

ФИЛОСОФСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР

Морис БЛАНШО  
Вернер ЗОМБАРТ  
Эмиль КАНЕТТИ

# ТЕНЬ ПАРФЮМЕРА

Она — существо до крайности безыщитное, слабое, хрупкое и тело ее, и лицо — все это словно бы призывает к убийству, к удушению, к изнасилованию, к любому выходку, грязной брани, разнула скотских, смертоносных страстей.

Элиас Канетти

**Тень парфюмера**

«Алисторус»

2007

УДК 141.33  
ББК 86.42

## **Канетти Э.**

Тень парфюмера / Э. Канетти — «Алисторус», 2007

Поводом к изданию данного сборника послужил необыкновенный успех, который выпал на долю книги П. Зюскинда «Парфюмер» и на фильм, снятый по ее мотивам. Собственно, жуткая история маньяка-изобретателя достаточно широко распространена в литературе «ужасов» и фильмах соответствующего направления, так что можно было бы не подводить философскую базу под очередной триллер-бестселлер, но книга Зюскинда все же содержит ряд вопросов, требующих осмысления. В чем причина феноменального успеха «Парфюмера», почему он понравился миллионам читателей и зрителей? Какие тайны человеческой души он отразил, какие стороны общественной жизни затронул? Ответы на эти вопросы можно найти в трудах философов М. Бланшо, В.Зомбарта, Э.Канетти, написанных, как ни странно, задолго до появления произведения П. Зюскинда.

УДК 141.33  
ББК 86.42

© Канетти Э., 2007  
© Алисторус, 2007

# Содержание

От редакции	5
Часть I	8
Конец ознакомительного фрагмента.	17

# Морис Бланшо

## Тень парфюмера

### От редакции

Поводом к изданию данного сборника послужил необыкновенный успех, который выпал на долю книги П. Зюскинда «Парфюмер» и на фильм, снятый по ее мотивам. Напомним, что главный герой этого произведения – Жан-Батист Гренуй – обладал удивительной способностью безошибочно различать все запахи и составлять их особые сочетания, воздействующие на психику людей. Сюжет в литературе не новый и достаточно банальный, если бы не одна страшная особенность: для создания своего сверхмощного психотропного средства Гренуй убивал молодых девушек, дабы использовать их секреты в создаваемом препарате.

Собственно, и эта жуткая история – история маньяка-изобретателя, – достаточно широко распространена в литературе «ужасов» и фильмах соответствующего направления, так что можно было бы не подводить философскую базу под очередной триллер-бестселлер, но книга Зюскинда все же содержит ряд вопросов, требующих осмысления. В чем причина феноменального успеха «Парфюмера», почему он понравился миллионам читателей и зрителей? Какие тайны человеческой души он отразил, какие стороны общественной жизни затронул?

Ответы на эти вопросы можно найти в трудах философов, написанных, как ни странно, задолго до появления произведения П. Зюскинда. Так, например, знаменитый французский мыслитель Морис Бланшо во многих своих работах анализирует особенности литературного творчества, читательского интереса, затрагивает тему пограничных состояний человеческой души, балансирующей между жизнью и смертью, между любовью и гибелью. Говоря о произведении литературы как о таковом, Бланшо отмечает, что «труд, созданный за счет одиночества и в среде одиночества, несет в себе взгляд на мир, интересующий всех, а также внутреннее суждение о других произведениях, о проблемах эпохи; становится причастным к тому, чем пренебрегает, враждебным тому, от чего отнекивается, – и безразличие его лицемерно смешивается с общей пристрастностью».

Примечательно, что ни один писатель, по мнению Бланшо, не знает заранее, какой эффект произведет его литературное детище, но «стоит только книге, возникшей случайно, созданной в наплыве небрежности и скуки, лишенной ценности и значения, вдруг быть превращенной обстоятельствами в шедевр, – какой писатель тогда в глубине души не припишет себе эту славу и не увидит в ней свою заслугу, в этом даре судьбы – плод своих усилий, работу своего ума в чудесном согласии с эпохой?».

