаль* . — Намек на то, что неподражаемая ясность в выражении мысли, которой так упорно добивался *Стендаль*, не была оценена при его жизни и принесла ему лишь посмертную славу. Главные произведения писателя — отмеченные мастерством психологического анализа и реалистическим изображением общества романы «Красное и черное» (1831), «Пармская обитель», «Люсьен Левен» (изд. 1929), литературное эссе «Расин и Шекспир» (1823–1825), которое стало один из первых манифестов реалистической школы, «История живописи в Италии» (1817), психологический трактат «О любви» (1822) и цикл новелл «Итальянские хроники» (1855). Стендаль — один из самых любимых писателей Сартра, с юных лет он мечтал, соединив философию с литературой, «стать одновременно Спинозой и Стендалем». [↑](#footnote-ref-52)
53. *Монтень, Мишель* (1533–1592) — французский политик и философ, занимавшийся проблемами морали, автор книги «Опыты» (1580). [↑](#footnote-ref-53)
54. *Лафонтен, Жан* (1631–1695) — французский поэт, сочинитель басен, которые принесли ему славу одного из величайших поэтов своей страны. [↑](#footnote-ref-54)
55. *…Жан Жака, и Жан Поля, и восхитительного Жерара* . — *Жан Жак* — имеется в виду *Жан Жак Руссо; Жан Поль* (наст. имя Иоганн Пауль Фридрих; 1763–1825) — немецкий писатель, в творчестве которого просветительские идеи сочетались с принципами сентиментализма; *Жерар* — имеется в виду *Жерар де Нерваль* (наст. имя Жерар Лабрюни; 1808–1855) — французский романтик, поэт и прозаик, творчество которого отмечено влиянием немецких романтиков, особенно Э. Т. А. Гофмана (1776–1822). Сам Ж. де Нерваль заметно повлиял на символистов конца XIX в., обнаруживших в его произведениях «прозрения» в тайны мира; в XX в. его объявили своим предтечей сюрреалисты, увлеченные страстью Нерваля к загадочному и иррациональному, к подсознательным процессам психики; сюрреалисты особенно ценили повесть «Аурелия, или Сон и явь» (1855), в которой он попытался воспроизвести свои сновидения и галлюцинации. Его творчеству посвящены работа Л. Арагона «Хроника «бельканто» (1947), анализом его стихов занимался также П. Элюар. [↑](#footnote-ref-55)
56. *…напуган был автор «Опытов», когда чума опустошала Бордо…* — Автор «Опытов» — это Монтень; в 1885 г., за шесть недель до истечения срока его пребывания в должности мэра Бордо, город охватила эпидемия чумы. Монтень, которого в то время не было в городе, испугался болезни и все руководство городскими властями осуществлял исключительно с помощью писем. Когда чума добралась до его родового замка, он вместе с домочадцами и слугами отправился в полугодовое скитание по местам, куда болезнь не сумела добраться. [↑](#footnote-ref-56)
57. *А чего стоят диковинные откровения «Сильвии», если знать, что Нерваль был сумасшедшим?* — Первое душевное расстройство *Ж. де Нерваль* произошло в 1841 г., в 1851 г. — новый приступ безумия (Нерваль страдал одной из форм шизофрении), после которого он жил, одержимый мистическими идеями. В период обострения болезни им и была создана посвященная странностям любви лирическая новелла «Сильвия» (1853) (она входит в цикл «Дочери огня», 1854), которую отличает красочность и ясность стиля; в основу новеллы положена история любви, однако присущее романтизму двоемирие приобретает в ней особые черты: существует действительность, одухотворенная грезой, и действительность «развоплощенная», хотя тоже по‑своему привлекательная. Понимая, что жизнь его на исходе, де Нерваль занимался самонаблюдением и пытался запечатлеть в словах опыт собственных галлюцинаций. Нерваль никогда не называл свое состояние болезнью и видел в нем наивысшее проявление творческих способностей, когда все удается и мысль без труда находит наилучшее выражение. В 1855 г. писатель покончил жизнь самоубийством, и кармане его одежды нашли книгу «Аурелия, или Сон и явь». Некоторые критики (см. книгу К. Дедейана «Нерваль. Странник ночи») утверждали, будто именно безумие придавало оригинальность творчеству писателя. Исследование проблемы безумия французским философом‑постструктуралистом Мишелем Фуко (1926–1984) в книге «Безумие и неразумие; История безумия в классический век» (1961) показало, что, удаляя неразумие (безумие) к рубежам общественного существования, культура тем не менее сохраняла с ним через литературу — через опыты искусства, увлекавшие художников к границам (и за границы) безумия, — надежную связь. Характеризуя отношение Сартра к этой проблеме, следует отметить, что позднее, в своей книге о Флобере, он перефразирует броский афоризм Фрейда: «Сновидения — это королевская дорога к бессознательному», заявив о том, что «невроз — королевская дорога к шедевру». [↑](#footnote-ref-57)
58. *…вся французская мысль — это извечный спор между Паскалем и Монтенем. — Монтень* (см. комментарий I‑46) по своему мировоззрению — законченный скептик, по его мнению, самая полезная добродетель — это благоразумие, самый надежный советчик — разум, а большая часть традиционного слишком незначима, чтобы ради ее ниспровержения подвергать опасности свою жизнь. В отличие Монтеня *Паскаль* (см. комментарий I‑27) убежден, что человек, осознавший трагизм своего положения, может и должен найти выход в христианской вере, а вся суть веры в том, что Бог постигается сердцем, а не разумом. По мнению Паскаля, человек обязан сосредоточить мышление на себе самом, своем Создателе и своем конце, однако вместо этого человек предпочитает развлекаться пустыми внешними занятиями (в том числе и искусством). [↑](#footnote-ref-58)
59. «*Все это — только литература». —* Эта фраза перекликается с последней строкой ставшего своеобразным манифестом поэзии «конца века» стихотворения французского поэта Поля Верлена (1844–1896) «Искусство поэзии» (1874): «Сначала — музыку созвучий! // Дай легкий строй словам твоим. // …Строфу напрасно не чекань. // Пленяй небрежностью счастливой. // …Ищи оттенки, не цвета, // Есть полутон и в тоне строгом. // …Сломай риторике хребет! // О музыке всегда, везде! // …Все прочее — литература!» (Перевод В. Левика). [↑](#footnote-ref-59)
60. *Клее, Пауль* (1897–1940) — швейцарский живописец, график, один из лидеров экспрессионизма; настаивал на том, что при создании произведения искусства обязательно искажение форм природы — только таким образом природа получает возможность возродиться, а символы искусства обрести жизнь. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Эстьен, Шарль* — французский литературный критик, автор книги «Сюрреализм» (1956). [↑](#footnote-ref-61)
62. *…пример приведен Батаем в книге «Внутренний опыт»* . — В книге «Внутренний опыт» (1943) французский писатель и философ *Жорж Батай* (1897–1962) писал: «Сколь бы часто ни использовались эти слова — масло, конь — в каких‑то практических целях, поэтическое их употребление освобождает человеческую жизнь от преследования этих целей. Когда молочница говорит масло, а конюх говорит конь, они знают, о чем говорят. В известном смысле их знание исчерпывает саму идею знания… Поэзия, наоборот, ведет от известного к неизвестному. Она может… сотворить масляного коня». Сартр познакомился и сблизился а Батаем в 1943 г. и в этом же году подверг критике его книгу «Внутренний опыт» в статье «Один новый мистик». [↑](#footnote-ref-62)
63. *Янус* (*лат.* ) — древнее италийское божество, которое изображали в виде человека с двумя лицами (одно считалось обращенным в прошлое, другое — в будущее). [↑](#footnote-ref-63)
64. *Конечность —* ограниченность и временность земного бытия вообще, причем в этом значении понятие имеет оттенок принципиальной возможности дальнейшего, потустороннего бытия. [↑](#footnote-ref-64)
65. *…проигравший выигрывает* . — Излюбленная формула Сартра, к которой он будет неоднократно возвращаться при работе над книгой о Флобере и которая перекликается с мыслями немецкого мыслителя, заложившего фундамент «философии жизни» и давшего пролог к новой культурно‑философской ориентации Фридриха Ницше (1844–1900): «Я люблю того, который стыдится, если на его долю выпадает счастье, и который поэтому спрашивает: не смошенничал ли я в игре? — Потому что он ищет гибели» («Так говорил Заратустра», 1883). [↑](#footnote-ref-65)
66. *Эйдос —* образ, идея, понятие, вид, облик; для Платона, по утверждению немецкого философа‑экзистенциалиста Мартина Хайдеггера (1889–1976), — это существо сущего, а в воспринятой Сартром феноменологии немецкого философа Эдмунда Гуссерля (1859–1938) эйдос равнозначен сущности. [↑](#footnote-ref-66)
67. *«Люди» Хайдеггера.* — По мысли М. Хайдеггера (см. комментарий I‑59), безличные «люди» (das Man) показывают анонимность сознания, размытость различия между собственным Я и миром, между «мной» и другими; они орудуют в нас и через нас вместо нас; человек обычно «делает как люди», но тогда ему грозит опасность упустить себя, утратить свое свободное присутствие в мире. Озабоченность настоящим превращает человеческую жизнь в «боязливые хлопоты», в прозябание повседневности. В философии существования «люди» — это персонифицированное общественное мнение. Мы наслаждаемся и развлекаемся, как наслаждаются другие; мы читаем, спорим и судим о литературе и искусстве, как спорят и судят все; но мы также избегаем «большой толпы», как избегают ее другие; мы находим возмутительным то, что принято находить таковым. И эти другие — не кто‑то определенный, а все, хотя и не сумма всех, — предписывают форму бытия повседневности. [↑](#footnote-ref-67)
68. *…ускользающий горизонт литературного объекта.* — Идеи Сартра перекликаются с идеями рецептивной эстетики, разработанными немецкими литературоведами в конце 60‑х гг., в частности, с представлениями Х. Р. Яусса о «горизонте ожидания» читателя. Новый текст, по его мнению, вызывает в читателе знакомый по прежним текстам и основанный на его представлениях об искусстве и обществе «горизонт ожидания», который в ходе чтения должен претерпеть изменения. Всякое восприятие нового произведения как раз и есть «изменение горизонта» или, если говорить словами Сартра, его «ускользание». [↑](#footnote-ref-68)
69. *Пруст никогда не открывал для себя гомосексуальность Шарлюса* … — *Шарлюс* — герой романа М. Пруста «Содом и Гоморра» (1921–1922), входящего в цикл его романов под общим названием «В поисках утраченного времени». [↑](#footnote-ref-69)
70. *И если произведение обретает для своего автора некое подобие объективности, то только потому, что минули годы, и оно им забыто, закрыто для него…* — Это рассуждение Сартра перекликается с замечанием Паскаля: «Если приняться за рассмотрение своего труда тотчас по его окончании, то бываешь слишком предрасположен к нему, а долго спустя — видишь, что стал чужд ему» («Мысли», фр. 381). [↑](#footnote-ref-70)
71. *Такое чувство испытал бы Руссо, перечитывая на склоне лет «Общественный договор». — «Общественный договор»* (1762) — трактат *Ж. Ж*. *Руссо*, который начинается словами: «Человек рожден быть свободным, а между тем он повсюду в оковах»; в этом произведении, отстаивающем принципы народного суверенитета и право народа свергать тиранические режимы, звучит призыв к коренному переустройству общества. В идеальном государстве Руссо власть должна принадлежать народу, самостоятельно управляющему делами страны, оберегающему жизнь и свободу каждого. В последние годы жизни взгляды Руссо претерпели изменения, им овладели глубоко пессимистические настроения, весь мир казался ему злым и враждебным человеку, надежды — бессмысленными. [↑](#footnote-ref-71)
72. *…объект… неукоснительно трансцендентен…* — Согласно воззрениям основоположника немецкой классической философии Иммануила Канта (1724–1804) трансцендентное — это все то, что выходит за пределы возможного опыта, например, Бог и бессмертие души. «Трансцендентальный субъект» в феноменологии — автономный источник всех своих переживаний. По мнению немецкого философа, «трансцендентальным (т. е. касающимся возможности или применения априорного познания) следует называть не всякое априорное знание, а только то, благодаря которому мы узнаем, что те или иные представления (созерцания или понятия) применяются и могут существовать исключительно *a priori*, а также как это возможно… Трансцендентальным может называться только знание о том, что эти (трансцендентальные. — *Н.П.* ) представления вообще не имеют эмпирического происхождения, и о том, каким образом они тем не менее могут *a priori* относиться к предметам опыта» («Критика чистого разума», 1781). [↑](#footnote-ref-72)
73. …*власть чудесного в «Большом Мольне»… —* речь идет о романе погибшего на фронтах Первой мировой войны французского писателя Ален‑Фурнье (наст. имя Анри Фурнье, 1886–1914) «*Большой Мольн»* (1913), описывающем открытие мира подростком; романтическая интрига в этом произведении сочетается с реалистическим изображением провинциальной жизни. В книге нашли выражение мечтательные, лирические настроения, и как заметил Ален‑Фурнье, там две ипостаси: одна — фантастическая, тяготеет к сказочности, к авантюрному вымыслу, другая — бытовая, жанровая, повествующая о событиях «просто и человечно». Чудесное вырастает из будничной жизни подобно цветку, произрастающему на почве действительности; чудо — это «озарение», решительно изменяющее жизнь. [↑](#footnote-ref-73)
74. …*дух Древнего Вавилона в «Арманс»… — «Арманс»* (1827) — первый роман Стендаля, в котором им показано французское дворянство с его ханжеской религиозностью, фанатичной приверженностью к родовым реликвиям, с его жалобами на обнищание, с ненавистью к просветителям XVIII в., с его враждой к беднякам и страхом перед новой революцией. Тщеславие, зависть, лживость, взаимная недоброжелательность — вот те пороки, которые заставляют вспомнить об обличенном библейскими пророками Вавилоне — вселенском символе падения нравов. [↑](#footnote-ref-74)
75. *…степень реализма и истинности в мифологии Кафки…* — Кафка, Франц (1883–1924) — австрийский писатель, автор романов «Америка» (1914), «Процесс» (1915), «Замок» (1922), а также ряда рассказов. Его творчество подверглось в XX веке четырем видам интерпретаций: социальной, психологической, религиозной и философской. Психоаналитические интерпретации рассматривают произведения Кафки в качестве кодированных структур психоаналитических символов, в подтверждение чему приводят факты из жизни писателя, тогда как философские интерпретации, предложенные экзистенциализмом, видят в нем писателя, исследовавшего темы трагичности бытия и экзистенциального одиночества человека. Сартр ценил Кафку за то, что он оспаривал не только смысл инструментов, функций, ролей, моделей человеческого поведения, но и само отношение к миру, ибо предлагал фантастический образ этого мира. [↑](#footnote-ref-75)
76. *…чтение — это направляемое творчество* . — Представления Сартра о творческой деятельности читателя соотносятся с основными положениями рецептивной эстетики. Так, по мысли немецкого литературоведа Х. Р. Яусса, виртуальная структура текста нуждается в конкретизации ее реципиентом, чтобы реализоваться как произведение («Ифигения в творчестве Расина и Гёте», 1975). [↑](#footnote-ref-76)
77. *Трансценденция. —* См. комментарий I‑9. [↑](#footnote-ref-77)
78. *…с «рациональной интуицией», предуготованной Кантом божественному Разуму.* — Впервые учение об интеллектуальной интуиции было разработано в философии Спинозы (см. комментарий I‑2). По Канту, существует «двойное» применение разума и имеется большое «различие между дискурсивным применением разума согласно понятиям и интуитивным применением его посредством конструирования понятий» («Критика чистого разума»). [↑](#footnote-ref-78)
79. *…под воздействием… всего самого истинного, что есть в его свободе. —* Под такой *свободой* Кант понимает «способность самопроизвольно начинать состояние; следовательно, причинность свободы со своей стороны не подчинена по закону природы другой причине, которая определяла бы ее во времени. Свобода в этом значении есть чистая трансцендентальная идея; она, во‑первых, не содержит в себе ничего заимствованного из опыта, и во‑вторых, предмет ее не может быть дан определенным ни в каком опыте, так как общий закон самой возможности всякого опыта состоит в том, что все происходящее имеет причину, стало быть, каузальность причины, которая *сама происходит* или возникает, также должна в свою очередь иметь причину; благодаря этому вся область опыта, как бы далеко она ни простиралась, становится совокупностью одной лишь природы» («Критика чистого разума»). Близость Канта Сартру в том, что именно проблема человека и его свободы выступает главным побудительным мотивом всего философского творчества мыслителя; этическое учение Канта следует считать исходным пунктом всей экзистенциалистской этики. [↑](#footnote-ref-79)
80. *…относительно «конечности без цели»…* — По мысли Канта, «для чистого разума нам остается только природа вообще и полнота условий в ней, согласно некоторому принципу. Абсолютная целокупность рядов этих условий при выведении их членов есть идея, которая в эмпирическом применении разума никогда, правда, не может быть полностью осуществлена, однако все же служит правилом, руководствуясь которым мы должны поступать по отношению к таким рядам, а именно при объяснении данных явлений (в нисхождении или восхождении), так, *как если бы* ряд сам по себе был бесконечным» («Критика чистого разума»). В работе «Критика способности суждения» (1790) Кант утверждал, что прекрасное есть форма целесообразности предмета, поскольку эта форма воспринимается в предмете без представления цели. Предмет вне зависимости от объективной или субъективной цели доставляет нам удовольствие, приводит наши познавательные силы в свободную гармоничную игру. Такое удовольствие имеет причинность в самом себе, это стремление получить состояние самого представления, доставить занятие познавательным силам, но без дальнейших целей, таким образом, это «целесообразность без цели» (такой перевод выражения Канта закрепился в русском языке, тогда как в переводе на французский за ним закрепилось несколько иное значение, соответствующее русскому выражению «конечность без цели», которое и использовано нами). Положение о «целесообразности без цели» было направлено против утилитарных и рационалистических взглядов на искусство, требующих от него морализации и тенденциозности. [↑](#footnote-ref-80)
81. *…цель Канта — уподобить красоту в искусстве природной красоте… —* По *Канту*, именно через эстетику прекрасного природа диктует нам свои законы; прекрасное — это то, что обязательно нравится всем без всякого утилитарного интереса, а только своей формой, иными словами, это «незаинтересованное удовольствие», доставляемое созерцанием формы предмета. «Прекрасное» Канта во многом субъективно, и его оценка не может быть доказана, однако эстетическое суждение высказывается так, как если бы выражаемая в нем оценка имела всеобщее и необходимое значение. Высшим видом искусства Кант объявил поэзию, поскольку она возвышается до изображения идеала. Суждение вкуса свободно от практического интереса к предмету и бескорыстно. Мысль о бескорыстности эстетического наслаждения позднее широко использовали сторонники «искусства для искусства». [↑](#footnote-ref-81)
82. *…финалистское объяснение… — Финализм* — это философия, основанная на утверждении, что Вселенная находит свое объяснение в конечности и в ней действуют конечные причины. [↑](#footnote-ref-82)
83. *…поругивали Еврипида со времен античности за то, что он выводил на сцену детей. — Еврипид* (ок. 480–406 до н. э.) — древнегреческий драматург, получивший третий приз за одну из лучших его трагедий «Медея» (431 до н. э.), которая тем не менее провалилась при первой постановке, поскольку в ней показано, как Медея, понимая неотвратимость смерти собственных детей под ударами толпы, сама их убивает. Современников шокировало то, что Еврипид представил на сцене детоубийство. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Эстетическая дистанция* . — Понятие, позднее разработанное в рецептивной эстетике и означающее дистанцию между «горизонтом ожидания» читателя и «горизонтом ожидания» произведения, иными словами, между известным, принадлежащим к прошлому эстетическому опыту, и необходимостью «изменения горизонта» для восприятия нового произведения, что требует от читателя определенных усилий и труда. [↑](#footnote-ref-84)
85. …*Готье по‑дурацки смешивал с «искусством для искусства», а парнасцы — с бесстрастностью истинного творца. —* Французский писатель и критик *Теофиль Готье* (1811–1872) в предисловии к роману «Мадемуазель Мопен» (1835) и к сборнику стихов «Эмали и камеи» (1852) противопоставлял «чистую» поэзию «прозе» действительности, и эта его идея «искусства для искусства» сыграла роль в становлении *«Парнаса». «Парнас»* — это утвердившееся после выхода сборника стихов «Современный Парнас» (1866) название группы французских литераторов, которые требовали ухода поэта от современности в мир бесстрастной поэзии, холодных прекрасных форм. Программным для них стал сборник «Античные стихотворения» (1852) Шарля Леконта де Лиля (1818–1894). Ядро группы составили: Теодор де Банвиль (1823–1891), Франсуа Коппе (1842–1908), Катюль Мендес (1841–1909), Сюлли‑Прюдом (1839–1907), Жозе Мария Эредиа (1842–1905). К ним примыкали также Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Жене, Жан* (1910–1986) — французский писатель, в отрочестве занимавшийся проституцией (он был гомосексуалистом) и воровством и неоднократно заключавшийся в разные исправительные учреждения; автор таких книг, как «Богоматерь цветов» (1942), «Чудо розы» (1946), «Дневник вора» (1950). Сартр сблизился с Жене в последние месяцы оккупации, ему были близки представления Жене о свободе, которую ничто не испугает, и отвращение ко всему, что ей мешает: к высокой морали и всеобщей справедливости, к громким словам и великим принципам, к государственным институтам и ко всем видам идеализма. В основе эстетики Жене лежит культ зла, он зовет читателя «отойти подальше от привычных путей», «во владения ада». Позднее, в своей работе «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952), которую Сартр считал философской книгой на том основании, что постоянно использовал в ней философские концепции, Сартр представил анализ творчества Жене с позиций экзистенциалистского психоанализа. [↑](#footnote-ref-86)
