

Жан Поль
САРТР



Что такое
литература?

PHILOSOPHY

Жан-Поль Сартр
Что такое литература?
Серия «Философия – Neoclassic»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63469806

Что такое литература?: АСТ; Москва; 2020

ISBN 978-5-17-133428-4

Аннотация

Сартр-романист и Сартр-философ объединились в фундаментальном труде, написанном в 1947 году. Это эссе стало ответом на обвинения критиков в политической ангажированности литературы и ее уходе от высокого искусства. Автор пытается ответить на важнейшие для писателя вопросы: Что значит писать? Почему люди пишут? Для кого люди пишут?

Найденные им ответы неординарны и провокационны, и целые поколения писателей, философов и литературоведов защищают, опровергают и переосмысливают его идеи.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

I	8
Примечания	58
II	66
Конец ознакомительного фрагмента.	81

Жан Поль Сартр

Что такое литература?

Посвящается Долорес¹

Jean-Paul Sartre

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE?

Печатается с разрешения издательства Editions Gallimard.

© Editions Gallimard, Paris, 1948 et 2008

© Перевод. Н.И. Полторацкая, 2020

© Издание на русском языке AST Publishers, 2020

* * *

«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 журнал² кичится своим неприятием Изящной Словесности». И вдобавок один скудоумный господин называет меня баишковым, 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 Бергсона³, ни Фрейда; что же касается Флобера, который отстранился от политики, то он будто бы неот-

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 Ремонем Ароном (1905–1983), Мерло-Понти и Симоной де Бовуар (1908–1986) в 1946 г.

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.

*ступно мучает меня*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 Так вот, это и есть бывший социалистический реализм, если только это не возрождение популизма⁶, и к тому же самого махрового».

Что за вздор! Просто люди читают торопливо и неумело, а судят раньше, чем понимают. Итак, начнем все с са-

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.

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».

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».

мого 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, единственный вид искусства⁷, и он находил бы неизменное выражение на каждом из этих языков, подобно субстанции Спинозы⁸, которую адекватно выражает любой из ее атрибу-

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».

⁸ ...*подобно субстанции Спинозы*... – По мнению нидерландского философа-атеиста Спинозы (1632–1677), идеи суть модусы, способы бытия единствен-

тов. 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 смыслом⁹. Но крохотный невнятный смысл,

ной вечной и бесконечной субстанции; человеческому уму открыты только два из бесконечного числа атрибутов этой субстанции: протяженность и мышление.

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

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 блюде – 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

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.

того, чтобы рассматривать цвета и звуки в качестве *языка* (1¹⁰). 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 Голгофой¹¹ не

¹⁰ Примечания автора см. в конце главы.

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 возмож-

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 од-

ность заранее увидеть еще не наступившую реальность и задействует в странном то, что позднее будет доказано научными законами.

новременно и само горе, и нечто иное, нежели просто горе. Или, если воспользоваться экзистенциалистскими понятиями, это горе, которое больше *не существует*, но оно *есть*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

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, характеризующееся 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.

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 – за порошенных снегом, с лицами, обескровленными безработицей; изображали они и поля сражений. Но эти художники волнуют нас не больше, чем Грёз с его «Блудным сыном»¹³. Если взять такой шедевр, как «Герника»¹⁴, то можно ли считать, что эта картина склонила на сторону испанских республиканцев хоть одно сердце? И вместе с тем ею сказано что-то

¹³ ...Грёз с его «Блудным сыном». – Грёз, Жан Батист (1725–1805) – французский живописец, представитель сентиментализма и непревзойденный мастер плащавых изображений женских и детских головок; трагические стороны бытия чужды его таланту.

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.

такое, никем и никогда до конца не понятое, для выражения чего понадобились бы мириады слов. Длиннющие Арлекины Пикассо, двусмысленные и нетленные, обремененные не постижимым 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 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.

¹⁵ «Тан модерн» – см. комментарий 2 к предисловию.

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 распознавание 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 немислимо 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 трансценденцией¹⁶ человека; теперь это

¹⁶ *Трансценденция*. – В философии экзистенциализма трансценденция – это переход от несобственного человеческого существования к полноценному существованию, экзистенции. По Сартру, человек трансцендирует любую вещь, как только превращает ее в «свой» предмет, делает ее объектом своего обсужде-

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, 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, осязая и осязая эти вещи, он отыскивает в них искорку их собственного света и избирательное

ния, своего познания, своей деятельности.

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 неповторимая совокупность событий в каждый отдельно взятый момент исторического времени.

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 по-эту 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 значения-

ми; каждое из них, вместо того, чтобы видаться 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 всецеловеряется 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, и 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 труде¹⁸ 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

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».