Итак, книга Зюскинда была «превращена обстоятельствами в шедевр», – но что это за обстоятельства? Бланшо, оценивая состояние общества, которое он называет «продажным», пишет, что в таком обществе «между людьми могут существовать коммерческие связи, но никак не подлинная общность, никак не взаимопонимание, превосходящее любое использование «порядочных» приемов, будь они сколь угодно необычными». Далее следует вполне логичный вывод: извращенные отношения между людьми непременно предполагают и спрос на соответствующую «непорядочную» литературу. На примере одного из литературных произведений Бланшо показывает, какие странные чувства порождает в главном герое вид любимой женщины: «И еще две особенности делают ее более реальной, чем сама реальность: она – существо до крайности незащищенное, слабое, хрупкое; и тело ее, и лицо, в зримых чертах которого таится его незримая суть, – все это словно бы взывает к убийству, к удушению, насилию, диким выходкам, грязной брани, разгулу скотских, смертоносных страстей». И далее: «Вам ведома лишь красота мертвых тел, во всем подобных вам самим. И вдруг вы замечаете разницу между

красотой мертвецов и красотой находящегося перед вами существа, столь хрупкого, что вы одним мизинцем можете раздавить все его царственное величие. И вы осознаете, что здесь, в этом существе, вызревает болезнь смерти, что раскрывшаяся перед вами форма возвещает вам об этой болезни».

От таких чувств, – от любви, вызывающей желание убийства, от созерцания живой красоты, ассоциирующейся с заключенной в ней «болезнью смерти», – остается уже только один шаг до безумия, до маниакальных наклонностей. Бланшо прекрасно отображает это в следующем отрывке, в котором говорится о выборе, определяющем суть современного мира: «Если разум, власть мысли, исключает безумие как саму невозможность, то разве мысль, в сущности ставшая для себя безвластной властью, ставящая под сомнение свое тождество с единственной возможностью, не должна как-то отойти от себя самой и от посреднической и терпеливой работы к бездейтельному, нетерпеливому, безрезультатному и тщетному поиску? Не могла ли она подойти к тому возможному крайнему измерению, именуемому безумием, и, проходя мимо, впасть в него?»

Безумие одиночки, безумие индивидуума Бланшо проецирует на проблему существования различных «сообществ», что вполне справедливо, поскольку, по его словам «обособленное существо – это индивид, а индивид – всего лишь абстракция, экзистенция в том виде, в каком представляет ее себе дебильное сознание заурядного либерализма». Любой индивид, хочет он того или нет, подвержен влиянию «животного царства духа», господствующему в современном обществе.

Здесь следует особо отметить, что, хотя действие романа «Парфюмер» разворачивается в XVIII веке, Зюскинд, конечно же, пишет о состоянии именно современного общества. Век XVIII – это всего лишь эффектный фон для сюжетной линии. Герой романа, как каждый индивид, связан с той общественной средой, в которой он живет, – он ее царь, и он ее раб. Общественную среду, а точнее толпу, массу, в которую вливаются, как ручьи в море, отдельные личности, описывал в своих работах другой известный философ (а также социолог и антрополог) прошлого столетия Элиас Канетти. Он исследовал те страхи и настроения, которые свойственны массе, писал о довлеющих над ней жажде разрушения, чувстве преследования, панике и т. д.

Одними из главных черт массы Канетти считал «стремление пережить других как страсть» и притворство, «ношение масок». В первом случае, говорил Канетти, смерть других живых существ дает представителю массы сознание собственного превосходства, собственной значимости и неуязвимости: «Как умерщвляют животное, чтобы употребить его в пищу, когда оно беззащитно лежит перед тобой и можно разрезать его на куски, разделить, как добычу, которую проглотишь ты и твои близкие, так хочется убить и человека, который оказался у тебя на пути, который тебе противодействует, стоит перед тобой прямо, как враг. Хочется повергнуть его, чтобы почувствовать, что ты еще тут, а его уже нет. Но он не должен исчезнуть совсем, его телесное присутствие в виде трупа необходимо для этого чувства триумфа. Теперь можно делать с ним что угодно, а он тебе совсем ничего не сделает. Он лежит, он навсегда останется лежать, он никогда уже не поднимется. Можно забрать у него оружие; можно вырезать части его тела и сохранить навсегда, как трофей. Этот миг конфронтации с убитым наполняет оставшегося в живых силой особого рода, которую не сравнить ни с каким другим видом силы. Нет другого мгновения, которое так хотелось бы повторить».