87. *…она стала интенциональной. — Интенциональность* — существенный признак психического: из всех переживаний извлекаются те, значимой чертой которых является то, что они суть переживания объекта. Эти переживания называются «интенциональными переживаниями», а поскольку они являются осознанием (любовью, оцениванием) чего‑то, они представляются «интенционально соотнесенными» с объектом. В философии существования интенциональность существования является «бытием‑в‑мире», которое принадлежит к включенности в бытие. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Детерминизм* — философское учение об объективной закономерности явлений, о взаимосвязи и причинной обусловленности всех явлений природы и общества, против которого, в рамках более общей критики сциентизма (см. комментарий IV‑135), Сартр выступал с конца 30‑х гг. Для Сартра была неприемлема мысль об обусловленности человеческих поступков внешними причинами. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Сезанн, Поль* (1839–1906) — французский живописец, представитель постимпрессионизма, утверждавший стиль, источник которого заключен в самой природе вещей, а не в смутных субъективных впечатлениях индивида; он пытался свести естественные формы к простым геометрическим фигурам (конусам, цилиндрам, сферам) и изобразить предметы как бы увиденными с двух разных точек зрения (это его открытие способствовало формированию кубизма); даже обыденные уголки природы на его полотнах обретают монументальность и величественность. Метод художника в том, чтобы сначала выбрать сюжет — пейзаж, человека, портрет которого предстоит создать, натюрморт, а затем выразить свое визуальное восприятие этого сюжета, стараясь не растерять насыщенности жизнью этого сюжета в реальной действительности. Талант Сезанна оценили только после его смерти, когда в нем увидели предтечу современного искусства. [↑](#footnote-ref-89)
90. *Феноменальная. —* Порожденная *феноменом,* то есть явлением, данным нам в опыте чувственного познания, в отличие от ноумена, постигаемого разумом и составляющего основу феномена. [↑](#footnote-ref-90)
91. *Вермеер Делфтский, Ян —* (1632–1675) — голландский художник, создававший пейзажи и лирические картины из жизни горожан («Девушка с письмом», «Бокал вина»); его картины замечательны поэтическим восприятием действительности, богатством и тонкостью колорита, живой вибрацией света и воздуха. [↑](#footnote-ref-91)
92. *На заднем плане приключений Фабрицио — Италия 1820 года, Австрия и Франция, а также звездное небо, в котором ищет ответы… аббат Бланес… — Фабрицио* — см. комментарий I‑22; *аббат Бланес* — еще один персонаж «Пармской обители», священник, увлеченный занятиями астрологией. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Ван Гог, Винсент* (1853–1890) — голландский художник, представитель постимпрессионизма. Страстная эмоциональность и болезненно острое восприятие жизни выражены им в предельно экспрессивной манере, построенной на контрастах цвета, порывистого ритма, на свободной динамике мазка. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Эстетическое наслаждение* . — Рассуждения Сартра о различии между эстетическим удовольствием и эстетическим наслаждением подхватывает французский литературовед Ролан Барт (1915–1980) в работе, которая так и называется «Удовольствие от текста» (1973). «*Удовольствие от текста* , — пишет он. — Классики. Культура… Ум. Ирония, Утонченность. Эйфория. Мастерство… *Текст‑наслаждение*. Удовольствие — вдребезги; язык — вдребезги; культура — вдребезги. Подобные тексты пронизаны перверсией в том отношении, что они чужды любой мыслимой целесообразности — *даже целесообразности, предполагаемой удовольствием…* эффект наслаждения возникает *только с первого взгляда* ». [↑](#footnote-ref-94)
95. *Проект. —* По Сартру, «даже самое примитивное поведение должно детерминироваться не только обусловливающим его отношением к реальным, имеющимся налицо факторам, но и отношением к определенному будущему объекту, который оно стремится вызвать к жизни. Это мы и называем *проектом* ». («Проблемы метода», 1957). [↑](#footnote-ref-95)
96. *…вселенной… не хватило бы плотности, если бы… эту вселенную не поверяли движением.* — Здесь вновь использован образ, заимствованный у Канта; по свидетельству С. де Бовуар, Сартр любил повторять, что свобода подобна кантовской голубке: воздух, в котором движется птица, не только не мешает ее полету, но, напротив, обретая под взмахами крыльев плотность, делает этот полет возможным. [↑](#footnote-ref-96)
97. *…из хороших чувств хорошей книги не создашь* . — Сартр заимствовал эту мысль у А. Жида, который в 1921 г., в связи с публикацией посредственной книги одного весьма второстепенного писателя, написал в своей записной книжке: «Если бы достаточно было хороших чувств, чтобы создавать хорошие книги, то «Пасха роз» была бы одной из лучших. Но увы! «Свойства сердца столь же независимы от свойств ума, как таланты гения от благородства души», — писал Бальзак. Ах! какими бледными чернилами и неуклюжим пером пользуется Туни Лерис для выражения своих пристрастий — пристрастий столь достойных почтительного отношения, что обезоруженная критика осмеливается только лишь выражать свое одобрение и благожелательно улыбаться». [↑](#footnote-ref-97)
98. *Дриё Ларошель, Пьер* (1893–1945) — французский писатель и поэт, сформировавшийся под влиянием А. Рембо и сюрреалистов, автор романов «Мужчина, опутанный женщинами» (1925), «Страхолюдина» (1929), «Мечтательная буржуазия» (1937). Персонажи его книг — люди, неспособные принять решение. Его перу принадлежат также политические эссе «Масштабы Франции» (1922) и «Женева и Москва» (1928). Критический взгляд на современное общество и пессимизм по отношению к перспективам культуры способствовали его сползанию к правым силам: в середине 30‑х годов он пришел к фашизму. В годы гитлеровской оккупации Дриё Ларошель примкнул к коллаборационистам и возглавил журнал «Нувель ревю франсез». Покончил с собой 15 марта 1945 г. Герой его романа «Жиль» (1939) — истории любви, предательства, поражения и надежды — разочаровавшись в идеалах социализма, отправляется в Испанию, чтобы воевать на стороне фашистов. Защищая свой роман от обвинений в пристрастности, Дриё Ларошель писал: «Сам того не желая, художник дает объективную картину действительности даже тогда, когда его одолевает искушение заглянуть в самого себя, изо всей полноты своего внутреннего мира он способен выхватить лишь какой‑то фрагмент». [↑](#footnote-ref-98)
99. *…хранителем идеальных ценностей, каким был клирик Бенда до своего предательства. — Бенда, Жюльен* (1867–1956) — французский писатель и журналист. После публикации нескольких весьма посредственных романов он обрел свое истинное призвание в качестве полемиста (книги «Великое испытание демократий», 1942; «Византийская Франция», 1945 — скандальный памфлет против современных писателей). Самый значительный его памфлет, направленный против современного искусства, — «Предательство клерков» («La Trahison des clercs» (1927); название книги трудно перевести на русский язык, сохранив все оттенки смысла, поскольку во французском языке слово «clerc» означает и еще духовное лицо, и просвещенного человека — знатока в своем деле; иногда название переводят как «Предательство интеллигенции» (1927). Словом «клерк» Бенда обозначает интеллигентов (после появления книги Бенда это слово даже стало обозначать в современном языке интеллигента), которые, по его мнению, должны быть хранителями духовных ценностей и неукоснительно противостоять диктату политики. Бенда горячо защищает «интеллектуализм» против любых проявлений интуитивизма; по его мнению, действие и мысль — взаимоисключающие понятия: переход мысли в действие означает для мысли смерть. Сартр в своей работе употребляет слово «clerc», обыгрывая все оттенки смысла этого многозначного слова, а потому в зависимости от контекста оно переводиться нами по‑разному. [↑](#footnote-ref-99)
100. *Sub specie aeternitatis* (*лат.* ) — с точки зрения вечности. [↑](#footnote-ref-100)
101. *Эллипсис* — пропуск в речи или тексте подразумеваемой языковой единицы, структурная «неполнота» синтаксической конструкции. [↑](#footnote-ref-101)
102. *…для Франции, гибнущей в небесах…* — Намек на то, что в 1942 г. была сформирована (под руководством основанной Шарлем де Голлем (1890–1970) в Англии организации «Сражающаяся Франция») и до 1945 г. воевала на советско‑германском фронте французская истребительная эскадра «Нормандия» (позднее полк «Нормандия—Неман»). [↑](#footnote-ref-102)
103. *…не Микромегас, не Простодушный…* — имеются в виду персонажи философских повестей Вольтера: Микромегас («Микромегас», 1752) — обитатель Сириуса, который, обладая гигантскими размерами, рассматривает в микроскоп жителей Земли и с удивлением признает у них наличие кое‑какого разума и даже некоторой способности вести философскую беседу; Простодушный — («Простодушный», 1767) — неиспорченный цивилизацией «дикарь», американский индеец, чуждый условностям европейской цивилизации. [↑](#footnote-ref-103)
104. *«Табула раза»* — то есть «чистая доска». Так говорится о пустом, незаполненном пространстве или же о сознании, душе человека как вместилище впечатлений внешнего мира. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Историчность.* — В экзистенциализме (в частности, в экзистенциализме Ясперса и Сартра) под *историчностью* понимается единство простой наличности человека и содержащихся в его существовании возможностей развития в подлинную экзистенцию, иными словами, в такое существование, которое относится к самому себе и к своей трансценденции; историчность осуществляется в верности субъекта своей основе. Историчность какой‑либо вещи подчеркивают в том случае, когда хотят напомнить, что она имеет такую историю, знать которую необходимо для понимания сущности этой вещи. Это понятие Сартра иногда переводят на русский язык как «вовлеченность в историю». [↑](#footnote-ref-105)
106. *Ситуация —* см. комментарий I‑10. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Натанаэль* — см. комментарий I‑35. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Проект* — см. комментарий к II‑29. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Менальк* — см комментарий I‑35. [↑](#footnote-ref-109)
110. *Даниэль де Фонтанен, которого Роже Мартен дю Гар… представил… как восторженного почитателя Андре Жида. — Даниэль де Фонтанен* — герой многотомной эпопеи французского писателя Роже Мартен дю Гара (1881–1958) «Семья Тибо» (1922–1940 — Нобелевская премия 1937 г.); переломный момент в его жизни — случай в вагоне железной дороги, когда ему, еще подростку, попала в руки книга А. Жида «Яства земные». Он разыскал ее в Париже и потом с упоением цитировал наизусть, впитывая заветы А Жида: «Надо действовать, не рассуждая, хорош поступок или дурен. Любить, не заботясь о том, добро это или зло». Мартен де Гар в 1923 г., в пору работы над своей эпопеей, писал А. Жиду: «Было бы забавно, если бы мой Даниэль познакомился однажды в Люксембургском саду с вашим Бернаром (Бернар — персонаж романа А. Жида «Фальшивомонетчики» (1925), о работе над которым ему рассказывал Жид. — *Н.П.* ) и наши книги получили бы точки пересечения». [↑](#footnote-ref-110)
111. *«Молчание моря»* (1942) — повесть французского художника и писателя *Веркора* (наст. имя *Жан Брюллер*, 1902–1991); в 30‑е годы он выпускал альбомы сатирических рисунков, циклы эстампов («Ободряющие лики войны», 1936 и «Пляска живых», 1932–1938) и только подпольная публикация в годы оккупации (под псевдонимом Веркор, взятым им в честь успешных действий партизан против гитлеровцев в лесистом предгорье Веркор) повести «Молчание моря» принесла ему писательскую известность. Книга утверждала мысль о невозможности восприятия французами идеологии фашизма и показывала молчаливый, но упорный отказ от всякого сотрудничества с оккупантами. В философских романах послевоенной поры («Сильва», 1960; «Плот «Медузы», 1969) Веркор продолжает исследование человеческой природы, начатое им в фантастическом романе «Люди или животные» (1952). [↑](#footnote-ref-111)
112. *Кёстлер, Артур* (1905–1983) — английский писатель и психолог венгерского происхождения (писал также на немецком языке), человек изломанной судьбы: в начале 20‑х годов он учился в Вене, в 1931 г. вступил в компартию, был корреспондентом ряда газет в СССР и в Испании, опубликовал направленную против франкизма книгу «Испанское завещание» (1937). После испанской войны перешел на позиции антикоммунизма; в самом известном его романе «Слепящая тьма» (1940) содержится критика преступлений сталинского режима. Сартр поначалу сблизился с Кёстлером, но на публикацию им резкого антисоветского эссе «Йог и Комиссар» (1945) он ответил публикацией в «Тан модерн» эссе М. Мерло‑Понти «Йог и Пролетарий» (1946), и после этого их дружбе пришел конец. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Манихеизм* — бред психически больного человека, которому мерещится, будто на него нападают воображаемые люди. [↑](#footnote-ref-113)
114. *Петен, Анри Филипп* (1856–1951) — французский маршал, в 1940–1944 гг., во время оккупации Франции гитлеровцами, — глава капитулянского правительства, а позднее глава коллаборационистского режима Виши. В 1945 г. приговорен к смертной казни (заменена пожизненным заключением). [↑](#footnote-ref-114)
115. *…противодействовать влиянию… встречи в Монтуаре* . — В *Монтуаре*, небольшом городке на реке Луара, 24 октября 1940 г. маршал Петен встречался с Гитлером. Во время этой встречи были провозглашены основные принципы политики коллаборационизма. [↑](#footnote-ref-115)
116. *…выработанным Тэном понятием «среда»* … — *Тэн, Ипполит Адольф* (1828–1893) — французский философ и историк, родоначальник эстетической теории натурализма и основатель культурно‑исторической школы; ядро его методологии — триада: «раса», *«среда»* (которая вбирает в себя «состояние умов и нравов», политические «обстоятельства» эпохи, психологические характеры и «социальные условия» общества), «момент»; их взаимодействие обусловливает не только становление стилей и жанров, но и индивидуальные особенности творчества. Труды Тэна пользовались огромной популярностью в конце века. [↑](#footnote-ref-116)
117. *Vis a tergo* (*лат.* ) — внутренняя движущая сила. [↑](#footnote-ref-117)
118. *Этьямбль, Роже* (1910 г. р.) — французский писатель и литературный критик; вызвал скандал публикацией романа «Мальчик из хора» (1931) — грязной истории инцеста. Впоследствии посвятил себя критике (его статьи опубликованы в сборнике «Гигиена литературного труда»); он автор нескольких книг о Рембо, в том числе двухтомного «Мифа о Рембо» (1952–1961). [↑](#footnote-ref-118)
119. *Ариэль* — «эфирное», бесплотное существо, наделенный способностью летать дух воздуха, персонаж комедии Шекспира «Буря» (1612). [↑](#footnote-ref-119)
120. *…в искусственный рай…* — намек на книгу французского поэта — предшественника символизма Шарля Бодлера (1821–1867) «*Искусственный рай* » (1860), в которой красочно описано влияние гашиша на человеческую психику. [↑](#footnote-ref-120)
121. …*прибегнуть к духу серьезности* … — *«Дух серьезности»* — дорогое для Сартра понятие, заимствованное им у Ницше и олицетворяющее в его философии «черную» мудрость прежних веков; на русский язык с немецкого его традиционно переводят как «дух тяжести»: «Тяжелой называется у него земля и жизнь: так хочет дух тяжести! Но кто хочет сделаться легким и птицей, тот должен любить самого себя — так учу я». «Чуть не с колыбели уже нас учат тяжелым словам и ценностям; добро и зло — так называется это приданое. И ради этого прощают нам то, что мы живем. И ради этого позволяют детям приходить к себе, чтобы вовремя запретить им любить самих себя; так устраивает дух тяжести». Отсюда — вывод, сделанный Ницше: «Убьем дух тяжести!» («Так говорил Заратустра»). Сартр исследовал труды Ницше в связи с изучением им, с позиций феноменологии, поведения людей, однако его заметки не были опубликованы. [↑](#footnote-ref-121)
122. *Райт, Ричард —* (1908–1960) — негритянский писатель США, автор романа «Сын Америки» (1940), в основу которого положен опыт его жизни в трущобах Чикаго. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Иеремия* — (ок. 627 — ок. 587 до н. э.) — иудейский пророк, боровшийся со священниками и лжепророками; в книге «Плач Иеремии» он возвещал и горестно оплакивал грядущую гибель Иерусалима. [↑](#footnote-ref-123)
124. «*Черный* » — название повести Р. Райта (см. комментарий III‑23). [↑](#footnote-ref-124)
125. *Сокрытие истины от самого себя.* — Такой смысл получило в философии экзистенциализма французское выражение «*mauvaise foi* », которое имеет и другие значения: «дурная вера», неискренность, непорядочность, злонамеренность, недобросовестность; в работах литературоведов и философов, в переводах с французского трудов философов‑экзистенциалистов нет единообразия, каждый выбирал то значение, какое казалось ему более подходящим. «Дурная вера» — излюбленное понятие Сартра, включающее в себя языковую путаницу, ошибки памяти, всяческие увертки сознания, попытки компенсации и сублимации. Для сравнения заметим, что у Фрейда дурная вера есть пространство, отделяющее «я‑реальное» от «я‑воображаемого». [↑](#footnote-ref-125)
126. *Больная совесть* — так можно перевести французское выражение *«mauvaise conscience»*. Однако возможны и другие варианты. Г. К. Косиков переводит его как «нечистая совесть». С. И. Великовский настаивает на переводе «несчастное сознание» со следующей пометой: «Заимствованный из «Феноменологии духа» Гегеля, этот термин ныне используется рядом наших исследователей… Иносказательная броскость словосочетания в данном случае не слишком опасная помеха, поскольку оно призвано дать представление о духовной деятельности на том ее уровне, где она еще крайне рыхла, не выкристаллизовалась вполне и не втиснута в жесткое русло системы». Гегель в этой связи утверждал следующее: «В стоицизме самосознание есть простая свобода самого себя; в скептицизме эта свобода реализуется, уничтожает другую сторону определенного наличного бытия, но, напротив, удваивает *себя*, и есть для себя теперь нечто двоякое… удвоение самосознания внутри себя самого, которое существенно в понятии духа, имеется, таким образом, налицо, но еще не их единство, — и *несчастное сознание* есть сознание себя как двойной, лишь противоречивой сущности» (Феноменология духа», 1807). Если же говорить о бытовании этого понятия в современной философии, то в книге немецкого философа Петера Слотердайка «Критика цинического разума» (1983) «несчастным сознанием» назван цинизм, который, несмотря на свою «просвещенность», воплощает несчастное — разорванное и запутанное — сознание. Что же касается Сартра, то подробный анализ больной совести с точки зрения механизмов функционирования этого феномена представлен им в трактате «Бытие и ничто» (1943), где ему посвящено около 30 страниц. [↑](#footnote-ref-126)
127. *…успех «Женитьбы Фигаро», несмотря на то, что пьеса пела отходную режиму. — «Женитьба Фигаро»* (1784) — комедия Пьера Огюстена Карона де Бомарше (1732–1799); она была создана за 14 лет до Великой французской революции и через 9 лет после «Севильского цирюльника» (1775); Людовик XVI в течение 5 лет запрещал ее постановку. Через сто лет после Мольера Бомарше изобразил аристократа в качестве отрицательного персонажа, хотя приписал ему лишь один порок — распутство. «Какой же еще упрек можно бросить со сцены вельможе, не оскорбив их всех разом?» — рассуждал он. «Театр — это исполин, который смертельно ранит тех, на кого направляет удары», — писал Бомарше в предисловии к своей пьесе. Впоследствии Наполеон заявил, что «Женитьба Фигаро» — это уже революция в действии. Успех комедии, разоблачавшей изжившие себя привилегии, был огромен, а ее зрители разбились на два лагеря: одни утверждали, будто автор ниспровергает устои, другие рукоплескали выпадам Фигаро; о комедии заговорила вся Европа, вождь якобинцев Дантон (1759–1794) в годы революции даже заявил: «Фигаро убил аристократию». [↑](#footnote-ref-127)
128. *Графолог* (*эк* .) — специалист, прогнозирующий биржевую конъюнктуру. [↑](#footnote-ref-128)
129. *«Ахарняне»* — комедия древнегреческого комедиографа Аристофана (ок. 446–385 до н. э.), герой которой аттический земледелец Дикеополь устал от войны и самолично заключил сепаратный мир со Спартой. [↑](#footnote-ref-129)