чувством отстраненности; для него не было больше слов, и сам он ими больше не был; но в этих чуждых зеркалах отражались небо, земля, его собственная жизнь; и в конце концов сами слова становились вещами или, точнее, темной сердцевиной вещей¹⁹. 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.

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»).

*Бежать, стремглав бежать, я чувствую, что птицы
пьяны,
Но сердце вновь матросов слышит песнь*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 чи-

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. Сартр 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».

сто 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, дизъюнкции²¹; 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

²¹ ...импликации, дизъюнкции... – Импликация – приблизительный логический эквивалент оборота «если... то», дизъюнкция – логический эквивалент союза «или», операция, формализующая основные логические свойства этого союза.

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 изведает «любые формы любви, страдания, безумия... Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию... становится самым больным из всех,

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 Ру²³, «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,

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.

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 Лиля» банкет, который закончился шумным скандалом и грандиозной потасовкой.

как страдание Тинторетто стало желтизной неба. Теперь это больше не значение, это субстанция; она доступна наружно-му 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, миру; 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 преобразуют; 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. 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 облакал свои мысли²⁵, чтобы потребовать домашние туфли, а Гитлер

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.

²⁵ *В прозу господин Журден облакал 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

– 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 Валери²⁶, 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

слова, о чем бы он ни говорил, – это самая натуральная проза.

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.

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 деяния²⁷, если только

²⁷ *Деяние (entreprise)* – одно из тех любимых Сартром слов, что особенно трудны для перевода; особенно часто его переводили как «начинание» или «пред-

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

приятие», хотя, быть может, уместно было бы переводить его еще и словом «делание» в том смысле, в каком в православии говорят о «делании жизни».

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 вынырываю 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 изменить²⁸, 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 подлин-*

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.

ности. 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-Северину²⁹: «Если хоть одно слово любви возникнет между нами, 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 Парена³⁰, – это

²⁹ ...фразу, произнесенную Москкой 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.

³⁰ Парен, Брис (1897–1970) – французский философ и публицист, много писавший о коммунизме, сюрреализме, а позднее об экзистенциализме; он был одер-

«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, зажав 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 чревата 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

жим 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.

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 отправляет 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 языка³¹; 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 особым образом. И, конечно же, ценность прозы определяет стиль. Однако он должен оста-

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».

ваться 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 заметили. 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 попытается 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 забыли³². Иначе разве стали бы заявлять нам, будто мы замыш-

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».

ляем 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 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. Од-

³³ *A priori* (лат.). – Независимый от опыта.

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

ним 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. 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

общественный резонанс, янсенистов подвергли гонениям, которые спустя тридцать лет привели к их полному разгрому.

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).

потому, что язык Расина и Сент-Эвремона³⁶ 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

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.

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 Фернандес³⁷ 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 лишние 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 подстувившего отчаяния, они подыскивали 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 неизбежной греховности всякого земного существования, к тому же их жизнь известна нам лишь по книгам, которые о них написали другие мертвецы. Рембо мертв. Мертвы Па-

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).

терн Берришон и Изабель Рембо³⁸; 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

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 Марсея. 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.

о том, что успело умереть, для нее больше нет места на нашей земле, она ничего не говорит о том, что нас живо интересуется; 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 идей³⁹. 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 III⁴⁰.

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 срединное положение между ними.

⁴⁰ ...Ксенофонт создал портрет Ксантиппы, а Шекспир – Ричарда III. – Ксено-

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 получают пристанище в сверхчувственной сфере новых ценностей. Бергот, Сван, Зигфрид, Белла и г-н Тест⁴¹: таковы недавние приобретения критиков. На оче-

фонт (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 тронem убивает собственного брата и племянников.

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. Жироу (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)

реди Натанаэль и Менальк⁴². 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 книги⁴³, неплохо с этим справлялся. Вот почему он был, подобно редчайшим праведникам, канонизирован при жизни. А вот Мальро вызывает скандал⁴⁴. Наши критики напо-

и «Письмо госпожи Эмили Тест» (1926) – воплощение доведенного до крайности интеллектуализма.

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.

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.

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

минают средневековых катаров⁴⁵: 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 завершённые 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 ве-

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 эскадрилей, 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.

⁴⁵ *Катары*. – Ересь катаров распространилась во Франции в XI–XIII вв., их учение осуждало материальный мир как порождение сатаны и призывало к суровому аскетизму.

ков, 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, применяемая на практике ничуть не больше, нежели другие подобные ей конструкции: фуги Баха или арабески Альгамбры⁴⁶.

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 Сад⁴⁷ изощряется в по-

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.

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 запретить 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»).

пытках 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 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

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 «требуется 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.

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.

договор» эдиповым комплексом, а «Дух законов»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 Гобино⁵⁰, 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.