Во втором случае Канетти пишет о великом значении притворства, «маски» для существования индивида в массе: «Маска полноценна, когда исключительно она перед нами, а то, что за ней, остается непознаваемым. Чем определеннее она сама, тем туманнее то, что за нею. Никто не знает, что могло бы вырваться из-под маски. Напряжение между застылостью маски и тайной, которая за ней сокрыта, может достигать необычайной силы. Это и есть причина ее угрожающего воздействия. «Я именно то, что ты видишь, – как бы говорит маска, – а то, чего

ты боишься, скрывается за мною». Она завораживает и одновременно заставляет держаться подальше. Никто не смеет ее тронуть. Смертью карается срывание маски кем-то другим. Пока она активна, она неприкосновенна, неуязвима, священна. Определенность маски, ее ясность заряжена неопределенностью. Власть ее в том и заключается, что она в точности известна, но непонятно, что она в себе таит. Она ясна снаружи, так сказать, только спереди».

Не этими ли качествами – умерщвлением как способом доказать свое превосходство и созданием «маски», воздействующей на сознание толпы, – определялись, в частности, поступки героя романа Зюскинда? Не похожими ли потаенными, но сильными желаниями определялся, в том числе, и успех «Парфюмера» у публики?..

В заключительной части нашего сборника приводятся отрывки из трудов немецкого философа, экономиста и социолога Вернера Зомбарта, где рассматриваются те ценности, которые привлекательны для «буржуа». Достичь преобладания над другими людьми любыми способами, отрицание моральных ограничений, – вот основы деятельности «буржуазных натур» (как называет их Зомбарт): «К великим победителям на ристалище современного капитализма имеет, пожалуй, общее применение то, что еще недавно сказали о Рокфеллере, что он «умел с почти наивным отсутствием способности с чем бы то ни было считаться, перескочить через всякую моральную преграду». Сам Джон Рокфеллер, мемуары которого являются превосходным зеркалом почти детски-наивного представления, резюмировал будто бы однажды свое *sredo* в словах, что он готов платить своему заместителю миллион содержания, но тот должен... прежде всего «не иметь ни малейшей моральной щепетильности» и быть готовым «беспощадно заставлять умирать тысячи жертв».

В этом смысле героя романа «Парфюмер» можно назвать образцом буржуазной натуры: у него имелся свой способ достижения преобладания над людьми, во имя осуществления которого он мог действительно легко «перескочить через всякую моральную преграду».

Но Зомбарт, давая определение «позыву к могуществу», характерному для буржуазного духа, тут же выносит приговор этому «позыву», приговор, который может быть применен и к «Парфюмеру»: «Позыв к могуществу, который я бы обозначил как... признак современного духа, – это радость от того, что имеешь возможность показать свое превосходство над другими. [Но] это в конечном счете сознание в слабости... Человек истинного внутреннего и природного величия никогда не припишет внешнему могуществу особенно высокой ценности...»



## **Часть I**

### **Морис Бланшо. Литература и право на смерть**

Безусловно, можно писать, не спрашивая себя, зачем ты пишешь. Писатель, смотрящий, как перо его прочерчивает буквы, – имеет ли он право придержать его, чтобы сказать ему: Остановись! Что ты знаешь о себе? К чему ты стремишься? Почему ты не замечаешь, что чернила твои не оставляют следа, что ты так свободно продвигаешься потому, что перед тобой пустота, и не встречаешь препятствий лишь оттого, что так и не сдвинулось с изначальной точки? И тем не менее ты пишешь, пишешь без усталости, раскрывая передо мной то, что я тебе диктую, и являя мне самому то, что я знаю; другие, читая, обогащают тебя тем, что от тебя взяли, и возвращают то, чему ты их научило. Теперь все не сделанное тобой обернулось сделанным, все не написанное – написанным: ты обречено на нестираемость.