130. *A priori* — см. комментарий I‑26. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Публика Корнеля, Паскаля, Декарта — это мадам де Севинье, шевалье де Мере, мадам де Гриньян, мадам де Рамбуйе, Сент‑Эвремон* . — *Корнель, Пьер* (1606–1884) — французский драматург, автор трагикомедии «Сид» (1637) — первого образца классического театра. *Декарт, Рене* (латинизированное имя *Картезий,* 1596–1650) — французский философ, математик и естествоиспытатель, «архитектор» интеллектуальной революции XVII века, прозванный «отцом новой философии»; именно Декарт научил людей рассматривать природу с позиций, создававших теоретические предпосылки для прогресса техники. *Мадам де Севинье* (*Мари де Рабютен‑Шанталь, маркиза де* ; 1626–1696) — французская писательница, автор нескольких тысяч «Писем», которые она на протяжении двадцати с лишним лет писала своей дочери *мадам де Гриньян*, проживавшей с мужем в Провансе. Они были изданы посмертно в 1726 г., и в них ярко, но без манерности и выспренности, описаны картины нравов эпохи, пейзажи, портреты современников, собственные впечатления маркизы; в них рассказано о жизни Парижа и Версаля, освещены политические события, представлены анекдоты и философские афоризмы. *Шевалье де Мере* (*Антуан Гомбо*, 1607–1684) — французский писатель и моралист, друг *Паскаля* ; в своих «Беседах» (1669) и в «Истинной порядочности» выступает теоретиком общественных отношений и разрабатывает идеал «честного человека». *Мадам де Рамбуйе, маркиза де* (*урожденная Картин де Вивонн,* 1588–1665) — создательница литературного салона, который существовал более полувека (1608–1665) и играл роль законодателя литературных вкусов; салон посещали многие известные литераторы, в том числе *П. Корнель, мадам де Севинье* и мадам де Лафайет. *Сент‑Эвремон —* см. комментарий I‑29. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Темпоральность* — понятие, разработанное экзистенциализмом и широко используемое для описания таких динамичных объектов, как личность; темпоральность человеческого бытия противопоставляется внешнему, отчужденному, бесконечному, навязываемому и подавляющему времени. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Лабрюйер, Жан де* (1645–1696) — французский сатирик‑моралист. Близость к высшему аристократическому кругу давала ему богатый материал для наблюдений над нравами знати, которые легли в основу книги «Характеры или нравы нашего века» (1688). Сравнивая два полюса современного ему общества — аристократов, «творящих одно лишь зло», и народ, «приносящий пользу и добро», Лабрюйер заключает: «Если нужно выбирать, я не колеблюсь, я хочу быть с народом». [↑](#footnote-ref-133)
134. *Ларошфуко, Франсуа, герцог де* (1613–1680) — французский аристократ, писатель‑моралист, автор книг «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (1665) и «Мемуары» (1662). В литературном салоне маркизы де Сабле, который он регулярно посещал, увлекались жанром афоризмов, или максим. Темы бесед в основном были связаны и анализом тайных движений человеческого сердца и выбирались заранее; каждый участник готовился к игре, придавая своим мыслям сжатую и четкую форму афоризма. Эта салонная игра и подсказала Ларошфуко форму для выражения его взглядов на природу человека. [↑](#footnote-ref-134)
135. *Николь, Пьер* (1625–1695) — французский моралист, религиозный философ‑янсенист, выступавший против иезуитов («Очерки о морали», т. I—IV, 1671–1678); он преподавал в Пор‑Руаяле и был автором серии памфлетных писем («Мнимые ереси», «Мечтатели», 1666), в которых резко критиковал современных ему драматургов и романистов. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Жеманницы* — так называют героинь комедии Мольера *«Смешные жеманницы»* (1659), высмеивающей вычурный язык прециозной литературы (например, кресла героини именуют не иначе, как «удобствами для собеседования»). [↑](#footnote-ref-136)
137. *Мизантроп* — прозвание главного героя комедии Мольера *«Мизантроп»* (1666). [↑](#footnote-ref-137)
138. *…Като и Мадлон…* — персонажи комедии Мольера «Смешные жеманницы» (см. комментарий III‑27). [↑](#footnote-ref-138)
139. *Филаминта* — персонаж комедии Мольера «Ученые женщины» (1672). [↑](#footnote-ref-139)
140. *Бомарше* — см. комментарий III‑28. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Курье, Поль Луи* (1772–1825) — французский писатель, участник Наполеоновских походов в Италию и непримиримый противник режима Реставрации, автор памфлетов, обличающих полицейский произвол («Петиция обеим палатам», 1816), цензурный террор, систему парламентских выборов, реакционное дворянство («Простая речь Поля Луи, винодела из Ла Шавоньер», 1821). Критику Реставрации Курье осуществлял с позиций простого крестьянина, винодела, главного персонажа его памфлетов. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Валлес, Жюль* (1832–1885) — французский писатель, журналист, политический деятель, член Первого Интернационала, участник Парижской коммуны; в 1871 г. он издавал революционную газету «Кри дю Пепль» («Крик народа»). Его перу принадлежит автобиографическая трилогия романов «Жак Вентра» (1879–1886 посм.). [↑](#footnote-ref-142)
143. *Селин, Луи‑Фердинанд* (наст. фамилия *Детуш*, 1894–1961) — французский писатель, автор нашумевших романов «Путешествие на край ночи» (1932) и «Смерть в кредит» (1936), в которых выразил трагическое мироощущение человека, понявшего бессмысленность существования. Эти романы, написанные на разговорном языке и передающие трагизм бытия на уровне формы, создали ему славу новатора‑стилиста. Отрывки из его романа «Путешествие на край ночи» Сартр, по свидетельству С. де Бовуар, в свое время заучивал наизусть. Сартра привлекал «анархизм» Селина, громившего колониальную войну, посредственностей, пошлость и все общество в неподражаемом стиле и раскованной манере. Перу Селина принадлежат также резкий антисоветский памфлет «Mea culpa» («Моя вина») (1936), антисемитский памфлет «Безделицы для погрома» (1937), памфлет в поддержку культа силы «Школа трупов» (1938) и проникнутый идеями коллаборационизма памфлет «Время затруднений» (1941). Летом 1944 г. Селин бежал из страны; он получил амнистию и возвратился во Францию только в 1951 г… Все последующее его творчество проникнуто глубоким пессимизмом. [↑](#footnote-ref-143)
144. *Оронт —* герой комедии Мольера «Мизантроп»; Оронт «доблестен и смел», но при этом он плохой поэт, хотя любит свое искусство и верит в свой талант. [↑](#footnote-ref-144)
145. *Кризальд* — герой комедии Мольера «Школа жен» (1662), в уста которого вложены весьма «благоразумные» рассуждения: с позиций житейского «здравого смысла» он отвергает ученость как бесполезное мудрствование. [↑](#footnote-ref-145)
146. *…собратьев 1780 или 1830 годов…* — то есть писателей грозовых предреволюционных лет, поскольку в 1789–1794 гг. произошла буржуазно‑демократическая по своему характеру Великая французская революция, а в 1830 г. — закрепившая победу буржуазии над дворянством революция, способствовавшая установлению режима так называемой Июльской монархии. [↑](#footnote-ref-146)
147. *Cogito* (*лат.* ) — я мыслю. [↑](#footnote-ref-147)
148. *Расин заметил по поводу «Федры»* … — Замечание взято из «Предисловия» Ж. Расина к его трагедии «Федра» (1677). [↑](#footnote-ref-148)
149. *Фенелон, Франсуа* (1651–1715) — французский писатель и архиепископ; в своем романе «Приключения Телемака» он изложил собственные представления о просвещенной монархии. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Отрицание* (*фр*. negativite). — В том виде, в каком это понятие подробно разработано в немецкой философии, в частности, в философии М. Хайдеггера, оно обычно передается на русский язык словом «негация». [↑](#footnote-ref-150)
151. *…в 1848 году…* — В этом году произошла так называемая Февральская революция, утвердившая во Франции режим Второй республики. [↑](#footnote-ref-151)
152. *Сандрар, Блез* (наст. имя *Фредерик Заузер;* 1887–1961) — французский писатель и поэт. В 16 лет он бежал из дома, вместе с купцом Роговиным путешествовал по России в 1905–1907 гг., а потому русская тема органично вошла в его творчество: это и поэма «Проза транссибирского экспресса и маленькой Жанны Французской» (1913), и такие романы, воссоздающие эпопею современного авантюриста, как «Золото» (1925) — любимый роман Сталина, Мораважин» (1926), «Исповедь Дэна Иэка» (1929). Его перу принадлежат также приключенческие романы «Жизнь, полная риска» (1938) и «Ром» (1930). «Ром» — это история жизни авантюриста Жана Гальмо, который был выслан из Французской Гвианы после того, как он успел там разбогатеть и разориться, успел заняться журналистикой, побывать золотоискателем и охотником, а также добытчиком розового дерева и рома. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Кондорсе* (*Мари Жан Антуан Никола де Карита, маркиз де,* 1743–1794) — французский философ, математик, социолог и политический деятель; писал для «Энциклопедии» просветителей статьи по политической экономии, отстаивая в них необходимость свободного производства, свободного обращения и свободной конкуренции как трех обязательных условий исторического прогресса, однако такой прогресс был недостижим без решительной ломки общественного строя. В 1791 г. он был избран в Законодательное собрание, в Конвенте примыкал к жирондистам (см. комментарий IV‑144), создал концепцию общественного развития, основанного на торжестве рационального мышления («Эскиз исторического прогресса человеческого разума», 1794). [↑](#footnote-ref-153)
154. *Ночь 4 августа* . — Эта дата вошла в историю Великой французской революции как «ночь чудес», поскольку именно тогда были провозглашены декреты Учредительного собрания об отмене привилегий дворянства и духовенства. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Бескорыстность литературного творчества.* — Как уже отмечалось, зачастую понятия Канта оказываются переведенными с немецкого языка на русский язык не теми словами, которые первыми приходят в голову, когда речь идет о переводе этих же кантовских понятий на русский, но уже с французского языка. Так обстоит дело с кантовским представлением о прекрасном как о «незаинтересованном» удовольствии, не зависящем от того, существует ли предмет, изображенный в произведении искусства, и обусловленном только формой. В эстетике Канта суждение вкуса по качеству свободно от практического интереса к предмету, бескорыстно, и он утверждал бескорыстность эстетического наслаждения. Впоследствии эта мысль, как известно, была использована сторонниками «искусства для искусства». [↑](#footnote-ref-155)
156. *Вовенарг Люк де Клапье де* (1715–1747) — французский писатель‑моралист, один из провозвестников «эпохи чувствительности», автор книги «Максимы» (1746), мастер психологического анализа, наделенный собственным пониманием «жизни сердца», которое он выводил из идеи превосходства чувства над разумом. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Дух серьезности.* — См. комментарий III‑22. [↑](#footnote-ref-157)
158. *От Эмиля Ожье до Марселя Прево и Эдмона Жалу, с передачей эстафеты через Дюма‑сына, Пайерона, Онэ, Бурже и Бордо… — Ожье, Эмиль* (1820–1889) — французский драматург, член Французской академии с 1857 г., один из создателей так называемой «школы здравого смысла», направленной против драматургии романтизма; последовательно утверждал этические нормы буржуазии, назидательность. *Прево, Марсель* (1862–1941) — французский писатель, член Французской академии с 1909 г., описывал нравы светского общества, проявляя интерес к женской психологии, анализу чувств; главные его темы — адюльтер и освобождение женщины. *Жалу, Эдмон* (1878–1949) — французский романист, эссеист и литературный критик, член Французской академии с 1936 г., автор возвышенных романов, книги «Ф. Мориак. Романист и его персонажи» (1933), а также двух томов «Истории французской литературы»; *Дюма‑сын, Александр* (1824–1895) — французский писатель, член Французской академии с 1874 г., автор романа «Дама с камелиями» (1848); его отличала склонность к морализаторству, к защите мещанской морали и незыблемости устоев буржуазной семьи и общества. *Пайерон, Эдуар* (1834–1899) — французский писатель, поэт и драматург, автор пьес в стихах («Элен», 1872; «На балу», 1881) и в прозе. Лучшая из его пьес — «Мир, в котором забавляются» (1881) — тонкая сатира на нравы академического мирка; сам он стал членом Французской академии в 1882 г. *Онэ, Жорж* (1848–1918) — второстепенный французский романист, автор множества романов из серии «Битвы жизни», начатой им в 1877 г. (самые известные из них — «Горнозаводчик», 1882 и «Мергельный карьер», 1885). *Бурже, Поль* (полное имя *Поль Жозеф Бурже;* 1852–1935) — французский писатель, начавший свою литературную карьеру как поэт, член Французской академии с 1894 г.; его ранние сочинения («Очерки современной психологии», 1883–1885) написаны в духе позитивизма, позднее в романе «Ученик» (1899) он вступил в полемику с позитивистскими настроениями, в которых видел черты имморализма и циничного равнодушия; П. Бурже автор множества литературно‑критических очерков и более сорока психологических романов, таких как «Женское сердце» (1890), «Бес полуденный» (1914); его романы враждебны натурализму и проповедуют верность католицизму (романы «Развод», 1904; «Чувство смерти», 1915). *Бордо Анри* (1870–1963) — французский публицист, романист, драматург, член Французской академии с 1919 г.; особенно интересовался проблемами религии и морали и в своих романах часто описывал семейные драмы. [↑](#footnote-ref-158)
159. *Жорж Санд — это баронесса Дюдеван… — Жорж Санд* (наст. имя *Аврора Дюпен, в замужестве баронесса Дюдеван,* 1804–1876) — французская писательница, автор многочисленных романов, в которых главный интерес составляют «приключения души» (к числу ее самых известных из них относятся «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт»), хотя ею создано и немало произведений с остро закрученным сюжетом. Многие ее книги повествуют о народной жизни, самые знаменитые из них — романы «Странствующий подмастерье», «Грех господина Антуана», «Мельник из Анжибо». [↑](#footnote-ref-159)
160. *Мишле, Жюль* (1798–1874) — французский историк романтического направления, прозванный «Виктором Гюго в истории», он проповедовал либерализм и антиклерикализм и был автором таких монументальных произведений, как «История Франции» (1833–1846). В работе «История Французской революции» (1847–1853) главное внимание Мишле уделял народу: «Народ в основном стоил неизмеримо больше своих вожаков… Самые блестящие ораторы совершенно ошибочно считаются главными и единственными актерами… Главным актером был народ», — утверждал он. Сартра в его трудах привлекало значение, придаваемое Мишле свободе: в 1871 г. он определял историю как «последовательную победу человеческой свободы над предопределением природы». «История давила на нас как неизбежность, — писал Мишле в 1847 г., — в действительности же историю делаем мы сами, она не является нашим тираном». [↑](#footnote-ref-160)
161. *Ренан, Жозеф Эрнест* (1823–1892) — французский писатель, историк религий, востоковед. В «Истории происхождения христианства» (1863–1881) Ренан попытался дать сугубо рационалистическую интерпретацию евангельских легенд. [↑](#footnote-ref-161)
162. *…о карфагенских наемниках.* — Намек на роман Г. Флобера «Саламбо» (1862), действие которого разворачивается в Карфагене в III в. до н. э. [↑](#footnote-ref-162)
163. …*Винкельманами и Лессингами… — Винкельман Иоганн Иоахим* (1717–1768) — немецкий историк античного искусства, автор «Истории искусства древности» (1763), где он настаивал на нормативном характере античного искусства и его красоты, выдвигал принцип идеализации. *Лессинг* (см. комментарий I‑1) в этой связи утверждал: «Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, обладает общими правилами, приложимыми к различным вещам: не только к формам, но также к действиям и идеям» («Лаокоон, или о Границах живописи и поэзии»). По его мнению, эстетический идеал в театре — естественность, правдивость, простота форм. [↑](#footnote-ref-163)
164. *«Художественный стиль» Гонкуров.* — Уже в первом своем романе «Жермини Ласарте» (1964) братья Гонкуры посягали на литературные каноны: они старались как можно реже обнаруживать свое авторское присутствие, вынуждая читателя самостоятельно разбираться в потоке событий, при этом не предметы своим появлением предшествовали действию, а действия вели к предметам и указывали на них. В их книгах происходила концентрация внимания на непосредственно данном, даже в ущерб логическому обоснованию движения сюжета; Гонкуры готовы были пожертвовать цельностью видения ради ярких деталей и частностей, на смену объективности они вырабатывали новый критерий: документальную точность. «Современный роман создается по *документам*, рассказанным автору или наблюденным им в действительности, так же как история создается по написанным документам», — заявляли они. По замечанию критика А. Тибоде, стиль Гонкуров «состоит в том, чтобы максимально сократить дистанцию между восприятием и фразой, удалить из фразы все, что не является непосредственным восприятием». Не случайно поэтому самым значительным их произведением остается «Дневник», где скрупулезно собран весь «опыт пережитого» ими на протяжении нескольких десятилетий. Однако со временем именно то, что поначалу привлекало в их стиле, стало вызывать раздражение. А. Жид писал в 1921 г. в своей записной книжке: «Остерегайтесь смешивать искусство и манеру письма, В манере письма Гонкуров, из‑за которой они в свое время казались такими «художниками слова», сегодня причина их краха. Они обладали утонченными чувствами, но недостаток ума заставлял их упиваться тонкостью собственных чувств и главенствующее место отводить тому, что должно быть в подчинении». [↑](#footnote-ref-164)
165. *Прудон, Пьер Жозеф* (1809–1865) — французский экономист и социолог, теоретик анархизма, видевший в государстве главную причину социальной несправедливости и ратовавший за его ликвидацию, создатель такой разновидности социализма, в которой на первое место выдвинут не класс, а индивид. Революции Прудон предпочитал бескровное переустройство общества посредством реформы кредита и обращения. [↑](#footnote-ref-165)
166. *Публика для Стендаля — это Бальзак, для Бодлера — Барбе д’Оревильи, а Бодлер, в свою очередь, — это публика для Эдгара По* . — Сартр имеет в виду, что *Оноре де Бальзак* (1799–1850) был первым, кто сумел по достоинству оценить творчество до той поры не пользовавшегося признанием *Стендаля* (см. работу Бальзака «Этюд о Бейле», 1840). *Барбе д’Оревильи, Жюль Амеде* (1808–1889) — французский писатель, представитель французского дендизма, один из поздних романтиков и предшественник декадентской литературы, легитимист и католик, пришедший в конце жизни к разрыву и с монархистами, и с католиками, не мог остаться равнодушным к творчеству *Шарля Бодлера* (см. комментарий III‑21) хотя бы потому, что сам формировался под сильным его влиянием. То же можно сказать и об отношении *Бодлера* к *Эдгару Аллану По* (1809–1849) — американскому писателю‑романтику, автору «страшных» рассказов, для которых характерно нагнетание ужаса, ощущения бессилия человека перед лицом иррациональных сил. В 1856 г. во Франции был опубликован перевод «Необычайных историй» Э. По, блистательно осуществленный Бодлером. Именно Бодлер открыл для французов творчество Э. По с его болезненной чувствительностью и одержимостью смертью. В одной из своих статей Бодлер писал: «В заключение скажу своим неведомым французским друзьям Эдгара По, что счастлив и горд тем, что познакомил их с новым родом прекрасного; а кроме того, почему не признаться, что волю мою поддерживало некоторое сходство между ним и мною и что он — это частица меня самого?» Напомним, что в 50‑е годы XIX века в интеллектуальной жизни Франции господствовали теории позитивизма, наука вытесняла религию и пыталась занять ее место: ученый способен вывести законы, которые будто бы объяснят в этом мире все. Однако поэты и писатели остро чувствовали вторжение иррациональных сил в узкие рамки существования рационально настроенных людей, они воспринимали мир в его более сложной и таинственной ипостаси. Бодлер открыл для себя и полюбил Э. По, но и сам он, в свою очередь, писал для тех, кто, подобно американскому писателю, не приемлет мир без тайн. [↑](#footnote-ref-166)
167. *…клубом, все члены которого мертвы, за исключением одного… олицетворяющего всю коллегию. —* Примером тому могут служить «дружеские отношения с мертвецом» (выражение Ж. П. Сартра), установившиеся у Бодлера с Эдгаром По: Бодлер «усматривал поразительные совпадения между собственной жизнью и жизнью американца»: «После смерти… облик По приобретает завершенность и четкость; определения «поэт» и «мученик» сами просятся на язык, его существование преображается в судьбу, а невзгоды начинают выглядеть как результат предопределения. Вот тут‑то совпадения и обретают смысл: По становится как бы изображением самого Бодлера, но только в прошлом» (Ж. П. Сартр, «Бодлер», 1946). [↑](#footnote-ref-167)