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.

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.

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 Руссо⁵¹, подмечая проявления их сугубо личных чувств в те

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

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 вре-

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 исказить 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».

меня поколебало умозаключения классиков; надо, чтобы они распространили их либо на темы, которые заведомо никому 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 Стендаль⁵². 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 взвол-

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».

нованы, 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? Любопытаться 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 Монтеня⁵³ или дражайшего Лафонтене-

⁵³ Монтень, Мишель (1533–1592) – французский политик и философ, занимавшийся проблемами морали, автор книги «Опыты» (1580).

на⁵⁴, и души Жан Жака и Жана Поля, и восхитительного Жерара⁵⁵. 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 И чего сто-

⁵⁴ *Лафонтен, Жан* (1631–1695) – французский поэт, сочинитель басен, которые принесли ему славу одного из величайших поэтов своей страны.

⁵⁵ ...*Жан Жак, 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.

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 город-

ит 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 Вдобавок ко всему профессиональный критик

скими 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.

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 – коро-

завяжет между ними посмертный диалог и доведет до нашего сведения, что вся французская мысль – это извечный спор между Паскалем и Монтенем⁵⁸. 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

левская дорога к шедевру».

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).

⁵⁹ «Все это – только литература». – Эта фраза перекликается с последней строкой ставшего своеобразным манифестом поэзии «конца века» стихотворе-

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 даст 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?

ния 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. Левики).

Примечания

(1) По крайней мере, в основном. Величие и заблуждение Клее⁶⁰ 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 Эстьена⁶¹, который явно ничего из моих слов не понял и упорствует в битве с тенью.

(3) Этот пример приведен Батаем в книге «Внутренний опыт»⁶².

(4) Для тех, кто хочет знать истоки подобного отношения

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.

⁶¹ Эстьен, Шарль – французский литературный критик, автор книги «Сюрреализм» (1956).

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 с Батаем в 1943 г. и в этом же году подверг критике его книгу «Внутренний опыт» в статье «Один новый мистик».

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 аб-

солютной 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 Януса⁶³; человек действия видит один его лик, а поэт – другой. Когда ин-

⁶³ *Янус* (лат.) – древнее итальянское божество, которое изображали в виде человека с двумя лицами (одно считалось обращенным в прошлое, другое – в будущее).

струменты 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 конечности⁶⁴ 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 каче-

⁶⁴ *Конечность* — ограниченность и временность земного бытия вообще, причем в этом значении понятие имеет оттенок принципиальной возможности дальнейшего, потустороннего бытия.

лях, направление движения само собой изменяется и все тут же преобразуется. 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 выигрывает⁶⁵. Истинный

⁶⁵ ...проигравший выигрывает. – Излюбленная формула Сартра, к которой он будет неоднократно возвращаться при работе над книгой о Флобере и которая

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,

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 смощенничал ли я в игре? – Потому что он ищет гибели» («Так говорил Заратустра», 1883).

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, 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 разграничен-

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.

ных.

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 побег и завоевания? Все дело в том, что существует, хоть и заслоненный различиями авторских устремлений, более глубинный и произвольный 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 ав-

томобиля 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 остовах дома и мы их созидаем, следуя традиции и применяя предусмотренные для этого инструменты, то нашими руками орудуют пресловутые «люди» Хайдеггера⁶⁷. При этом

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 «мною» 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

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 затаенная юла, которая существует только в движении. Что-

бы 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 объекта⁶⁸. Без ожидания, без будущего, без неведения нет объ-

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».

ективности. Сам процесс письма, следовательно, подразумевает некое псевдо чтение, 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 выводением 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 натывается 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 недостижим, 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 Шарлюса⁶⁹, 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 него⁷⁰, и он, судя по всему, теперь не сумел бы его написать. Такое чувство испытал бы Руссо, перечитывая на склоне лет «Общественный договор»⁷¹.

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».

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).

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, оберегаю-

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 трансцендентен⁷², потому что он навязывает свои собствен-

щему 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.

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 примене-

ные 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

ния 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).

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 на-

мерениях 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, дух Древнего Вавилона в «Арманс»⁷⁴, степень реализма и истинности в мифологии Кафки⁷⁵ не заданы заранее; необходимо, чтобы

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.

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.

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 подверг-

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 творчество⁷⁶. 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 сто-

лось 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.

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).

роны, в произведении все слова подобны ловушкам, устроенным для того, чтобы вызвать наши чувства и возвернуть их нам обратно в отраженном виде; каждое слово открывает путь трансценденции⁷⁷, 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 Разуму⁷⁸.

⁷⁷ Трансценденция. – См. комментарий I-9.

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»).

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 свободе⁷⁹

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 содер-

жит 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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