168. *…женщины, как заметил Ницше, — это самая опасная из игрушек.* — «Настоящий мужчина хочет двух вещей: опасности и игры. Поэтому ему хочется женщины, как самой опасной игрушки», — писал Ф. Ницше в книге «Так говорил Заратустра» (см. комментарий III‑22). [↑](#footnote-ref-168)
169. *…Бодлер говорил в «Стекольщике».* — В стихотворении в прозе *«Негодный стекольщик»* (сб. «Парижский сплин», посм. 1869) Шарль Бодлер писал о том, что дух мистификации «имеет много общего, хотя бы по горячности желания, с тем настроением — истерическим, по мнению врачей, и сатанинским, по мнению тех, кто мыслит немного глубже, — которое неудержимо толкает нас на ряд опасных и несообразных поступков». [↑](#footnote-ref-169)
170. *«Парнас»* — см. комментарий II‑19. [↑](#footnote-ref-170)
171. *…Жид об этом написал…* — См. комментарий III‑65. [↑](#footnote-ref-171)
172. *«Эпохе́».* — В философии М. Хайдеггера это не период времени, а удерживание (по‑гречески «эпохе») бытия, таящегося и тем оставляющего место для поступка. [↑](#footnote-ref-172)
173. *Малларме. —* См. комментарий I‑13. [↑](#footnote-ref-173)
174. *…господина Теста* … — См. комментарий I‑34. [↑](#footnote-ref-174)
175. *Милый друг* . — Прозвание беспринципного журналиста, главного героя романа французского писателя Ги де Мопассана (1850–1893) «Милый друг» (1885). [↑](#footnote-ref-175)
176. *Баррес, Морис* (1862–1923) — французский писатель, в творчестве которого романтизм сочетался с элементами критического реализма, один из родоначальников политического романа, автор трилогии «Культ я» («Под взглядом варваров», 1888; «Свободный человек», 1889; «В саду Береники», 1891); в свое время он был видным депутатом буланжистов, носителем националистических и почвеннических идей; его роман «Вырванные с корнем» (1897) — обвинительный акт против Парижа, поскольку этот город поглощает и расточает энергию провинций, подтачивая силы нации. [↑](#footnote-ref-176)
177. *Бесполезный поступок* — так можно перевести французское выражение «acte gratuit» (варианты перевода, которые можно встретить в работах тех, кто писал о Жиде: «произвольное действие», «бескорыстное действие», «бесполезное действие», «немотивированное действие», «немотивированный акт», «бескорыстный поступок»). Это выражение — излюбленная этическая формула А. Жида, поскольку для него проявление истинной свободы возможно только в поступке, лишенном утилитарной ценности. Так, в его романе «Подземелья Ватикана» (1914) один из персонажей — молодой индивидуалист Лафкадио — совершает немотивированное убийство. Сартр по этому поводу утверждал: «Бесполезный поступок в том виде, в каком он определен и описан в «Фальшивомонетчиках», меня не привлекал. Когда я читал эту книгу, я не находил в бесполезном поступке свободы в том смысле, в каком я ее понимаю». [↑](#footnote-ref-177)
178. *Филоктет дарит свой лук… Бернар ворует, Лафкадио убивает, Менальк продает свою мебель.* — Дан перечень героев произведений Андре Жида: *Филоктет* — персонаж «Плохо скованного Прометея» (1899); *Бернар* — персонаж «Фальшивомонетчиков», поначалу задуманный А. Жидом как развитие характера Лафкадио; *Лафкадио* — персонаж «Подземелий Ватикана»; *Менальк* — персонаж книги «Яства земные». [↑](#footnote-ref-178)
179. *…гипостазированного… — Гипостазировать* — значит утверждать существование каких‑либо объектов на том основании, что существуют слова, обозначающие в сознании объекты, которых нет в действительности, это значит также превращать абстрактные понятия в нечто существующее самостоятельно, независимо от природы и материи. [↑](#footnote-ref-179)
180. *Саш, Морис* (1906–1945) — французский писатель, в конце жизни он стал законченным отщепенцем и весь мир видел сквозь призму собственного морального падения, описанного им в книгах «Шабаш» (публ. 1946) и «Веселая и скандальная хроника» (1949); умер в Германии при загадочных обстоятельствах. [↑](#footnote-ref-180)
181. *«Саид»* — название виллы, которую французский писатель Анатоль Франс (наст. имя *Анатоль Франсуа Тибо,* 1844–1924) приобрел в Париже в 1894 г. [↑](#footnote-ref-181)
182. *Автоматическое письмо.* — В «Первом манифесте» (1924) сюрреализм определяется как «чистый психический автоматизм, посредством которого возможно выражение реального функционирования мысли в письменной, устной или любой другой форме. Диктовка мысли без всякого контроля со стороны разума, вне всяких эстетических или моральных ограничений». Письмо «под диктовку» бессознательного впервые было применено Бретоном и «сюрреалистом первой волны» Филиппом Супо (1897–1990) в книге «Магнитные поля» (1919). Другие сюрреалисты также, в большей или меньшей степени, предавались этому высвобождению психической активности, прежде чем Бретон, осознавая его опасности и границы, подвел печальный «итог беспрерывных неудач». [↑](#footnote-ref-182)
183. *«Декамерон»* (изд. 1471) — книга новелл Джованни Боккаччо (1313–1375) — итальянского писателя‑гуманиста, одного из родоначальников литературы Возрождения. В ней описано, как, спасаясь от распространившейся во Флоренции чумы, 7 молодых дам и 3 юношей — рассказчики новелл — удалились в загородную виллу и там в течение 10 дней (отсюда название книги — Декамерон, *греч.* , — десятидневник) делились друг с другом занимательными историями, в основу которых положены забавные случаи из жизни, анекдоты, волнующие предания и восточные притчи. [↑](#footnote-ref-183)
184. *Субъективность —* все то, что относится к субъекту (ко всему его психологическому состоянию) и более или менее совпадает с его взглядами, интересами и вкусами. [↑](#footnote-ref-184)
185. *Фромантен, Эжен* (1820–1876) — французский писатель и художник; он много путешествовал, его перу принадлежат путевые заметки (очерки «Лето в Сахаре», 1856; «Год в Сахаре», 1856), а также книга о голландских и фламандских художниках XV—XVII вв. «Старые мастера» (1876). Его роман «Доминик» (1862) — рассказ‑исповедь героя, чья жизнь сломана из‑за любви к женщине, ставшей женой другого. [↑](#footnote-ref-185)
186. *Sub specie aeternitatis. —* См. комментарий III‑1. [↑](#footnote-ref-186)
187. *…как выразился Гегель, образ сглаживает различия.* — В «Философии духа» — заключительной части труда «Энциклопедия философских наук» (1817) — немецкий философ *Георг Вильгельм Фридрих Гегель* (1770–1831) писал: «Что… *совпадение* одного образа с другим не представляло собой совершенной *случайности*, не было чем‑то лишенным понятия, для этого следовало бы допустить *силу притяжения* между сходными образами или что‑то подобное; эта сила была бы в то же время и отрицательной силой сглаживания того, что в образах еще остается неодинакового». [↑](#footnote-ref-187)
188. *Мейерсон, Эмиль* (1859–1933) — французский философ‑идеалист, ставивший своей целью установление неизменных, априорных форм познания. [↑](#footnote-ref-188)
189. *Парменид* (ок. 540–480 до н. э.) — древнегреческий философ, по утверждению которого все изменения субъективны, они не более чем видимость и обман, порожденный чувственным восприятием. [↑](#footnote-ref-189)
190. *…Зло, как для Клоделя. — Клодель, Поль* (полное имя *Поль Луи Шарль Клодель,* 1868–1955) — французский католический поэт и драматург, высокопоставленный дипломат, посол Франции во многих странах. В представлении Клоделя мир устремлен к вечной гармонии, и процесс его движения к ней нерасчленим. Клодель признает лишь те книги, где изображена борьба между чувством и долгом, причем изменения, которые человек может внести в жизнь, — ничтожны и они есть порождение Зла, а ценно только то, что обращено к Богу. Все земное конечно и скрывает в себе самоуничтожение, по его понятиям, «жажда самоусовершенствования у язычника — всего лишь следствие отвратительной гордыни». [↑](#footnote-ref-190)
191. *Тартарен* — герой трилогии французского писателя Альфонса Доде (1840–1897) «*Необычайные приключения Тартарена из Тараскона»* (1872), *«Тартарен в Альпах»* (1885) и *«Порт‑Тараскон»* (1890), он — весельчак и хвастун, но не злостный враль, а скорее игрушка собственного воображения, распаленного жарким солнцем его родного Прованса. «Ничего злобного, ничего напоминающего резкую сатиру Севера, — писал об этих книгах А. Франс, — это прекрасная «шутка», насмешливое посвистывание птиц над черными соснами в голубом лазурном небе». А. Доде был наделен редкостным даром рассказчика и неотразимым природным красноречием. «Все феи… собрались у его колыбели, и каждая наделяла его каким‑нибудь редким даром: одна — изяществом, другая — красотой, третья — улыбкой, привлекающей сердца, четвертая — тонкостью чувств, обеспечивающей успех. И вот что удивительно — злая фея так и не явилась», — писал о нем Э. Золя. [↑](#footnote-ref-191)
192. *Жане, Пьер* (1859–1947) — французский психолог и психопатолог, разработавший психогенную теорию неврозов и сложную иерархическую систему форм поведения от рефлекторных актов до высших интеллектуальных действий. В качестве самостоятельной клинической формы он выделял психостению, которая характеризуется неуверенностью человека в себе, мнительностью, навязчивыми состояниями и фобиями. [↑](#footnote-ref-192)
193. *…времен Третьей республики. — Третья республика* просуществовала во Франции с 1871 по 1899 г. [↑](#footnote-ref-193)
194. *Кайюа, Роже* (1913–1979) — французский культуролог, социолог, эссеист, член Французской академии с 1971 г., автор таких рассматривающих проявления сакральности в культуре трудов, как «Миф о человеке» (1938), «Человек и святое» (1939), «Игры и люди» (1958). [↑](#footnote-ref-194)
195. *Янсенизм* — реформаторское движение в католической церкви XVII — начала XVIII в., возникшее на основе учения голландского богослова Янсения (1585–1638). Центральной идеей этого отрицающего свободу воли человека учения была мысль о предопределении, «благодати», от которой и зависит спасение души. Янсенисты осуждали развращенные нравы общества, проповедовали скромность в быту и аскетизм, выступали против папства и церковной иерархии. [↑](#footnote-ref-195)
196. *Правило трех единств.* — Иными словами, правило единства действия, времени и пространства, которому обязаны были следовать во времена классицизма сочинители трагедий. [↑](#footnote-ref-196)
197. *Полан, Жан* (1884–1968) — французский эссеист и критик, возглавлявший в 1925–1940 гг., а затем с 1953 г. (совместно с Л. Арагоном) журнал «Нувель ревю франсез»; в годы войны — один из участников движения Сопротивления; с конца 40‑х гг. Полан занял примиренческую позицию по отношению к коллаборационистам. [↑](#footnote-ref-197)
198. *…«вечное возвращение» Ницше.* — «Вечные песочные часы бытия снова и снова оказываются перевернутыми», — утверждал Ницше; иными словами, бытие — это становление, но не беспрестанное возникновение нового, а лишь «вечный круговорот» всего того, что в прошлом повторялось бесконечное число раз, лишь указание на неизбежность воспроизводства одних и тех же форм жизни и опыта. [↑](#footnote-ref-198)
199. *«Молчание моря»* . — См. комментарий III‑12. [↑](#footnote-ref-199)
200. *Универсальная единичность* (*фр*. universel concret). — Мысль о человеке как об «универсальной единичности» (существующие варианты перевода: «всеобщее особенное», общая единичность») впервые пришла Сартру в голову в 1930 г., во время работы над третьей частью «Легенды об истине», но окончательное оформление она получила только в его последней книге о Флобере «Идиот в семье» (1971–1972). [↑](#footnote-ref-200)
201. *Марсель, Габриель* (1889–1973) — французский философ, драматург и критик, основоположник католического экзистенциализма; его философия опирается на описание опыта религиозных переживаний личности, он полагал, что выявление им «подлинных» и «неподлинных» способов существования человека должно стимулировать его раскрепощение и вести к снятию отчуждения. В работе «Быть и иметь» (1935) Г. Марсель противопоставлял «бытие» и «обладание» как два радикально отличных способа существования: первому он приписывал состояние озарения «божественной истиной», в то время как во втором видел деградацию устремлений личности в погоне за мирскими благами. Большинство его драм основано на религиозно‑моральных конфликтах, он проповедует в них, что поведение человека предопределено «свыше», что его душа непознаваема для других и удел ее — одиночество и религия. [↑](#footnote-ref-201)
202. *«Комба»* — газета, нелегально издававшаяся во Франции в годы Сопротивления, с 1943 г. в ней под псевдонимом «Бошар» печатался Альбер Камю (1913–1960), ставший после освобождения одним из ее руководителей. В газете сотрудничали также С. де Бовуар, М. Лерис, А. Мальро и Ж. П. Сартр: в 1945 г. он даже был ее корреспондентом в США. [↑](#footnote-ref-202)
203. *Луи‑Наполеон Бонапарт* (1808–1873) — сын Луи Бонапарта, брата Наполеона I и Гортензии Богарне, который, использовав недовольство крестьян режимом Второй республики, добился в 1851 г. своего избрания президентом, а в 1852 г. провозгласил себя императором Наполеоном III. Во время франко‑прусской войны он сдался в плен вместе со стотысячной армией, после чего был низложен. [↑](#footnote-ref-203)
204. *Литтре, Эмиль* (1801–1881) — французский философ‑позитивист, филолог (один из авторов «Литературной истории Франции», создатель «Словаря французского языка») и политик, ученик О. Конта (см. комментарий IV‑48), попытавшийся дополнить классификацию наук, добавив в нее политическую экономию, психологию, философскую психологию (в виде критического анализа условий познания), мораль и эстетику. [↑](#footnote-ref-204)
205. *Лесаж, Ален Рене* (1668–1747) — французский писатель, автор романа «Хромой бес» (1707); Леже нередко изображал людей в характерных для их общественного положения занятиях, образе жизни и обстановке. [↑](#footnote-ref-205)
206. *«Орля»* — название новеллы Г. де Мопассана, давшей название впервые опубликованному в 1887 г. сборнику рассказов. В пору создания *«Орля»* (само название новеллы созвучно во французском языке слову *«hors‑la»*, означающему некую запредельность) писателя пугало надвигающееся безумие, ужасали власть и торжество иррациональных сил, что наложило мрачный отпечаток на его творчество. «Мы так немощны, так бессильны, так ничтожны на этой крупице грязи, которая вертится, разжиженная в капле воды», — говорит герой новеллы, и сама рефлексия дистанцирует его от читателя. Приемы письма, которые использует Мопассан в новелле, сводятся к попытке перенести интерес читателя со сверхъестественного существа на переживание героем нарастающего страха; вместо прямого описания даны метафоры, для создания атмосферы реальности использована лексика, связанная со зрительным восприятием. В результате мы, по существу, имеем дело с симулякром описания, функция которого не в том, чтобы позволить нам увидеть сверхъестественное существо, а в том, чтобы создать, пусть расплывчатое, представление о неописуемом. [↑](#footnote-ref-206)
207. *…у Жипа, Лаведана, Абеля Эрмана… — Жип* (псевд.; наст. имя *Сибиль Габриель Мари Антуанетта де Рикетти де Мирабо, графиня де Мартель де Жанвиль, 1849–1932* ) — французская писательница, автор около сотни романов и сцен в диалогах, посвященных нравам светского общества и политических кругов, лучшие из ее романов — «Малыш Боб» (1882), «По поводу брака» (1886), «Ах, провинция!» (1890), «Фея» (1902), «Счастье Жинетты» (1912); *Лаведан, Анри* (1859–1940) — французский драматург и журналист; он интересовался историей и написал сценарий нашумевшего фильма «Убийство герцога Гиза» (1908); *Эрман, Абель* (1873–1950) — французский писатель, эссеист, драматург, запечатлевший в романах нравы своего времени. В период Второй мировой войны сотрудничал с немцами, после войны — редчайший случай — был исключен из членов Французской академии. [↑](#footnote-ref-207)
208. *…он… не давал решения проблемы. —* Процесс сокращения дистанции, отделяющей нас от героев, как показали исследования французского философа Поля Рикёра (1913–2005), совершается по‑разному в подлинном повествовании, где рассказчик представляет все то, что происходит с действующими лицами, и в драме, где, согласно выражению Аристотеля, персонажи сами «создают драму» на глазах у зрителей. В театре ведут диалог сами персонажи: они говорят друг другу «*я* » и «*ты* ». Но для рассказчика это — передаваемые слова, утратившие кавычки. Сценическая постановка означает устранение кавычек. Специфика сценического искусства заключается в том, чтобы забыть о цитировании во время представления. Зрителю кажется, что он слышит реальных людей. Но когда занавес опустится и иллюзия рассеется, пьеса вновь примет вид *изложенного* вымысла. [↑](#footnote-ref-208)
209. *Шницлер, Артур* (1862–1931) — австрийский драматург и писатель; его прозаические произведения отличают повышенный интерес к интимной жизни, к проблемам любви и смерти, изощренный психологизм. Находясь под влиянием З. Фрейда, Шницлер отдал дань изображению подсознательного, иррационального, патологического в психике человека. [↑](#footnote-ref-209)
210. *Джойс, Джеймс* (1882–1941) — ирландский писатель; в 1907 г. он выпустил сборник лирических стихов «Камерная музыка», в 1916 г. — роман «Портрет художника в юности». В насыщенном символикой романе «Улисс» (1922), где присутствует сплав разных стилевых манер и пародийно использованы античные и библейские мотивы, он впервые использовал метод «потока сознания», то есть метод «внутреннего монолога», непосредственного воспроизведения процессов душевной жизни, переживаний, размышлений, что способствует созданию иллюзии «присутствия» при передаче психических движений. [↑](#footnote-ref-210)
211. *Ларбо, Валери* (1881–1957) — французский писатель и поэт, большое влияние на которого оказали поэты‑парнасцы и символисты; в 1935 г. в результате болезни он потерял дар речи, а в конце жизни его разбил паралич. В 1908 г. В. Ларбо опубликовал под вымышленным именем А. О. Барнабус сборник «Поэмы для богатого любителя», в 1913 г. — книгу «А. О. Барнабус. Его полн. собр. соч., иначе говоря: повесть, стихи и дневник». В Барнабусе угадываются многие черты его создателя: он богат (Ларбо происходил из очень состоятельной семьи, которая владела термальными источниками знаменитого курорта Виши), любит путешествовать (с 1898 г. Ларбо много путешествовал по Европе), прекрасно образован (Ларбо переводил с английского таких писателей, как С. Батлер, Дж. Конрад, Г. К. Честертон, Дж. Джойс, а с испанского языка Р. Гомеса де ла Серна и Р. Гуиральдеса). В. Ларбо высоко ценил творчество Джойса и после выхода в свет романа «Улисс» заявлял, что «поток сознания» — это единственный современный метод. Валери Ларбо привлекал Сартра прежде всего тем, что, описывая огромный мир, который лежал за пределами Франции, способствовал «сближению континентов» и формированию нового восприятия мира. [↑](#footnote-ref-211)
212. *«Лавры срублены»* (1888) — психологический роман французского писателя, поэта — представителя позднего символизма, драматурга и критика Эдуара Дюжардена (1861–1949); в этом произведении писателем предпринята попытка использовать метод «потока сознания». [↑](#footnote-ref-212)
213. *«Мадмуазель Эльза»* (1924) — любовный роман А. Шницлера (см. комментарий III‑110). [↑](#footnote-ref-213)
214. *Монада* — структурная субстанциальная единица бытия. Согласно учению немецкого философа Готфрида Вильгельма Лейбница (1646–1716), монада — простая, замкнутая, активная и изменяющаяся духовная субстанция. [↑](#footnote-ref-214)
215. *Стейнбек, Джон Эрнст* (1902–1968) — американский писатель, герои произведений которого — люди «дна», чудаки и отщепенцы; его роман «Гроздья гнева» (1939) посвящен трудной судьбе американских фермеров. Стейнбек любил разъезжать по стране; позднее его впечатления от поездок по разным штатам легли в основу книги «Путешествие с Чарли в поисках Америки» (1962). [↑](#footnote-ref-215)
216. *Верлен, Поль* (1844–1896) — французский поэт‑символист, «певец упадка и печали», к которому после смерти Леконта де Лиля перешел титул «короля поэтов»; стихи Верлена обладают поразительным разнообразием, их особая музыкальность достигается способностью поэта слышать «внутреннюю мелодию», и ради верности ей он порой жертвует рифмой. [↑](#footnote-ref-216)
217. *…напечатана мелким шрифтом в картонном переплете с корешком из зеленой ткани…* — то есть для полного признания необходимо, чтобы поэму использовали в качестве школьного учебного пособия. [↑](#footnote-ref-217)
218. *Мориак, Франсуа* (1885–1970) — французский писатель, автор многих романов, действие которых происходит обычно в родном городе писателя — Бордо или в его окрестностях: это и «Дитя под бременем цепей» (1913), и «Тереза Дескейру» (1927), и «Клубок змей» (1932). Мориака привлекают нравственные проблемы, конфликты между чувством и долгом, устремлением к Богу и уступками дьяволу. Мориак — давний литературный оппонент Сартра. Пафос неприятия Сартром художественной практики Ф. Мориака (в частности, романа «Конец ночи», 1935) и его взглядов на литературу (эссе Ф. Мориака «Романист и его персонажи», 1933) в отрицании Сартром идеи предопределенности, что побуждало его выступать со строгой критикой детерминизма натуралистического романа. В статье «Франсуа Мориак и свобода» (1939) Сартр устроил подлинный «разнос» Ф. Мориаку, обвиненному им в том, что он будто бы описывает персонажей, лишая их истинной свободы. По мнению Сартра, введение Мориаком истины (или точки зрения Бога) в роман — это двойная техническая ошибка. «Романные существа имеют свои законы, и вот самый суровый из них: романист может быть их свидетелем или сообщником, но никогда тем и другим одновременно. «Конец ночи» — не роман». Статья Сартра произвела сильное впечатление на Ф. Мориака, и потребовалось тридцать лет, чтобы он снова осмелился опубликовать роман. Справедливость требует отметить, что со временем Сартр смягчил свою позицию по отношению к Мориаку, что свидетельствовало о переносе им внимания с романной техники на вопросы морали. Для него важнее стало, чему учит роман, а не то, каким способом он достигает цели. В 1960 г. Сартр, вспоминая этот свой «разнос», заметил: «Думаю, теперь я проявил бы больше гибкости, настаивая на том, что главное качество романа — волновать и вызывать интерес, и я был бы куда менее придирчив к использованным приемам. Дело в том, что… все приемы служат надувательству, в том числе и приемы американских писателей. В конце концов мы всегда сообщаем читателю свои мысли, и автор всегда присутствует. Надувательство на американский манер более тонкое, но оно есть». [↑](#footnote-ref-218)
219. *Кокто, Жан* (1889–1963) — французский писатель и художник, связанный с авангардистскими течениями, деятель кино (вместе с Л. Бунюэлем он стоял у истоков сюрреалистического кино) и театра (сценарии балетов; сатирическая комедия «Свадьба на Эйфелевой башне», 1921; пьесы, развивающие сюжеты античного театра и мифологии; психологическая мелодрама «Человеческий голос», 1930). Романы Кокто — от «Потомака» (1913) до «Самозванца Тома» (1923) и «Трудных детей» (1923) — отмечены пристрастием к парадоксам, причудливой игрой фантазии. Сартр познакомился с Кокто в последние месяцы оккупации, и их дружба продолжалась почти до самой смерти Кокто. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Кено, Ремон* (*Раймон* ) (наст. имя *Мишель Прель,* 1903–1976) — французский писатель и поэт, в конце 1920‑х гг. — участник сюрреалистического движения, член Гонкуровской академии с 1951 г. Сартр познакомился и подружился с Кено в 1943 г. На заданный однажды Сартром вопрос о том, что осталось у него от сюрреализма, Кено ответил: «Впечатление, что у меня была молодость». [↑](#footnote-ref-220)
221. *Билли, Андре* (1882–1971) — французский романист и литературный критик, историк, любитель и знаток XVIII в., друг и биограф Г. Аполлинера, автор нескольких доброжелательных рецензий на произведения Сартра. [↑](#footnote-ref-221)
222. *Ромен Роллан доказал своим «Жан‑Кристофом»… — Роллан, Ромен* (1866–1944) — французский писатель, общественный деятель, ученый‑музыковед. В своем 20‑томном романе‑эпопее он воплотил в образе немецкого музыканта Жан‑Кристофа Крафта свою мечту о творческом гении. «Я пишу не литературное произведение. Я пишу символ веры», — утверждал он во время работы над книгой. Многое в биографии его героя совпадает с биографией Бетховена: фламандские корни родословной, юность, проведенная в прирейнском городке, любимая, но болезненная мать, вечно пьяный отец, который побоями хочет сделать из него вундеркинда. Многое сближает Жан‑Кристофа и с Моцартом: так, Роллан заставляет его целиком повторить слова из письма, написанного Моцартом своему отцу в 1781 г.: «Человека делает благородным сердце; хоть я и не граф по происхождению, во мне, быть может, больше благородства, чем во всех графах вместе взятых». [↑](#footnote-ref-222)
223. *…на манер Гёте, возврат к порядку…* — В молодые годы немецкий поэт и мыслитель *Иоганн Вольфганг Гёте* (1749–1832) участвовал в движении «Буря и натиск», одушевленном протестом против феодальных порядков в Германии. «Бурные гении» презирали смирение, а потому гётевский «Прометей» (1773) одержим порывом богоборчества; в романе «Страдания молодого Вертера» (1774) Гёте показал бунт молодого человека против мира филистеров, неприятие которого привело героя к самоубийству. В конце 70‑х гг. движение «Буря и натиск» пошло на спад, Гёте отошел от него, идеи бунтарства исчезают из его творчества, уступая место признанию ограниченности сил человека. В 1782 г. Гёте стал главой правительства карликового феодального государства с центром в Веймаре и начал вести размеренную жизнь придворного. Сартр был в числе тех, кто решительно осуждал Гёте за его «олимпийское спокойствие», тогда как А. Жид его оправдывал; в 1893 г. он писал в своем дневнике: «Гёте предпочел не обращать на это (на зло. — *Н.П.* ) внимания; чтобы стать счастливым, он отвернулся от бед. На него обижаются прежде всего потому, что считают это легким делом, но такое легко только для черствых душ (а подобные души сами по себе несчастливы). У Гёте была другая душа, а то, что он сделал, он сделал не от бесчувственности. Он рассудил, что картина его счастья способствовала бы счастью других людей больше, чем суровая и мучительная борьба с их бедами». [↑](#footnote-ref-223)
224. *…ввязаться в пятьдесят, как Золя, в… дебаты.* — Намек на участие французского писателя Эмиля Золя (1840–1902) в «деле Дрейфуса» (см. комментарий IV‑65); впрочем, таков был и план жизни самого Сартра. В 1974 г. Сартр вспоминал о том, как уже в 18 лет решил посвятить зрелые годы писательскому труду, а к пятидесяти годам, по примеру В. Гюго, Э. Золя и Шатобриана, заняться политикой: жизни этих писателей, подчеркивал он в беседе с С. де Бовуар, «соединились, чтобы положить начало той, которая будет моей. Я и в самом деле следовал этим примерам и думал, что займусь политикой в пятьдесят лет». Приблизительно так он и поступил: с середины 40‑х гг. он начал активно участвовать в политической жизни Франции, а конце 40‑х — начале 50‑х гг. даже попытался основать партию для выражения интересов и настроений левой интеллигенции, не принадлежащей к компартии. [↑](#footnote-ref-224)
225. *… смерть Нерваля, Байрона или Шелли.* — Смерть *Ш. де Нерваля* — это самоубийство безумца (см. комментарий I‑48). *Байрон, Джордж Ноэл Гордон* (1788–1824) — выдающий английский поэт‑романтик; в 1823 г. он отправился в Грецию, чтобы принять участие в освободительной борьбе греческих патриотов против турецкого ига. Он тяжело заболел лихорадкой, но не хотел бросать отряд, которым командовал. Обессиленный кровопусканиями (тем единственным, чем лечил его невежественный врач), Байрон скончался в апреле 1824 г. В Греции его память почтили национальным трауром, там были похоронены его легкие, тогда как тело поэта похоронили в Англии, однако не в «Уголке поэтов» Вестминстерского аббатства, куда прах мятежного поэта не допустили. *Шелли, Перси Биш* (1792–1822) — наряду с Байроном он — крупнейший поэт английского романтизма. В 1818 г. вместе со своей женой Мэри Шелли он поселился в Италии. В июле 1822 г. Шелли трагически погиб, утонув в Средиземном море, в заливе Специя, вместе со своим другом капитаном Э. Вильямсом и юнгой Ч. Вивианом; их тела были найдены через несколько дней и кремированы; Шелли похоронен в Риме, но сердце его было увезено в Англию. [↑](#footnote-ref-225)
226. *Моруа, Андре* (наст. имя *Эмиль Герцог,* 1885–1967) — французский прозаик, эссеист, историк, автор романтизированных биографий, таких как «Ариэль, или Жизнь Шелли» (1923), «Жизнь Дизраэли» (1927), «Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго» (1954), «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965). [↑](#footnote-ref-226)
227. *Дюамель, Жорж* (1884–1966) — французский писатель‑пацифист, выступавший против «механистической» цивилизации; автор циклов «Жизнь и приключения Салавена» (5 романов, 1920–1932) и «Хроника семьи Паскье» (10 романов, 1933–1945). Наследие Дюамеля обширно, оно включает в себя, кроме романов, философские эссе, путевые очерки, мемуары («Объяснение моей жизни», т. 1–5, 1944–1953). [↑](#footnote-ref-227)
228. *Ромен, Жюль* (наст. имя *Луи Фаригуль,* 1885–1972) — французский писатель, автор многотомного романа «Люди доброй воли» (1932–1946). [↑](#footnote-ref-228)
229. *…Жорес и Пеги учились в одной школе… — Жорес, Жан* (1859–1914) — французский историк, политический деятель, один из руководителей Французской социалистической партии, основатель газеты «Юманите», убежденный борец против колониализма и милитаризма; под редакцией Жореса публиковалась «Социалистическая история Французской революции» (1901–1908), которой Сартр зачитывался в годы оккупации. *Пеги, Шарль* (1873–1914) — французский поэт и публицист, прошедший путь от поддержки Золя в «деле Дрейфуса» (см. комментарий IV*‑* 65) до националистических идей и погибший во время Первой мировой войны; он — автор цикла произведений о Жанне д’Арк (1910–1913). В годы учебы Пеги был увлечен социализмом и разделял идеи Жореса, однако полагал, что социальная революция должна быть моральной или ее не должно быть вовсе; подобный максимализм впоследствии привел его к разрыву с Жоресом. [↑](#footnote-ref-229)
230. *Блюм, Леон* (1872–1950) — французский политический деятель, лидер и теоретик Французской социалистической партии, в 1936–1938 гг. глава правительства Народного фронта. [↑](#footnote-ref-230)
231. *…и в Кювервиле, и во Фронтенаке, и в Эльбефе…* — Перечислены места, где находились фамильные владения известных писателей: *Кювервиль —* вотчина А. Жида, *Фронтенак* — Ф. Мориака, *Эльбеф* — А. Моруа. [↑](#footnote-ref-231)
232. *…он представляет Францию в Белом доме…* — намек на Ж. Жироду (см. комментарий I‑28), который в 1916 г. выполнял в США ответственную дипломатическую миссию. [↑](#footnote-ref-232)
233. *«Men of property»* (*англ.* ) — собственники, богачи. [↑](#footnote-ref-233)
234. *Эстонье, Эдуар* (1862–1942) — французский писатель, автор таких романов, как «Тайная жизнь» (1908), «Вещи видят» (1913); писал о духовном кризисе интеллигенции и распаде семьи. [↑](#footnote-ref-234)
235. *Бодлеровская неудовлетворенность. —* В эссе «Бодлер» Сартр писал: «Неудовлетворенность — вот что призвана воплотить бодлеровская боль. «Современный чувствительный человек» страдает не по той или иной конкретной причине, он страдает вообще, страдает потому, что ничто в этом мире не способно утолить его желаний. Кое‑кто пытался усмотреть в этом порыв к небесам. Мы, однако, имели возможность убедиться в том, что у Бодлера никогда не было веры, разве что в ту пору, когда он совсем ослабел от болезни. Скорее, его неудовлетворенность проистекает из раннего осознания человеческой трансцендентности. В любых обстоятельствах, наслаждаясь любыми доступными ему удовольствиями, человек вовеки пребывает «по ту сторону» от них, он превосходит их по направлению к иным целям, а в конечном счете — по направлению к самому себе. Все дело лишь в том, что когда эта трансценденция приобретает форму конкретных поступков, вовлекая человека в свой поток, втягивая его в некоторое долгосрочное предприятие, тогда он едва обращает внимание на преодолеваемые обстоятельства. Нет, он не пренебрегает ими и на них не жалуется, он просто пользуется ими как средством, между тем как взор его целиком вперен в вожделенную цель. Что же до Бодлера, неспособного к действию и оттого то и дело бросающегося в кратковременные авантюры, тут же охладевающего к ним и впадающего в оцепенение, то его удел — это, так сказать, застывшее преодоление. Все, что встречается ему на пути, он, само собой разумеется, преодолевает, и его взор устремлен за пределы того, что он непосредственно зрит. Однако такое преодоление — это всего лишь движение как таковое, движение в принципе; не определенное никакой целью, оно растворяется в грезе, а точнее сказать, становится самоцелью. Такая неудовлетворенность предлагает преодоление ради преодоления. Она становится болью потому, что ничто не способно ни утишить ее, ни утолить». Из *«неудовлетворенности»* Бодлера рождались чувствования писателей последующих поколений, в том числе и А. Жида с его отчаянным призывом «упиваться беспокойством». [↑](#footnote-ref-235)
236. *Оргон* — персонаж комедии Мольера «Тартюф» (1669): Оргон, обманутый «святостью» лицемера Тартюфа, увидел в нем своего духовного наставника. [↑](#footnote-ref-236)
237. *Кризальд* — см. комментарий III‑46. [↑](#footnote-ref-237)
238. *«Надо… поступать, как все, и не быть ни на кого похожим». —* Эту мысль, впервые высказанную Бальзаком, неоднократно можно встретить у А. Жида. [↑](#footnote-ref-238)
239. *Ален‑Фурнье* (наст. имя *Анри Фурнье* ) (1886–1914) — французский писатель. Получил мировую известность благодаря единственному завершённому роману «Большой Мольн» (Le Grand Meaulnes), написанному в 1913 году. Роман написан в лирической манере, как воспоминания автора о детских годах, о школе, об играх и думах подростков, роман сочетает динамичный сюжет и романтическую интригу с реалистическим изображением французской провинциальной жизни. Погиб на фронте в начале Первой мировой войны, После смерти были изданы его ранние стихи и прозаические миниатюры, составившие книгу «Чудеса» (Miracles, 1924), а также несколько томов писем. Фрагменты его незаконченного романа «Коломб Бланше» (Colombe Blanchet) были опубликованы в декабре 1922 года в журнале Nouvelle Revue française. [↑](#footnote-ref-239)
240. *Арлан, Марсель* (1899–1986) — французский писатель и критик, после Первой мировой войны он был близок к дадаистским и сюрреалистическим кругам, сотрудничал в газете дадаистской группы «Авантюр», но вскоре порвал с нею. В нашумевшем эссе «Новая болезнь века» (1924) он поставил вопрос о Боге и религиозном смысле морали: М. Арлан отвергал индивидуалистический бунт, склоняясь к пантеистическому единению с природой. Герой его романа «Чужие земли» (1924) спасается от городской суеты и ищет душевного покоя в деревенской глуши. В романе с охранительной тенденцией «Порядок» (1929 год, Гонкуровская премия) нарисован образ анархиствующего бунтаря, который гибнет, порвав с родной почвой и наивной верой крестьян. Его одинокие герои, по утверждению самого Арлана, движимы «прежде всего неизменным отказом быть счастливыми». Симпатии писателя на стороне «простой души» — крестьянина, вечного труженика, но ведь и его уже коснулась «скверна»; патриархальный быт уходит в прошлое. Перу М. Арлана принадлежат эссе о Пушкине и Достоевском, с 1953 г. он был главным редактором журнала «Нувель ревю франсез», в 1968 г. его избрали в члены Французской академии. [↑](#footnote-ref-240)
241. *…не раньше перемирия…* — Имеется в виду так называемое *Компьенское перемирие* с Германией, заключенное 11 ноября 1918 г. [↑](#footnote-ref-241)
242. *Тибоде, Альбер* (1873–1936) — один из самых влиятельных французских литературных критиков первой половины XX в., ученик Бергсона; он рассматривал произведения с учетом поколения, к которому принадлежит их автор, а также социального контекста; его перу принадлежат капитальный труд «Психология критики» (1922), три тома («Идеи Шарля Морраса», 1920; «Жизнь Мориса Барреса», 1921; «Бергсонизм», 1923) под общим названием «Тридцать лет французской жизни», книга «Флобер» (1923), а также множество статей, объединенных в сборники «Размышления о романе» (1938), «Размышления о литературе» (1938) и «Размышления о критике» (1939). [↑](#footnote-ref-242)
243. *…филистер, обличенный Гейне, Прюдом, обличенный Монье, и буржуа, обличенный Флобером… — Гейне, Генрих* (1797–1856) — немецкий поэт, публицист, критик; его отвращение к немецким филистерам проявилось в таких произведениях, как поэма «Атта Тролль» (1843): герой поэмы, пиренейский медведь Атта Тролль, — само олицетворение филистера и немецкого националиста. *Монье, Анри* (1799–1877) — французский писатель, выступавший под псевдонимом «Жозеф Прюдом», рисовальщик и актер, автор социально‑бытовой карикатуры; учитель чистописания Прюдом — герой его комедий «Величие и падение г‑на Жозефа Прюдома» (1857) и «Мемуары Жозефа Прюдома» (1857), это напыщенный, самодовольный и пошлый мещанин — подлинное воплощение самых отталкивающих черт буржуазии. *Гюстав Флобер* был известен своим неприятием буржуа; он утверждал: «Буржуа — это животное, которое ничего не понимает в человеческой душе», а однажды он так подписал письмо своему другу: *«Gustavus Flaubertus, Bourgeoisophobus»*, что в переводе с латинского означает «Гюстав Флобер, ненавистник буржуа». Свои чувства к буржуа он со всей определенность выразил и в незаконченном сатирическом романе «Бувар и Пекюше» (изд. 1881), и в пародийном «Лексиконе прописных истин» (изд. 1910). [↑](#footnote-ref-243)
244. *Природу, которая, по словам Паскаля, есть не что иное, как первейший обычай.* — «Сила обычая так велика, что из тех, кого природа создала просто людьми, вырабатываются представители всевозможных специальностей; целые области дают только каменщиков, другие солдат и т. д.» («Мысли», 97), — утверждал Паскаль. [↑](#footnote-ref-244)
245. *…поддельные куски сахара, которые Дюшан… вырубал из мрамора… — Дюшан, Марсель* (1887–1968) — французский художник, по выражению Бретона, «наинеугоднейший человек XX века». Сначала М. Дюшан был связан с кубизмом, затем с футуризмом и дада; именно ему принадлежит честь изобретения в 1913 г. *«ready‑made»* (буквальный перевод с английского — «готовый», «готовое изделие») — способа, состоящего в экспозиции бытового предмета или причудливой комбинации нескольких предметов. Такие композиции, призванные сближать искусство с жизнью, художник снабжал названием и подписью. «Кто может сделать лучше, чем сделан этот винт? Скажи, ты можешь это сделать?» — вопрошал М. Дюшан. В 1921 г. он выставил металлическую клетку, заполненную мраморными кубиками, имитировавшими пиленый сахар, с воткнутым в нее термометром. Эту композицию он назвал «Почему не чихает Розе Селави?» (так «по‑дадаистски» называл себя сам Дюшан). [↑](#footnote-ref-245)
246. *Параноико‑критический метод Дали — всего лишь… усложнение приема…* — Теоретическая система, которую начиная с 1929 г. разрабатывал испанский художник Сальвадор Дали (1904–1989), по его определению, это «спонтанный метод иррационального познания, основанный на систематической и критической ассоциациях и бредовых интерпретациях». («Мое отличие от сумасшедшего состоит в том, что я‑то не сумасшедший», — утверждал С. Дали.) Цель метода — соединить бред с критическим элементом с целью его материальной конкретизации. По замечанию французского критика Мориса Надо, для Дали «автоматизм или даже сон являются пассивным состоянием, бегством в иррациональное, в то время как паранойя представляет систематическое действие, которое добивается скандального вторжения в мир, в желания человека, в желания всех людей». [↑](#footnote-ref-246)
247. *…деятельность по осуществлению небытия посредством избытка бытия.* — Современный французский философ постмодернистского направления Жан Бодрийар (1929–2007) развивает мысли об «избытке бытия», когда говорит о том, что присутствие перечеркивает не пустота, но удвоение присутствия, перечеркивающее оппозицию присутствия и отсутствия; пустоту перечеркивает не полнота, но перенасыщение, что есть, по его выражению, «тучность» объекта. [↑](#footnote-ref-247)
248. *…воображаемой точкой, где смешиваются воедино сон и явь, реальное и воображаемое, объективное и субъективное.* — Мысль о существовании подобной точки, иногда ее называют «высшей», иногда — «возвышенной», унаследована сюрреалистами из каббалы и зогара. У этой точки есть только одна реальность — ее неустанный и вечно длящийся поиск. [↑](#footnote-ref-248)
249. *Конверсия* — операция, заключающаяся в том, что в условном высказывании меняются местами предшествующий и последующий члены. [↑](#footnote-ref-249)
250. *…тропов, которыми скептики… обосновывали…* «εποχη» — *«Эпохе́»* стоиков III в. до н. э. отличается от *«эпохе́»* Хайдеггера (см. комментарий III‑73); их *«эпохе́»* — это воздержание от существования как основное понятие античной Стои, а позднее и скептиков. Среди ранних *тропов* можно упомянуть такие, как *троп* о занимаемых нами различных положениях, расстояниях и местах, из‑за чего из каждого пункта предмет кажется иным; *троп*, согласно которому нравственное одновременно и не нравственно, так как в одном месте оно признается таким, а в другом нет. Среди поздних *тропов* можно назвать *троп* о расхождении во мнениях философов: сколько философов — столько философий, значит, истинной философии нет; *троп* об относительности всех определений, согласно которому предмет нашего утверждения таков, каким его мыслит субъект, а не таков, как он сам по себе. [↑](#footnote-ref-250)
251. *Карнеад из Кирены* (214–129 до н. э.) — древнегреческий философ, основатель новой (третьей) Платоновой Академии, развивавшей принципы академического скептицизма. Карнеад критиковал телеологическое доказательство бытия Бога (суть его в том, что, поскольку в природе все устроено целесообразно, это можно объяснить лишь допустив существование сверхъестественного существа) в связи с учением о несовершенстве существующего. [↑](#footnote-ref-251)
252. *Филон Александрийский* (ок. 25 — ок. 50 до н. э.) — иудейско‑эллинистический религиозный философ, который соединял иудаизм с греческой философией, прежде всего — со стоическим платонизмом, и разрабатывал учение о мудреце, об апатии и об аскетизме. Борьба с телом приводит и к борьбе с удовольствиями, блаженство наступает при полном отказе от чувственных благ и при созерцательном восхождении к божеству. [↑](#footnote-ref-252)
253. *«Чудесное».* — В 1924 г. понятие чудесного было сформулировано А. Бретоном как равнозначное красоте. «Чудесное» прославляли все сюрреалисты: оно порождено непривычным, тайной, местами, отмеченными особой печатью. [↑](#footnote-ref-253)
254. *Эпиктет* (ок. 50–138) — древнегреческий философ, раб в Риме, затем вольноотпущенник, проповедовал идеи стоицизма: основная задача философии — научить различать то, что сделать в наших силах и что нет. Нам неподвластно все находящееся вне нас, телесное, внешний мир. Не сами вещи, а только наши представления о них делают нас счастливыми или несчастными; но наши мысли, стремления, а следовательно, и наше счастье подвластны нам. [↑](#footnote-ref-254)
255. *Политцер, Жорж* (1903–1942) — французский философ‑марксист венгерского происхождения, сотрудничавший в «Юманите», критик субъективизма, автор трактата «Бергсонизм, одна философская мистификация» (1926), направленного против философии Бергсона; во время оккупации был расстрелян фашистами. В молодости Сартра привлекал созданный им символический образ нового мира: матрос, который тушит в Кремле свой окурок о бесценные французские гобелены. [↑](#footnote-ref-255)
256. *Квиетизм* — религиозное учение, требующее абсолютного подчинения воле Бога. Возникло в XVII в. внутри католицизма и было осуждено церковью. [↑](#footnote-ref-256)
257. *Tempo* (*лат.* ) — время. [↑](#footnote-ref-257)
258. *Опик, Жак* (1789–1857) — второй муж матери Ш. Бодлера, который был старше ее на 40 лет; приемный отец поэта. Опик был профессиональным военным, начал службу при Наполеоне Бонапарте; в 1844 г. он получил звание девизионного генерала и окончил свои дни сенатором Франции. [↑](#footnote-ref-258)
259. *…против комнаты серо‑голубого цвета…* — Намек на цвет формы во французской армии во время Первой мировой войны. [↑](#footnote-ref-259)
260. *Комб, Эмиль* (1835–1921) — французский политический деятель, радикал, возглавлявший в 1902–1905 гг. кабинет министров. В период его правления проводилась усиленная борьба с клерикализмом: декретами от 27 июня и 10 июля 1902 г. были закрыты многие школы, основанные конгрегациями. В октября 1904 г. им был внесен проект отделения церкви от государства, принятый в 1906 г. [↑](#footnote-ref-260)
261. *A fortiori* (*лат.* ) — тем более. [↑](#footnote-ref-261)
262. *Конт, Огюст* (1798–1857) — французский социолог и философ, основатель школы позитивизма, автор 6‑томного «Курса позитивной философии» (1830–1842), много сил отдававший популяризации своих взглядов, преподавательской деятельности, работе с молодежью. В книге «Система позитивной политики, или Трактат о социологии, устанавливающий религию Человечества» (1851–1854) он попытался создать «культ человека», а его последователи даже создали соответствующую церковную организацию. [↑](#footnote-ref-262)
263. *…после восхвалений самоубийств Ваше и Риго… — Ваше, Жак —* один из друзей А. Бретона, с которым он познакомился, когда во время Первой мировой войны работал санитаром в одном из госпиталей Нанта; Бретона глубоко потрясло его самоубийство в январе 1919 г. *Риго, Жак* (1898–1929) — писатель, близкий к сюрреалистам. Бретон включил его в свою «Антологию черного юмора» (1940), где воспроизвел страницы — «Я буду серьезен, как удовольствие», — на которых Риго в шутливом тоне вспоминает свои бесчисленные попытки самоубийства. [↑](#footnote-ref-263)
264. *СФИО* — Французская социалистическая партия. [↑](#footnote-ref-264)
265. *…гипнотические сны и объективный случай. — Гипнотические сны* — эксперименты, которые проводились сюрреалистами зимой 1922–1923 гг., когда в полной темноте они предавались потоку речи, погружаясь в гипнотический сон; от подобных экспериментов пришлось отказаться, когда возникла реальная угроза физическому и психическому здоровью его участников. *Объективный случай* в эстетике сюрреалистов обозначает то, что принято именовать «совпадением», он имеет место, когда между двумя событиями нет причинной связи, и в то же время очевидна связь смысловая (например, неожиданная встреча с человеком, о котором вы только что подумали, хоть и не вспоминали о нем уже очень давно). [↑](#footnote-ref-265)
266. *Навиль, Пьер* (1903–1993) — французский публицист, оказавший воздействие на политическую эволюцию первой волны сюрреализма своей брошюрой «Революция и интеллигенция» (1926), один из основателей Четвертого (троцкистского) Интернационала, образованного за несколько лет до того, как Бретон (в 1938 г.) присоединился к Троцкому. [↑](#footnote-ref-266)
267. *Моран, Поль* — дипломат и писатель; изображал нравы парижан, главным образом предпринимателей и прожигателей жизни (сборники новелл «Открыто ночью», 1922; «Закрыто ночью», 1923), рассказывал в книгах о своих многочисленных путешествиях по разным континентам («Услужливая Европа», 1925; «Всего лишь Земля», 1935). Во время оккупации Моран — коллаборационист, посланник правительства Петена в Румынии (по 1944 г.). Сартр познакомился с его произведениями в первом классе лицея и полюбил их за то, что они открывали французам мир во всем его «экзотизме»; больше всего Сартр любил книгу Морана «Нью‑Йорк» (1930). [↑](#footnote-ref-267)
268. *Пере, Бенжамен* (1899–1969) — французский поэт и новеллист, друг Бретона, прозванный за его пылкую приверженность сюрреализму «Вселенским разрушителем». [↑](#footnote-ref-268)
269. *Деснос, Робер* (1900–1945) — французский поэт, участник движения сюрреалистов, виртуоз «снов наяву»; в 1922 г. Бретон назвал его предвестником сюрреализма, однако в 1930 г. Деснос решительно порвал все отношения с Бретоном, чтобы посвятить себя народной поэзии, радио и кино. В годы войны он принимал участие в Сопротивлении, был арестован и погиб в концентрационном лагере. [↑](#footnote-ref-269)
270. *…Монтескье заставлял смотреть на обычаи французов глазами своих персов… —* Именно Монтескье ввел в литературу прием, состоящий в том, что обычные вещи оказываются увиденными «чужаками», людьми иной культуры: в романе «Персидские письма» (1721) — одном из лучших произведений так называемого философского жанра, выдержавшем за один год восемь изданий, — французская действительность увидена глазами двух персов, Узбека и Рика, которые с изумлением взирали на светское общество, преисполненное гордости за свою «цивилизованность», на поверку являющую собой лишь причудливую оболочку варварства. [↑](#footnote-ref-270)
271. *…между Могадором и Сафи… — Могадор* — старое название Эс‑Сувейта (Эсауира), города на западе Марокко; *Сафи* — город на Атлантическом побережье Марокко. [↑](#footnote-ref-271)
272. *Универсализм* — форма мышления, которая рассматривает универсум как целое и пытается из этого довлеющего над всем целого объяснить, понять и вывести единичное. [↑](#footnote-ref-272)
273. *Гераклит Эфесский* (544/540/535–483/480/475 до н. э.) — древнегреческий философ, прозванный «темным» (за глубокомысленность) и «плачущим» (за трагическую серьезность). Он высказывал идеи непрерывного изменения, становления («все течет») и считал души чувствительными испарениями, которые уподоблял рекам, говоря так: «На входящих в те же самые реки притекают в один раз одни, в другой раз другие воды», а также: «Души же из влаги испаряются», таким образом смерть порождает жизнь. Согласно Гераклиту, божественный первоогонь (чистый разум) суть «логос»; «логос» порождает через борьбу и расколы множественность вещей («путь вниз»); согласие и мир через «оцепенение» циклично возвращаются в состояние первоогня («путь вверх»). [↑](#footnote-ref-273)
274. *…во времена тучных коров; во времена тощих коров… —* В Библии Иосиф растолковал фараону Потифару его пророческий сон о семи тучных коровах и семи тощих коровах, увязав их с семью годами благоденствия и семью голодными годами. [↑](#footnote-ref-274)
275. *Прево, Пьер Бост, Шамсон, Авлин, Бекле… — Прево, Жан* (1901–1944) — французский писатель, публицист и литературовед демократических взглядов («Жизнь Монтеня», 1927 — рассказ о творческом пути Монтеня, диссертация «Стендаль», 1942), автор романов «Братья Букенкан» (1930) и «Соль на ране» (1934), книг о спорте и танце («Радости спорта», 1925), один из героев движения Сопротивления погиб в схватке с гитлеровскими оккупантами в августе 1944 г.; *Бост, Пьер* (1901–1975) — французский писатель, ученик Алена, реалистично описывавший в своих романах настроения во французском обществе после окончания Первой мировой войны, проблемы психологии и морали, автор романов «Глупец» (1923), «Скандал» (1931); *Шамсон, Андре* (1900–1983) — французский писатель реалистического направления, филолог и искусствовед, в годы войны — борец движения Сопротивления, после войны более 10 лет он был хранителем Национальных музеев Франции; *Авлин, Клод* (1901–1992) — французский писатель, в реалистической манере изображавший жизнь буржуа, в годы войны — участник движения Сопротивления; *Бекле, Андре* (1898 г. р.) — французский писатель и публицист, близкий Ж. Жироду, автор многочисленных романов, поэтизирующих повседневную жизнь. [↑](#footnote-ref-275)
276. *Копо, Жак* (1879–1949) — французский писатель и актер, один из основателей (вместе с А. Жидом) журнала «Нувель Ревю Франсез» (1909) и театра «Старая голубятня» («Вье Коломбье», 1913), оказавшего значительное влияние на развитие театрального искусства в Европе; с 1924 г. он гастролировал по стране с бродячей труппой, в 1936–1941 гг. работал в театре «Комеди Франсез». [↑](#footnote-ref-276)
277. *Эколь Нормаль сюперьёр* — педагогический институт в Париже, основанный в 1794 г.; готовит преподавателей гуманитарных и естественных наук высшей квалификации для лицеев и коллежей. [↑](#footnote-ref-277)
278. *Ален* (наст. имя *Эмиль Огюст Шартье,* 1868–1951) — французский литературный критик и философ, антиклерикал. Как сторонник рационализма Декарта требовал от художественной прозы чистоты стиля, силы логики; в политике его целью было спасение человека от тирании. По его убеждению, все, что происходит под влиянием «страстей», относится к той сфере, где человек не может достичь полной духовной свободы, а потому случайности истории, вредные для упорядочивания явлений внешнего мира, вызывали его раздражение. Исторические события, которые выходили за рамки его рационалистических прогнозов, он вообще исключал из рассмотрения. Так, накануне Второй мировой войны Ален в своих «Суждениях» (статьях на разные темы, которые он публиковал в газетах, а позднее объединял в сборники) твердил, что верить в возможность войны — значит соглашаться с нею и надо избегать даже мыслей о ней. Ален преподавал в лицее Генриха IV и стал духовным отцом многих интеллектуальных анархистов, проповедуя значимость индивидуального сознания и право каждого гражданина сопротивляться злоупотреблениям властей; Сартр, который учился в лицее Генриха IV, в юности дружил со многими его учениками. [↑](#footnote-ref-278)
279. *«Дело Дрейфуса»* — сфабрикованное в 1894 г. реакционной французской военщиной дело по ложному обвинению офицера французского Генерального штаба *А. Дрейфуса* в шпионаже в пользу Германии. Борьба вокруг дела Дрейфуса привела к политическому кризису. [↑](#footnote-ref-279)
280. *Дюркгейм, Эмиль* (1858–1917) — французский социолог‑позитивист, основатель французской социологической школы, отводивший основную роль в обществе «коллективному сознанию» и трактовавший социальные конфликты как патологическое явление. В книге «Правила социологического метода» (1895) Дюркгейм так определил главный принцип своей методологии: «Социальные факты следует рассматривать как вещи»; он отстаивал необходимость распространения принципов рационализма и детерминизма на познание социальных явлений, применения объективных методов по образцу естественных наук. [↑](#footnote-ref-280)
281. *Брюнсвиг, Леон* (1869–1944) — французский философ‑идеалист, представитель так называемого критического рационализма. [↑](#footnote-ref-281)
282. *«Марианна»* — шутливое прозвание, данное Французской Республике в память о тайном обществе республиканцев, ставившем своей целью свержение режима Второй империи. Поначалу противники республиканского строя употребляли это слово в уничижительном смысле, но позднее оно утратило этот оттенок смысла. [↑](#footnote-ref-282)
283. *Эпикур* (342/41–271/270 до н. э.) — древнегреческий философ, который стремился к созданию практического руководства для жизни (этики). Познание природы освобождает человека от страха суеверий и боязни смерти. Такое освобождение необходимо для счастья человека; сущность счастья составляет удовольствие, но не чувственное, а духовное, которое более устойчиво, ибо не зависит от внешних обстоятельств. Благодаря разуму стремления должны приводиться в согласие, при этом достигается не нарушаемое болезненными переживаниями спокойствие, невозмутимость (атараксия); девиз Эпиктета: «Живи уединенно!» [↑](#footnote-ref-283)
284. *Кьеркегор, Сёрен* (1813–1855) — датский философ и теолог, предшественник экзистенциализма XX в., автор книг «Повторение» (1843), «Понятие страха» (1844), «Этапы жизненного пути» (1845), «Болезнь к смерти» (1849). По Кьеркегору, человек «выбирает себя» в мгновение «прыжка веры», именно тогда ему открывается истинный смысл существования, состоящий в абсолютном отношении к Богу, иными словами, в соприкосновении временного и вечного, что является экзистенциальным повторением абсолютного Парадокса: существующего (= временного) вечного, когда Бог существовал в образе человека. [↑](#footnote-ref-284)
285. *Интеллектуализм* — течение в философии, которое в теории познания отстаивает рационализм, в этике — возможность научить добродетелям, а в педагогике умственному образованию отдает предпочтение перед нравственным. [↑](#footnote-ref-285)
286. *Элеаты* — древнегреческая философская школа VI—V вв. до н. э., возникшая в г. Элее (Южная Италия) и выдвинувшая учение о неизменной сущности истинного бытия и иллюзорности всех видимых изменений и различий. [↑](#footnote-ref-286)
287. *«Вандреди» —* название основанного А. Шамсоном (см. комментарий IV‑61) еженедельника — печатного органа Народного фронта, который выходил с 1935 г.; политическая позиция журнала — объективизм и пацифизм. [↑](#footnote-ref-287)
288. *Литература идей* — понятие, утвердившееся во французской критике со времен Бальзака, который называл Стендаля «одним из выдающихся мастеров *литературы идей* » и писал в «Этюде о Бейле» (1840), что эта школа «отличается обилием фактов, достоверностью образов, сжатостью, ясностью, короткой вольтеровской фразой, умением рассказывать, которым обладал XVIII век, и особенно чувством юмора». [↑](#footnote-ref-288)
289. *Буало, Никола* (1636–1711) — поэт и теоретик классицизма, автор трактата в стихах «Поэтическое искусство» (1674). [↑](#footnote-ref-289)
290. *Анджелико* (собств. имя *Фра Джованни да Фьезоле по прозвищу Беато,* ок. 1400–1455) — итальянский живописец, представитель Раннего Возрождения. Религиозно‑созерцательное искусство Анджелико проникнуто светлым наивным лиризмом, красочной сказочностью (фрески монастыря Сан‑Марко во Флоренции, 1438–1445). [↑](#footnote-ref-290)
291. *…глоссы о невозможном Жоржа Батая…* — См. комментарий I‑55. [↑](#footnote-ref-291)
292. *…его теория траты…* — Ж. Батай утверждал, что чувственные отклонения от медицинской нормы соотносятся как с болезнью, так и со здоровьем; исключая перверсии из сферы нормального социального существования, буржуазное общество следует своему принципу исключения *«непроизводительной траты»*. Сфера *траты* образует ту реальность, в отношении которой определяет себя социум, когда исключает *трату* из пространства нормы; трата дает о себе знать в усилении противобуржуазных движений, силу которых составляет тот самый мир инородного, куда построенный на принципе производства социум вытесняет связанные с *«тратой»* типы существования. [↑](#footnote-ref-292)
293. *Летризм* (*леттризм* ) — одно из течений французской модернистской поэзии, созданное в 1946 г. Изидором Изу (наст. имя *Жан Изидор Гольдштейн* ). В 1947 г. И. Изу опубликовал «Манифест» движения, присваивая себе право выступать от имени «авангарда» и заявляя, что единицей поэзии «атомного века» призвана выступать буква (*фр*. lettre, отсюда — название группы); «летристы» имели общий стиль поведения — тотальное отрицание, частые скандалы, пристрастие к громким оскорбительным заявлениям. *Летризм*, с его тяготением к «конкретной поэзии» и к «радикальному расчленению фонетических структур языка», был более близок к дадаизму, нежели к сюрреализму. [↑](#footnote-ref-293)
294. *Дадаисты* — приверженцы *дадаизма,* космополитического движения тотального отрицания и всеобщего осмеяния, зародившегося в Цюрихе в 1916 г. как реакция неприятия ужасов Первой мировой войны и идеологий, готовых оправдать даже самую невыносимую действительность. «Я разрушаю ячейки мозга и ячейки социальной организации», — писал один из его организаторов Тристан Тцара (1896–1963). Тем, кто считал дадаизм и сюрреализм двумя формами единого потока мысли, Бретон возражал, утверждая, что они «могут быть поняты лишь в соотнесении друг с другом, подобно двум волнам, каждая из которых поочередно накрывает другую». Поначалу к этому движению присоединились многие будущие сюрреалисты, однако уже в 1922 г. между Тцара и Бретоном возникла полемика, а в 1923 г. произошел окончательный разрыв. Утратив былую влиятельность, движение дадаистов будет время от времени возрождаться, в разных формах, вплоть до Второй мировой войны. [↑](#footnote-ref-294)
295. *Дотель, Андре* (1900–1991) — французский писатель; им создано более 50 книг в духе «поэтического реализма» — романов и сборников новелл; его творчество несет на себе отпечаток эстетики и мировоззрения А. Рембо. Героям Дотеля, не находящим опоры в реальной жизни, свойственен порыв к прекрасному и недосягаемому. [↑](#footnote-ref-295)
296. *Сенсимонисты* — сторонники учения об «эмансипации плоти», последователи французского социалиста‑утописта Сен‑Симона, графа Клода Анри де Рувруа (1760–1825), видевшего черты будущей «промышленной системы» в обязательном труде, в единстве науки и практики, в научном планировании хозяйства и в распределении «по способностям». В будущем обществе частная собственность должна быть сохранена, а пролетариат и буржуазия образуют единый класс «индустриалов». [↑](#footnote-ref-296)
297. *Грин, Жюльен* (1900–1998) — французский писатель американского происхождения; в 15 лет он обратился в католическую веру, и это наложило отпечаток на его творчество. «Есть всего только два типа людей, которых я по‑настоящему понимаю, — это мистики и распутники, ибо и те, и другие устремляются к последним пределам и каждый по‑своему взыскуют абсолют», — утверждал он. Символично, что Ж. Грин, при жизни прозванный «мрачным гением», был избран во Французскую академию на место, освободившееся после смерти Ф. Мориака: писателей сближают глубокая, хоть и не вполне ортодоксальная, религиозность, пристальный интерес к извечной борьбе добра и зла в душе человека. В романе Ж. Грина «Адриенна Мезюра» (1927) видна мориаковская традиция; начиная с романа «Ясновидящая» (1934) в его творчестве усиливаются мистические настроения. [↑](#footnote-ref-297)
298. *Калибан* — персонаж комедии Шекспира «Буря», злобный карлик, рожденный от союза между демоном и колдуньей, воплощение стихии, противной любому порядку; в комедии он — антагонист Ариэля (см. комментарий III‑20). [↑](#footnote-ref-298)
299. *Миро, Хуан* (1893–1983) — испанский художник, близкий сюрреализму, прозванный Бретоном «самым красивым пером на шляпе сюрреализма». В конце 20‑х гг. Миро, склоняясь к абстракции, ставил перед собой задачу «убить живопись», но позднее отказался от этого замысла. [↑](#footnote-ref-299)
300. *События в Шанхае.* — Имеется в виду расстрел в Шанхае англо‑американской полицией 30 мая 1925 г. патриотической студенческой демонстрации, который послужил поводом для демонстраций и политических стачек во многих городах, иными словами, для событий, положивших начало национальной революции 1925–1927 гг. в Китае. [↑](#footnote-ref-300)
301. *Автаркия* — образование замкнутых торгово‑экономических блоков; согласно официальной доктрине германского фашизма *автаркия* — это самообеспечение страны для ведения войны в условиях экономической блокады. [↑](#footnote-ref-301)
302. *…я это показал в другой работе… —* Сартр имеет в виду свое эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946). [↑](#footnote-ref-302)
303. *Манихейство* — религиозно‑философское учение о непримиримой и ежечасной борьбе между светом и тьмой, между добром и злом. [↑](#footnote-ref-303)
304. *Шатобриан, Орадур, улица Соссе, Тюлль, Дахау, Освенцим.* — Названия мест, так или иначе связанных со зверствами фашистских оккупантов: *Шатобриан* — французский городок, расположенный неподалеку от Анжу, где гитлеровцы организовали лагерь политзаключенных и где 22 октября 1941 г. 27 узников лагеря были казнены в отместку за убийство в Нанте немецкого офицера; *Орадур* — точнее, *Орадур‑сюр‑Глан* — название французской деревни, где 10 июня 1944 г. гитлеровцы уничтожили 643 человека, в том числе 500 женщин и детей; все они погибли, запертые в подожженной церкви; *улица Соссе* — название парижской улицы, где расположено Министерство внутренних дел; во время войны в помещении министерства находилась военная комендатура оккупантов; *Тюлль* — 8 июня 1944 г. этот французский городок был освобожден партизанами, но уже на следующий день гитлеровцы в отместку захватили и повесили 99 заложников; *Дахау* — немецкий городок, расположенный недалеко от Мюнхена, где в 1933 г. был открыт немецкий концлагерь; через Дахау прошли 206 тыс. заключенных, из них 32 тыс. были там уничтожены; *Освенцим* — польский город, вблизи которого действовал один из самых крупных немецких концлагерей на территории Польши площадью в 42 км[[2]]; в газовых камерах Освенцима было убито, а затем сожжено в печах крематория около 4 млн евреев из оккупированных гитлеровцами стран. [↑](#footnote-ref-304)
305. *Маритен, Жак* (882–1972) — французский философ‑неотомист; в 1919 г. он организовал кружок по изучению томизма, в заседаниях которого участвовали Ж. Кокто, М. Шагал, И. Стравинский, Н. Бердяев. Свою главную задачу он видел в том, чтобы осветить с католической точки зрения все значимые феномены XX в.; главные сочинения Маритена — книги «Антимодерн» (1922) и «Интегральный гуманизм» (1936). [↑](#footnote-ref-305)
306. *No man’s land* (*англ.* ) — царство без людей. [↑](#footnote-ref-306)
307. *Сент‑Экзюпери, Антуан де* (1900–1944) — французский писатель и летчик; во время Второй мировой войны он был среди тех, кто сражался за Францию. В документальном репортаже «Военный летчик» (1942) Сент‑Экзюпери выразил мучительные чувства человека, преданного идеалам гуманизма, но вынужденного во имя отчизны и свободы взяться за оружие. 31 июля 1944 г. Сент‑Экзюпери не вернулся из разведывательного полета. [↑](#footnote-ref-307)
308. *Пограничные ситуации* . — По Ясперсу, бытие раскрывается человеку лишь в моменты этих жизнесоразмерных потрясений (размышления о смерти, болезнь), однако даже «смерть как объективный факт эмпирического бытия еще не есть пограничная ситуация»: важен факт осознания такой возможности, факт ощущения хрупкости, конечности существования индивидов. Именно в эти моменты осуществляется «крушение шифра»: человек элиминирует из системы своего мировосприятия груз повседневных тревог («наличное бытие‑в‑мире»), все так называемые идеальные интересы, а также научные и околонаучные представления. Только в условиях «пограничных ситуаций», безмотивной неудовлетворенности наличным существованием может проявиться экзистенция — бытие особого плана, человеческая самость, внеположенная предметному миру. [↑](#footnote-ref-308)
309. *Янсенист* — см. комментарий III‑96. [↑](#footnote-ref-309)
310. *…все мы — писатели‑философы.* — Уже в 1930‑е годы связь философии с литературой проступила предельно четко; напомним, что А. Камю тогда заявлял: «Хочешь быть философом — пиши романы», а Ф. Мориак говорил о себе: «Я — метафизик, работающий с конкретным материалом». [↑](#footnote-ref-310)
311. *Торричелли, Эванджелиста* (1608–1647) — итальянский физик и математик, который открыл существование атмосферного давления, вакуума (торричеллиева пустота), а также изобрел ртутный термометр. [↑](#footnote-ref-311)
312. *Заславский, Давид Иосифович* (1880–1965) — советский публицист; с 1928 г. печатал в «Правде» фельетоны на международные темы. [↑](#footnote-ref-312)
313. *Перспективизм* — философское воззрение, согласно которому все познание обусловлено личной позицией, точкой зрения познающего и, следовательно, невозможна значимость всеобщности, свободная от влияния этой позиции. [↑](#footnote-ref-313)
314. *Успех Фолкнера, Хемингуэя и Дос Пассоса…* — Успехом этим американские писатели во многом были обязаны именно Сартру: напомним, что статья Сартра «Сарторис У. Фолкнера» (1938) о романе «Сарторис» (1929) во многом способствовала признанию Фолкнера во Франции, да и славу корифея американской литературы Дос Пассосу, по утверждению критиков, создал именно Сартр. Проза американского писателя *Уильяма Фолкнера* (*1897–1962* ) привлекала Сартра тем, что он не только пользовался множеством точек зрения, но и умел в голове каждого героя соединить знание и незнание, дурную веру, фантазии, слова и молчание; Сартру нравился способ освещения Фолкнером событий — с игрой, оттеняющей их светотени. Особенно Сартр выделял роман американского писателя «Свет в августе» (1932): не случайно сцена линчевания из этого романа использована Сартром в трактате «Бытие и ничто» (1943), где она призвана иллюстрировать мысль о том, что, убивая человека, мы все‑таки не можем убить его свободу. Роман американского писателя Эрнеста Хемингуэя (1899–1961) «И восходит солнце» (1926, фр. перевод 1933) помог Сартру сформулировать правила, которым он потом следовал в своей писательской работе. Так, Хемингуэй сообщал о мире лишь то, что могло постичь сознание, с которым он себя в данный момент идентифицировал, и он не отделял изображаемых объектов от действия, в которое вовлечены его герои. Среди произведений американского писателя Джона Дос Пассоса (1896–1970), по выражению Сартра, «величайшего романиста нашего времени», особой его любовью пользовался его роман «42‑я параллель» (1930) (первый в трилогии «США», куда вошли также романы «1919», «1932» и «Большие деньги», 1936): Сартра привлекла «жесткая» манера письма Дос Пассоса, поскольку она позволяла рассматривать людей одновременно и через призму разыгрываемой ими перед собой свободы, и в виде проекции подчиняющей их себе ситуации. [↑](#footnote-ref-314)
315. *Релятивизм* — философское, точнее, гносеологическое воззрение, скорее всего заимствованное Сартром из трудов Канта или Бергсона, согласно этому воззрению возможно только познание *отношений* между вещами и между понятиями. [↑](#footnote-ref-315)
316. *Conspicuous consumption* (*англ.* ) — демонстративное потребление. [↑](#footnote-ref-316)
317. *Атлантический вал* — система долговременных укреплений, созданных фашистской Германией в 1942–1944 гг. вдоль европейского побережья от Дании до Испании (строительство не было завершено); при высадке в Нормандии в июне 1944 г. англо‑американских войск оборона немцев была прорвана. [↑](#footnote-ref-317)
318. *Дефляция* — уменьшение денежной массы в обращении путем изъятия части избыточных, по сравнению с потребностями денежного обращения, бумажных денег; Сартр использует это слово как метафору. [↑](#footnote-ref-318)
319. *Гесиод* (VIII—VII в. до н. э.) — первый известный по имени древнегреческий поэт, восславивший в поэме «Труды и дни» крестьянский труд и противопоставивший свою поэзию героическому эпосу как суровую «правду» красивой «лжи». [↑](#footnote-ref-319)
320. *Амп, Пьер* (1876–1962) — французский писатель родом из рабочих, создатель жанра так называемого производственного романа; его произведения, в которых человек труда низведен до придатка машины, воспевают промышленный прогресс, изобилуют описаниями различных стадий промышленного, сельскохозяйственного производства, работы транспорта и т. п.; во время Второй мировой войны П. Амп был сторонником политики Петена. [↑](#footnote-ref-320)
321. *Homo faber* (*лат.* — человек как ремесленник) — технический, действующий человек. [↑](#footnote-ref-321)
322. *…от «Культа Я»… минуя «Яства земные» и «Дневник Барнабуса»… — «Культ Я» —* название трилогии М. Барреса (см. комментарий III‑77); «*Яства земные»* — см. комментарий III‑11; *«Дневник Барнабуса»* — см. комментарий III‑112. [↑](#footnote-ref-322)
323. *Бытие* . — По Сартру, бытие является чистым, логическим тождеством с самим собой; по отношению к человеку это тождество выступает как бытие‑в‑себе, как подавленная, отвратительная умеренность и самодовольство. [↑](#footnote-ref-323)
324. *Шопенгауэр, Артур* (1788–1860) — немецкий философ‑иррационалист, сторонник волюнтаризма. В его главном труде «Мир как воля и представление» (1819) сущность мира показана как неразумная воля, слепое бесцельное влечение к жизни. «Освобождение» от мира — через страдание, бескорыстное эстетическое созерцание и аскетизм. [↑](#footnote-ref-324)
325. *…академика Жана Эффеля…* — Речь идет о рассеянном чудаке — излюбленном персонаже карикатур французского графика *Жана Эффеля* (наст. имя *Франсуа Лежен*, 1908–1982); серия его рисунков «Сотворение мира» (1951–1953) вдохновила чехословацких мультипликаторов на создание известного российским зрителям фильма с тем же названием. [↑](#footnote-ref-325)
326. *Праксис. —* Это греческое слово (в нашем тексте *«praxis»* ), которым Аристотель обозначал область непроизводящего действия, Сартр использует для обозначения практики как действия, деятельности, деятельной жизни, опыта, иными словами, для определения понятия практики в широком смысле. Соответствующее французское слово (*pratique* ) он использует, когда речь идет о какой‑либо конкретной практике. [↑](#footnote-ref-326)
327. *…винцо из департамента Эро…* — В департаменте *Эро* на юге Франции (экономический район Лангедок‑Руссильон) в большом количестве производят дешевые вина. [↑](#footnote-ref-327)
328. *Overseas* (*англ.* ) — для зарубежных стран. [↑](#footnote-ref-328)
329. *Хилус* — обогащенная капельками жира лимфа, содержащаяся в лимфатических (млечных) сосудах кишечника. [↑](#footnote-ref-329)
330. *… пьесы Кокто, Салакру, Ануя… — Кокто* — см. комментарий IV‑5. *Салакру, Арман* (1899–1989) — французский драматург, мастер построения интриги, автор социальной комедии «Жизнь в розовом свете» (1931), комедии‑памфлета «Отель «Атлас» (1931), пьесы «Земля кругла» (1938) — истории шестимесячной диктатуры во Флоренции фанатичного доминиканского монаха Джироламо Саванаролы, увлекшего массы мечтами о «царстве Божьем» на земле, которое обернулось для них кошмаром. Драма Салакру «Ночи гнева» (1946) — первая во Франции пьеса о движении Сопротивления, а его комедия «Архипелаг Ленуар» (1947) — самая громкая театральная сенсация театрального сезона, во время которого Сартр публиковал свое эссе «Что такое литература?». *Ануй, Жан* (1910–1987) — французский драматург; в его так называемых черных пьесах («Горностай», 1934, «Путешественник без багажа», 1937) показан трагический конфликт героя с буржуазным миром. «Антигона» (пост. 1943) — антифашистская трагедия; упрямое «нет» героини, ее гибель из‑за неприятия моральной нечистоплотности обладала силой нравственного примера сродни тому, который подавали отец с дочерью — герои повести Веркора «Молчание моря». [↑](#footnote-ref-330)
331. *«За закрытыми дверями»* (1944) — самая известная пьеса Сартра, содержание которой, по меткому замечанию одного французского критика, можно выразить одной фразой: «Ад — это другие». [↑](#footnote-ref-331)
332. *Судэй, Поль* (1869–1929) — французский эссеист и критик; хотя его метод основан на рационализме и позитивизме, литературный вкус его безупречен: именно он первым заговорил о М. Прусте, об А. Жиде, о П. Валери; его статьи были собраны в 3 тома под общим названием «Книги» и опубликованы, соответственно, в 1912, 1914, 1930 гг. [↑](#footnote-ref-332)
333. *…имя Жида… любопытным образом сочетается… с… лицом Мишель Морган. — Морган, Мишель* (наст. имя *Симона Руссель,* 1920–2016) — французская актриса, известная российскому зрителю по таким фильмам, как «Набережная туманов» (1938) и «Большие маневры» (1955). М. Морган блестяще сыграла главную роль в фильме 1946 г., поставленном по роману Жида «Пасторальная симфония» (1919). [↑](#footnote-ref-333)
334. *Habeas corpus* (*лат.* ) — Название закона о свободе личности, принятого английским парламентом в 1679 г. (по первым словам текста). По нему никто без разрешения суда не мог подвергнуть кого‑либо задержанию или аресту. Каждый гражданин в случае ареста имел право требовать, чтобы в течение суток ему было предъявлено судебное обвинение, а при отсутствии такового требовать освобождения из‑под ареста. Юридической формой такого требования был обращенный судом к задержавшей гражданина инстанции письменный приказ «предъявить личность» (habeas corpus ad subiciendum). [↑](#footnote-ref-334)
335. *Этатизм* — участие государства в управлении хозяйством. [↑](#footnote-ref-335)
336. *Заброшенность. —* У Сартра *заброшенность для‑себя‑бытия* есть «постоянно исчезающее следствие в‑себе‑бытия, которое настигает для‑себя‑бытие и посредством которого оно связано с в‑себе‑бытием, но которое никогда невозможно постигнуть». [↑](#footnote-ref-336)
337. *Страх.* — По Сартру, *страх* — это боязнь самого себя как результат недетерминированной по своему характеру свободы, которую нельзя предвидеть. [↑](#footnote-ref-337)
338. *…в Мюнхене, в мае 40 года и при правительстве Виши. —* В Мюнхене 29–30 сентября 1938 г. между Францией и Англией с одной стороны и Германией и Италией — с другой было подписано соглашение, по которому от Чехословакии отторгалась и передавалась Германии Судетская область; *в мае 40 года* германские войска вторглись на территорию Франции, и пока французы в спешке отступали, в столице коварно подготавливалась капитуляция; *при правительстве Виши* — то есть при коллаборационистском правительстве, руководимом Петеном (см. комментарий III‑15). [↑](#footnote-ref-338)
339. *Местр, Жозеф Мари де* (1753–1821) — французский публицист, политический деятель и религиозный философ, один из вдохновителей и идеологов европейского клерикально‑монархического движения первой половины XIX в. В философии де Местр исповедовал религиозный провиденциализм, он автор книги «Санкт‑метербургские вечера, или Беседы о верховной власти Провидения», где описаны его мечты о новом Иерусалиме и о всемирном христианском граде. [↑](#footnote-ref-339)
340. *Гароди, Роже* (1913–2012) — французский политический деятель, с 1945 г. — член Центрального комитета компартии Франции, в 1945–1958 гг. — депутат коммунистов. После чехословацких событий 1968 г. изменил свою политическую позицию, за что и был исключен из компартии. [↑](#footnote-ref-340)
341. *Манихейство —* см. комментарий IV‑89. [↑](#footnote-ref-341)
342. *Моррас, Шарль* (1868–1952) — французский публицист, критик, поэт, который на протяжении полувека влиял на политическую и литературную жизнь Франции и был, по выражению А. Мальро, «одной из величайших интеллектуальных сил современности». Моррас ратовал за «дисциплину» и «порядок» в обществе, был политиком правого толка, одним из организаторов «Аксьон франсез» (см. ниже), во время Первой мировой войны выступал с шовинистическими заявлениями, в период между двумя войнами его привлекали идеи фашизма, в оккупированной Франции он стал идеологом Петена. После освобождения Моррас был обвинен в коллаборационизме и 6 лет провел в тюрьме. В 1938 г. его приняли во Французскую академию, но в 1945 г. его оттуда по политическим соображениям исключили. [↑](#footnote-ref-342)
343. *«Аксьон»* — прокоммунистический еженедельник, в котором в то время публиковался и Сартр. [↑](#footnote-ref-343)
344. *…подобный процессу, описанному нам Кафкой. —* В этом смысле весьма показательно понимание романа Кафки «Процесс» (см. комментарий II‑9), предложенное французским философом, писателем и литературоведом Морисом Бланшо (1907–2003): «Процесс — изгнание — это, несомненно, великое бедствие, но, возможно, и необъяснимая несправедливость или неумолимое наказание, а кроме того, это верно лишь в некоторой степени, но такова отговорка героя, — ловушка, в которую он позволяет себе попасться, — процесс это такая данность, которую недостаточно опровергнуть, упоминая в пустых разговорах какую‑то более высокую справедливость, но в которой необходимо участвовать, в соответствии с правилом, принятым Кафкой и для себя: «ограничиться тем, чем все еще обладаешь» («Кафка и потребность в творчестве»). [↑](#footnote-ref-344)
345. *Низан, Поль* (1905–1940) — французский писатель, друг и соученик Сартра, некоторое время состоявший в компартии. В герое его романа «Троянский конь» (1935) — провинциальном учителе (в те годы Сартр тоже был учителем в провинции), в одиночестве разгуливающем по городу и предающемся мрачным философским размышлениям, которые на последних страницах книги приводят его к фашизму, Сартр узнал многие собственные черты и не поверил Низану, утверждавшему, будто прототипом ему послужил совсем другой человек. Перу Низана принадлежит также роман «Заговор» (1938) — начало реалистической эпопеи о революционной молодежи, эпопею должна была продолжить целая серия романов, но их созданию помешала гибель писателя в смутные времена оккупации. [↑](#footnote-ref-345)
346. *«Се суар»* — ежедневная довоенная газета французских коммунистов (в 30‑е годы одним из ее редакторов был Л. Арагон), в 1939 г. она была запрещена правительством Даладье и возобновлена в 1945 г. [↑](#footnote-ref-346)
347. *… так поступал Доде со своей Арлезианкой.* — В пьесе А. Доде (см. комментарий III‑92) «Арлезианка» (1872) (в основу ее положен рассказ с там же названием из сб. «Письма с мельницы», 1869) показана история любви Жана, сына богатого крестьянина, к не выведенной на сцене девушке из Арля (к хорошенькой арлезианке, «в бархате и кружевах»): сначала парень испытывает горячую влюбленность, после согласия девушки на брак — безмерную радость, затем, узнав о ее связи с другим мужчиной, — болезненное разочарование; в конце пьесы к нему приходит осознание того, что «презрение не может убить любви», и он кончает жизнь самоубийством. [↑](#footnote-ref-347)
348. *Леметр, Жюль Франсуа Эли* (1853–1914) — французский критик и писатель, тонкий стилист, мастер того рода субъективно‑импрессионистической критики, которая получит развитие в трудах П. Валери. В политике Ж. Леметр придерживался правых взглядов. [↑](#footnote-ref-348)
349. *Сциентизм* — абсолютизация роли науки в системе культуры и в идейной жизни общества, Сартр вел последовательную против сциентизма борьбу с конца 30‑х годов. [↑](#footnote-ref-349)
350. *…и великого Ферре, и скромного Бара, и святого Венсана де Поля… — Ферре* (*по прозванию Великий,* ок. 1330 —?) — французский патриот, принимавший участие в Жакерии и снискавший славу своими подвигами в борьбе с англичанами во времена Столетней войны; *Бара, Жозеф* (ок. 1779–1793) — французский солдат, барабанщик республиканских войск, он попал в засаду в Вандее и погиб геройской смертью; поэт М. Ж. Шенье упоминает его в своем гимне «Песнь выступлению» (1794); *Венсан де Поль* (1576–1660) — французский религиозный деятель, известный своей благотворительностью и за нее даже причисленный церковью к лику святых. [↑](#footnote-ref-350)
351. *Злоба* — это слово (*фр* . — ressentiment; другие его значения — злопамятство, досада, рассерженность, мнительность) обрело особый смысл, учитываемый в этом отрывке Сартром, в трудах Ницше, который видел в выраженном им понятии главный источник морали и всегда употреблял его по‑французски со своими пояснениями. Так, в «Генеалогии морали» (1887) он писал: «Восстание рабов в морали начинается с того, что *ressentiment* становится творческой и порождает ценности: *ressentiment* таких существ, которые на самом деле не способны к настоящей реакции, которые поэтому вознаграждают себя воображаемой местью. Между тем как благородная мораль возникает из торжествующего утверждения себя самого, рабская мораль с самого начала говорит нет «внешнему», «иному», «не себе»; и это «нет» и является ее творческим деянием. Это превращение наизнанку определяющего ценности взгляда — это *неизбежное* обращение к внешнему и равнение на него, вместо обращения к самому и равнения на себя — именно и характерно для *ressentiment* ». Воля власти, по Ницше, способна обратиться против самой себя, стать источником *ressentiment*: у слабых и проигравших она становится бессознательной, меняет формы; все недоступное для себя слабые с легкостью объявляют морально дурным, порочным и недостойным. [↑](#footnote-ref-351)
352. *«Орельен»* (1944) — роман Л. Арагона, воссоздающий как историю рантье, принадлежащего к «потерянному поколению» молодых французов, растерявших все иллюзии на полях сражений Первой мировой войны, так и историю Франции в период между двумя войнами; это произведение входит в цикл романов Арагона «Реальный мир» и выступает связующим звеном между первыми книгами и завершающим цикл 6‑томным романом «Коммунисты» (1949–1951). [↑](#footnote-ref-352)
353. *«Заложник»* (1911) — драма Поля Клоделя, входящая, наряду с пьесами «Дева Виолена» (1898) и «Благовещение» (1912), в трилогию, в которой автор пытался в символической форме осмыслить общественно‑политические процессы в Европе XIX в.; в этой драме выходец из народа, наделенный отнюдь не самыми привлекательными чертами, противостоит добродетельной католической аристократии. [↑](#footnote-ref-353)
354. *…какой‑нибудь Натанаэль открывает «Яства земные»… —* см. комментарий III‑11. [↑](#footnote-ref-354)
355. *…пример Низана: когда он был коммунистом, коммунисты… его читали; теперь… ни одному сталинисту и в голову не придет взять в руки его книги… —* После публикации статьи коммуниста Ж. Канапа (1921 г. р.) «Экзистенциализм — это не гуманизм» (1947) (своего рода ответ на работу Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм»), где он клеймил Сартра как фашиста и «врага человечества», Сартр решил, что не обязан соблюдать лояльность, и подписал бумагу с протестом против «клеветы, распространяемой коммунистами о Низане»: коммунисты утверждали, будто Низан, который вышел из компартии после подписания пакта Молотова‑Риббентропа, запятнал себя сотрудничеством с немцами. Сартр показал себя верным памяти друга, которого, по его убеждению, Арагон оболгал в романе «Коммунисты». Быть может, выступление Ж. Канапа особенно болезненно задело Сартра потому, что тот был его учеником, когда Сартр еще преподавал философию. [↑](#footnote-ref-355)
356. *«Троянского коня» и «Заговора»…* — См. комментарий IV‑131. [↑](#footnote-ref-356)
357. *Habeas corpus —* см. комментарий IV‑120. [↑](#footnote-ref-357)
358. *…о Гракхе Бабёфе, о взглядах Робеспьера и Марата… дань… уважения отдавая Демулену и Жирондистам… — Бабёф, Гракх* (наст. имя *Франсуа Ноэль,* 1760–1797) — коммунист‑утопист времен Великой французской революции; в период Директории руководил движением «Во имя равенства», в 1796 г. готовил народное восстание, позднее был казнен. *Робеспьер, Максимильен* (1758–1794) — вождь якобинцев, по замечанию С. Цвейга, единственный политический гений среди шумных народных агитаторов; он возглавил революционное правительство и после прихода к власти термодорианцев был казнен. *Марат, Жан Поль* (1743–1793) — вождь якобинцев; вместе с Робеспьером он руководил подготовкой народного восстания; был убит Шарлоттой Корде — французской дворянкой, находившейся под влиянием жирондистов. *Жиронда* — политическая группировка времен Великой французской революции, представлявшая в основном торгово‑промышленную и земледельческую буржуазию, ее название объясняется тем, что многие ее представители были выбраны в Конвент от департамента Жиронда. [↑](#footnote-ref-358)
359. *…Литтре и Ларусс… — Литтре* — см. III‑105. *Ларусс, Пьер* (1817–1875) — французский педагог, лексикограф и писатель, основал в Париже одно из первых французских книжных издательств, специализировавшихся на издании энциклопедий и словарей. [↑](#footnote-ref-359)
360. *Лаланд, Андре* (1867–1963) — французский философ, главный редактор «Технического и критического словаря философии» (1902–1923), «Философского словаря» (1928); в философии следовал традициям доступного опытной проверке рационализма. [↑](#footnote-ref-360)
361. *…слово… «сотрудничество»… стало пользоваться дурной славой. —* Напомним, что в русском языке для обозначения сотрудничества с гитлеровским режимом жителей стран, оккупированных фашистскими захватчиками в период Второй мировой войны, используют специальное слово — коллаборационизм (от *фр*. collaboration — *сотрудничество* ). [↑](#footnote-ref-361)
362. *…о «масляном коне»…* — См. комментарий I‑55. [↑](#footnote-ref-362)
363. *Бентам, Иеремия* (1748–1832) — английский философ, видный представитель утилитаризма. Мораль, а также законодательство он определяет как искусство регулировать человеческие поступки таким образом, чтобы они приносили как можно больше счастья; высшей целью человеческой жизни является наивысшее счастье наибольшего числа людей. [↑](#footnote-ref-363)
364. *.. г‑на Черчилля… г‑на Бевина… — Черчилль, Уинстон Леонард Спенсер* (1874–1965) — премьер‑министр Великобритании в 1940–1945, 1951–1955 гг., после войны был в числе инициаторов «холодной войны»; *Бевин, Эрнест* (1881–1951) — один из правых лидеров Лейбористской партии Великобритании, министр иностранных дел в 1945–1951 гг. [↑](#footnote-ref-364)
365. *Брод, Макс* (1884–1968) — близкий друг Ф. Кафки, литератор, журналист, с 1912–1913 гг. активный деятель сионистского движения, в 20‑е гг. редактор «Пражской газеты». В 1935 г. он издал собрание сочинений Кафки, в 1937 г. — его жизнеописание, в 1939 г. М. Брод эмигрировал в Палестину. [↑](#footnote-ref-365)
366. *Уэст, Натанаэл* (псевдоним; наст. фамилия — *Уэйнстайн,* 1903–1940) — американский писатель, один из крупнейших американских сатириков XX в.; в 20‑е гг. он жил в Париже и был близок к сюрреалистам, что наложило отпечаток на его творчество. [↑](#footnote-ref-366)
367. *Жуандо, Марсель* (1888–1979) — французский писатель, автор более 120 книг, 30 томов дневников; шумная известность пришла к нему в 1950 г. после публикации романа «Самозванец» — автобиографического повествования о союзе гомосексуалиста с танцовщицей. [↑](#footnote-ref-367)
368. *«Аксьон франсез»* (*«Лига французского действия»* ) — основанная в 1899 г. организация, которая пропагандировала крайне реакционные монархические и националистические идеи, основным ее печатным органом стала газета «Аксьон франсез», издававшаяся с 1908 г. и запрещенная в 1944 г. за сотрудничество с коллаборационистским правительством Виши. [↑](#footnote-ref-368)
369. *«Королевские молодчики» —* одна из французских монархических организаций при «Аксьон франсез», действовавшая в первой трети XX века. [↑](#footnote-ref-369)
370. *Алкье, Фердинан* (1906–1985) — профессор Сорбонны, близкий к сюрреализму, отчасти повлиявший на политическую эволюцию движения. В 1933 г. Бретон опубликовал в журнале «Сюрреализм на службе революции» его письмо с критикой фильма Николая Экка «Путевка в жизнь», где было заявлено, что «со стороны СССР дует ветер неуклонной кретинизации», после чего А. Бретона и П. Элюара исключили из бюро Ассоциации революционных писателей и художников; перу Алкье принадлежит фундаментальное исследование «Философия сюрреализма» (1955). [↑](#footnote-ref-370)
371. *«Газетт де Леттр», «Фонтен», «Каррефур». — «Газетт де Леттр», «Каррефур» —* издания, печатавшие статьи на литературные темы; *«Фонтен» —* литературный журнал, созданный во времена оккупации. [↑](#footnote-ref-371)
372. *Деснос* — см. комментарий IV‑55. [↑](#footnote-ref-372)
373. *Мориак, Клод* (1914–1996) — французский критик и романист, сын Франсуа Мориака, автор романов в форме «внутренних монологов» «Все женщины — роковые» (1957) и «Маркиза вышла в пять часов» (1961), эссе «Алитература» (1958), где собраны суждения о творчестве таких писателей, как Камю и Батай; его перу принадлежат и многотомные воспоминания под общим названием «Неподвижное время». [↑](#footnote-ref-373)
374. *Амилазы* — ферменты, содержащиеся в соке поджелудочной железы, в слюне человека и животных; амилазы катализируют процессы гидролиза. [↑](#footnote-ref-374)
375. *Объединение французского народа* — партия сторонников Шарля де Голля (1890–1970), созданная им в 1947 г., чтобы «отстаивать в рамках закона великое дело общественного спасения и добиваться глубокой реформы государства»; в 1955 г. де Голль распустил свою партию. [↑](#footnote-ref-375)
376. *Батай… предупредил Мерло‑Понти… — Жорж Батай* (см. комментарий I‑55) хотя и заслужил славу великого раскольника сюрреализма, тем не менее не согласен был с нападками на это движение и вскоре после начала публикации в «Тан модерн» эссе «Что такое литература?» отказался печатать там свои статьи, о чем и уведомил *Мерло‑Понти* (см. комментарий I‑3), который, наряду с Сартром, был членом редколлегии этого журнала. [↑](#footnote-ref-376)
377. *Пастуро, Анри* (1912 г. р.) — один из участников сюрреалистического движения; в годы войны он был в плену, где и написал свою лучшую книгу «Ранение человека» (1946). [↑](#footnote-ref-377)
378. *«Сюрреализм на службе Реформы». —* Сартр обыгрывает то обстоятельство, что с 1930 по 1933 гг. под руководством А. Бретона выходил журнал «Сюрреалисм о сервис де ла революсьон» («Социализм на службе революции»). [↑](#footnote-ref-378)
379. *Weltanschauung* (*нем.* ) — мировоззрение. [↑](#footnote-ref-379)
380. *…«христианотомистскую стадию» культуры.* — Эта стадия в рамках христианского неотомизма (крупнейшим представителем этого учения является Ж. Маритен (см. комментарий IV‑91), основана на внушении людям, что любовь стоит большего, чем интеллект, на вере в истинное предназначение человека, заключенное в труде, служении ближнему, создании ценностей культуры, совершенствовании и искуплении грехов. Религиозное видение мира христианством показывает, что осмысление мира приходит не извне, а изнутри, что существование человека не абсурдно, а имеет глубинный смысл, исходящий из основ творения, а не только из существующих объектов, а потому экзистенциалисты неправы, когда унижают разум перед лицом Создателя. [↑](#footnote-ref-380)
381. *Выставка‑1947.* — Речь идет о Международной выставке сюрреализма, состоявшейся в 1947 г. в галерее Мейт. [↑](#footnote-ref-381)
382. *…к …сюрреализму «При свете дня», «Нади», «Сообщающихся сосудов». — «Надя»* (1928) — описание Бретоном реальных событий (в 1926 г. он в течение 10 дней встречался с женщиной, называвшей себя Надей и впоследствии помещенной в психиатрическую больницу), в котором взаимодействуют автоматическое письмо, объективный случай (см. комментарии IV‑51, IV‑174), медиумический опыт и безумие. «*При свете дня* » (1927) — книга Бретона, призванная побуждать читателей к коллективному вступлению в коммунистическую партию. «*Сообщающиеся сосуды* » (1932) — исследование *объективного случая* (см. комментарии IV‑51, IV‑174) как первоосновы желания. [↑](#footnote-ref-382)
383. *«Мысль… труду»* . — Сартр приводит этот отрывок в переводе с немецкого, выполненном французским философом‑неогегельянцем Жаном Ипполитом (1907–1968). В нашей работе отрывок приведен в переводе с немецкого, осуществленном в начале 1930‑х гг. русским философом Г. Г. Шпетом (1879–1937). (См.: Гегель. Система наук. Часть первая. Феноменология духа, М., 1959, с. 109.) [↑](#footnote-ref-383)
384. …*в виде сознания раба* . — Г. Г. Шпет переводит эту мысль Гегеля так: «Из этого явствует, что подобно тому как стоицизм соответствует понятию *самостоятельного сознания*, выступавшего в виде отношения господства и рабства, так стоицизм соответствует *реализации* его как негативного направления на инобытие, вожделению и труду» («Феноменология духа», с. 109). [↑](#footnote-ref-384)
385. *Сверхреальность* . — Термин «сюрреализм» общепринят, однако в дословном переводе французское слово «surrealisme» скорее выглядело бы как «сверхреализм», и тогда «surrealite» мы перевели бы как *«сверхреальность»*. Бретон говорил об этом: «Я верю в будущее соединение этих двух с первого взгляда столь противоречащих друг другу состояний — сна и действительности — в некую абсолютную реальность — сверхреальность». [↑](#footnote-ref-385)
386. *…голосу, возвестившему о смерти Пана. — Пан* (греч. миф.) — бог лесов и рощ; выражение «умер Великий Пан» основано на рассказе древнегреческого писателя и историка Плутарха (ок. 45 — ок. 127) о том, как в царствование Тиберия (I в. н. э.) кормчий корабля, плывшего в Италию, услышал возглас: «Умер Великий Пан!», и это событие породило многочисленные толкования. В иносказательном смысле упоминание о смерти Пана означает конец определенной эпохи. [↑](#footnote-ref-386)
387. *Американский неорелизм* — идеалистическое направление в философии XX в., развивавшее в трудах американских философов Р. Перри, У. Монтегю, Э. Холта, Э. Сполдинга, У. Марвина положение о непосредственной «данности» познаваемой вещи в сознании, что вело к растворению внешнего мира в мышлении; в 1930‑х гг. это направление утратило влияние. [↑](#footnote-ref-387)
388. *Объективный случай* — ключевое понятие сюрреализма, которое означает то, что принято называть «совпадением», когда соединение неожиданной мысли с действительным ходом событий принимает облик «послания» или необходимости. (Позднее в работах К. Юнга подобные совпадения будут исследованы как «смысловые совпадения», столь же необходимые для понимания мира, как пространственные, временные и причинно‑следственные отношения.) Бретон увязывал это понятие с фрейдистским «неосознанным желанием». Сюрреалисты по‑своему пытались понять действие случайности, в разных вариантах разрабатывая тему «встречи» и занимаясь такими играми, как «изысканный труп». [↑](#footnote-ref-388)
389. *Ex nihilo* (*лат.* ) — из ничего. [↑](#footnote-ref-389)
390. *Желание* . — Для прояснения смысла, который Сартр вкладывает в это понятие, следует привести суждения французского неофрейдиста Жака Лакана (1901–1981) относительно «желания» как проекции «потребности» в «воображаемое». Желанием управляет принцип удовольствия/неудовольствия, и оно направляется на эмпирические объекты. Удовлетворение желания приводит к его исчезновению в качестве первичного жизненного импульса, а потому для нормальной человеческой жизни совершенно необходимо появление все новых объектов желания. Как полагали французские философы Феликс Гваттари (1930–1992) и Жиль Делез (1925–1995), «если желанию недостает реального объекта, сама реальность желания заключена в «сущности недостачи», которая и производит фантазматический объект» («Капитализм и шизофрения», 1972–1980). [↑](#footnote-ref-390)
391. *…назвать, используя выражение Ясперса, шифром желания в мире…* — Для прояснения своих философских взглядов Ясперс вводит понятие «шифр»: «Метафизика доносит до нас *окружающее* трансценденции. Метафизику мы понимаем как «тайнопись». Мы слышим заключенную в шифре действительность из действительности нашего существования (экзистенции), а не просто из рассудка, который ни в коей мере не содействует раскрытию смысла». Рассматривая суть поисков человеком своей индивидуальности, Ясперс утверждал, что любая рационалистически выстроенная картина мира есть не что иное, как иносказательная интеллектуальная интерпретация скрытых душевных стремлений творчески мыслящего индивида. Бытие в этих условиях оказывается «зашифрованным» и предполагает обязательное истолкование. Всякое мышление перед лицом экзистенции представляет собой попытку выразить невыразимое с помощью «шифров». «Мы, занимаясь в поисках своего «я» шифрами трансценденции, т. е., попросту говоря, обращаясь к произведениям мировой культуры, однажды испытываем настолько сильное потрясение, что «лишаемся дара речи», немеем, не будучи в состоянии выразить его словами. Этот момент — «онемение», «молчание» — и есть главный и наилучший признак встречи с трансценденцией», — подчеркивал Ясперс. [↑](#footnote-ref-391)
392. *.. фамилия предрасполагает… к откровенности. —* Сартр имеет в виду французского поэта и литературного критика Ива *Бонфуа*, фамилию которого можно было бы перевести на русский язык как «чистосердечие», «прямодушие»; И. Бонфуа — один из лучших знатоков творчества А. Рембо, автор книг «Рембо о самом себе» (1961), «Наследник Рембо» (1978). [↑](#footnote-ref-392)
393. *Протей* (*греч. миф* .) — «Старец морей», морское божество, способное принимать любой облик; в современном языке — символ многоликости. [↑](#footnote-ref-393)
394. *Арагон написал поэму…* — Имеется в виду «дело» Арагона — скандал, начавшийся в 1931 г., когда за поэму «Красный фронт», опубликованную в сб. «Преследуемый преследователь» (1931) под впечатлением путешествия поэта в Советскую Россию, против него были выдвинуты многочисленные обвинения. Книгу признали опасной, а сам Арагон привлечен к суду «за подстрекательство армии к неповиновению, за анархистскую агитацию и призыв к насилию»; в поэме он благословлял день, когда будет взорвана Триумфальная арка, а в качестве лучшего памятника готов был прославить «великолепную хаотическую груду, воздвигнутую из церквей при помощи динамита». [↑](#footnote-ref-394)
395. *Прево* — имеется в виду творчество *Жана Прево* (см. комментарий IV‑61). [↑](#footnote-ref-395)
396. *Квиетизм* — полная отрешенность, спокойное, лишенное аффектов поведение, безвольная и непротивленческая покорность божественной воле, вплоть до индифферентного отношения к добру и злу. [↑](#footnote-ref-396)
397. *Руссе, Давид* (1912–1997) — французский журналист; в 1936 г. он вступил в ряды испанской республиканской армии, во время Второй мировой войны участвовал в движении Сопротивления, в 1943 г. был арестован гестапо, подвергнут пыткам и отправлен в концлагерь. В 1946 г., через год после своего освобождения, опубликовал удостоенное литературной премии эссе «Концентрационная вселенная»; той же теме посвящена его книга «Дни нашей смерти» (1947). В 1948 г. совместно с Сартром, Камю и Бретоном он участвовал в создании «Демократического революционного объединения». В 1949 г. опубликованы его «Беседы о политике» с Сартром, в том же году он отошел от коммунистов, с которыми сблизился в годы войны. Позднее Сартр и Руссе порвали отношения, и в конце жизни Сартр утверждал, что в Руссе — «старом троцкисте — не было ничего от революционера, одна лишь пустая болтовня». [↑](#footnote-ref-397)
398. *A posteriori* (*лат.* ) — на основании опыта. [↑](#footnote-ref-398)
399. *Эстетические приемы.* — Сартр в работе «Святой Жене, комедиант и мученик» в этой связи писал о том, что «сумасшедшая попытка замещения целого мира видимостью мира и называется эстетикой». [↑](#footnote-ref-399)
400. *Национальный комитет писателей.* — Организация, созданная подпольно в годы Второй мировой войны одушевленными идеями Сопротивления писателями разных художественных направлений (туда входили и Жан Полан, и Франсуа Мориак, и Жан Поль Сартр, и Луи Арагон). [↑](#footnote-ref-400)
401. *Элюар, Поль* (наст. имя *Эжен Грендель,* 1895–1952) — французский поэт; в период между двумя войнами он был одной из величайших фигур сюрреализма, с началом войны в Испании сблизился с коммунистами, в годы оккупации был самым значительным поэтом Сопротивления, и его стихи «Свобода! Я пишу твое имя…» многие французы повторяли как заклинание. В юности Сартр пытался подражать стихам из поэмы «Непорочное зачатие» (1930), написанной П. Элюаром совместно с А. Бретоном. [↑](#footnote-ref-401)
402. *Декур, Жак* (наст. имя *Даниель Декурдеманш*, 1910–1942) — национальный герой Франции, писатель‑коммунист, с 1938 г. — главный редактор журнала «Коммюн», автор «Манифеста национального фронта писателей» (1942). В 1942 г. был арестован петеновской полицией и расстрелян как заложник. [↑](#footnote-ref-402)
403. «*Земля людей»* (1939) — книга А. де Сент‑Экзюпери, в которой Сартр усматривал близость философии Хайдеггера: описывая жизнь летчиков, Сент‑Экзюпери преодолевал и субъективизм, и объективизм, представляя различные взгляды на мир и ни одному из них не отдавая предпочтения. Еще раньше интерес Сартра вызвал роман Сент‑Экзюпери «Ночной полет» (1931): развитие авиации, сближая континенты, особым образом изменяет культурное пространство и влияет на отношения между людьми. [↑](#footnote-ref-403)
404. *«По ком звонит колокол»* (1940) — крупнейшее эпическое произведение Э. Хемингуэя, посвященное борьбе испанского народа против франкистов. [↑](#footnote-ref-404)
405. *Блан, Жюльен* (1908–1951) — французский писатель, автор трехтомного романа «Одна только жизнь» (1945); незадолго до преждевременной смерти Ж. Блана, наступившей вследствие тяжелой болезни, друзья опубликовали его пьесу «Ирландская баллада». [↑](#footnote-ref-405)
406. *«Писатели‑католики» —* под этим условным названием прежде всего имеются в виду такие приверженные идеям католицизма писатели, как П. Клодель (см. комментарий IV‑91), Ф. Мориак (см. комментарий IV‑4), Ж. Грин (см. комментарий IV‑83), Жорж Бернанос (1888–1948) — французский писатель и публицист, автор романов «Под солнцем Сатаны» (1926) и «Дневник сельского священника» (1936); в своих романах он исследовал вызванный безверием кризис «европейской души». [↑](#footnote-ref-406)
407. *Жионо, Жан* (1895–1970) — французский писатель, который в своих произведениях рассказывал о сельском труде так, как до него во французской литературе не рассказывал никто; автор, воспевший природу трилогии «Пан», куда вошли романы «Холм» (1929), «Один из Бомюня» (1929) и «Отава» (1930); о радости крестьянского труда повествует и его роман «Да пребудет радость со мною» (1935). После войны Жионо был обвинен в коллаборационизме и несколько месяцев провел в тюрьме. Новый период в его творчестве ознаменовался появлением романов, созданных в иной стилистической манере, лучшие из них — «историко‑романтические фрески» «Гусар на крыше» (1951) и «Польская мельница» (1952). [↑](#footnote-ref-407)
408. *Прево* — имеется в виду творчество *Жана Прево* (см. комментарий IV‑61). [↑](#footnote-ref-408)
409. *РПС* — Республиканская партия свободы. [↑](#footnote-ref-409)
410. *…«Мух», где вы… говорили о свободе Ореста. —* В поставленной в 1942 г. в оккупированном Париже пьесе *«Мухи»* — своеобразной притче об оккупации и коллаборационизме — Орест провозглашает возможность сопротивления тирану: «Когда однажды свобода вспыхивает в душе человека, боги ничего не могут против него сделать». «В «Мухах» я хотел говорить о свободе, о моей абсолютной свободе, моей человеческой свободе и особенно — о свободе порабощенных французов перед лицом немцев», — вспоминал Сартр. [↑](#footnote-ref-410)
411. *«Бытие и ничто»* — трактат Сартра *«Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии»* (1943), главная тема его, по определению Сартра, — свобода. Что такое бытие, каковы фундаментальные бытийные отношения между сознанием и миром, каковы онтологические структуры сознания, делающие возможными эти отношения, каким способом можно зафиксировать, концептуализировать и расшифровать онтологическую конститутивность человека как конечного, единичного, конкретного существования, т. е. в его бытийной нередуцируемости и самосущественности, — таков краткий перечь других его тем. В трактате также изложены основы экзистенциалистского психоанализа, направленного на рассмотрение человека как тотальности, обладающей определенным смыслом. [↑](#footnote-ref-411)
412. *«Чума»* (1947) — философская притча А. Камю, повествующая о противостоянии человеческого сознания природной и социальной стихиям. Сам Камю настаивал на конкретном смысле романа и утверждал, что «ясное содержание «Чумы» — борьба европейского Сопротивления против нацизма». Однако позднее Сартр упрекал А. Камю за слишком абстрактное изображение Зла в романе. [↑](#footnote-ref-412)