Согласимся, что литература начинается тогда, когда ее ставят под вопрос. Этот вопрос – не то же самое, что сомнения и терзания писателя. Если ему и случается вопрошать к себе, когда он пишет, – это касается лишь его одного; будь он поглощен тем, что пишет, или безразличен к возможности писать, даже если ему вообще все равно, – это его личное дело и благодать. Но вот что неизменно: когда написана страница, в ней уже присутствует вопрос, который, возможно, без его ведома, не переставая мучил писателя, пока он писал; и теперь изнутри произведения ожидая приближения читателя – неважно какого, глубокомысленного или пустого, – молчаливо присутствует то же вопрошание в отношении языка, помимо человека, который пишет или читает, через язык, ставшее литературой.

За эти терзания по поводу себя самой литературу можно упрекнуть в самонадеянности. Они направлены на то, чтобы тщетно напоминать литературе о ее небытии, о ее несерьезности, недобросовестности, – сами эти попреки ставятся ей в вину. Она напускает важности, выдавая себя за предмет сомнений. Презирая себя, она самоутверждается. Она себя ищет, но это выходит за пределы ее задачи. Ибо, пожалуй, она одна из тех вещей, которые стоит найти, но не стоит искать.

Пожалуй, у литературы нет права считать себя необоснованной. Но вопрос, заключенный в ней, не касается, честно говоря, ее значимости и прав. Найти смысл этого вопроса столь трудно потому, что он стремится превратиться в некую тяжбу по поводу искусства, его возможностей и целей. Литература строится на собственных руинах: этот парадокс всем нам известен. Но, возможно, стоит понять, не предполагает ли это развенчание искусства, которое представлено наиболее успешным за последние тридцать лет направлением искусства, некое соскальзывание, перемещение действующей силы вовнутрь произведения и ее отказ выйти на свет, – силы, изначально не имеющей ничего общего с неприязнью к труду или к Предмету литературы.

Заметим, что литература, отрицая саму себя, никогда не ставила перед собой цели попросту изобличить искусство или художника в мистификации и подлоге. Литература необоснованна, в ней есть примесь обмана – да, несомненно. Но обнаружилось и нечто большее: литература не просто не обоснована, но она – ничто, и эта «ничтожность» представляет собой, пожалуй, небывалую, чудесную силу, при условии, что она берется в чистом виде. Добиться того, чтобы литература обнаружила эту внутреннюю пустоту, чтобы она полностью раскрылась своей доле небытия и начала осуществляться как собственная невозможность, – такова одна из целей, которые преследовал сюрреализм, так что совершенно справедливо признавать в нем мощное движение разрушения, но не менее справедливо присуждать ему одну из величайших творческих амбиций, ибо литература здесь, на мгновение совпадая с ничто, тут же становится всем, все начинает существовать: вот так чудо. Никто не собирается наговаривать



на литературу – вопрос в том, чтобы понять ее и увидеть, почему понимать ее можно, только умаляя ее достоинство. Мы с удивлением пришли к выводу, что вопрос «что такое литература?» никогда не получал достойного ответа. Но вот что еще страннее: в самой форме этого вопроса присутствует нечто, отнимающее у него всю серьезность. Спрашивать: что такое поэзия? что такое искусство? даже: что такое роман? – вполне возможно; это уже делалось. Но литература, будучи и поэмой, и романом, кажется пустой составляющей, присутствующей во всех этих важных вещах, обратившись к которой, мысль теряет всю свою серьезность. Когда какая-нибудь серьезная мысль обращается к литературе, то та становится каустической силой, способной разрушить все то, что и в ней самой, и в мысли было основательного. А стоит только мысли отойти, как она вновь становится чем-то важным и существенным – более важным, чем философия, религия, да и жизнь мира, которой она занимается. Мысль же, дивясь на эту империю, немедленно вновь поворачивается к ней и задается вопросом, что она такое; но тотчас проникнутая неумовимым разрушительным элементом, способная лишь презирать нечто столь бесполезное, смутное и нечистое, вновь погружается в это презрение и в эту бесполезность, как хорошо показала история Господина Теста<sup>1</sup>.

Было бы ошибкой возлагать на современные нигилистические движения ответственность за то, что литература, казалось бы, превратилась в некую бестелесную и летучую силу. Около ста пятидесяти лет тому назад, человек, имеющий об искусстве самое возвышенное представление, которое только может возникнуть, – так как он видел, как искусство может стать религией, а религия искусством, – этот человек (по имени Гегель) описал все движения, с помощью которых тот, кто решил быть литератором, обрекает себя на принадлежность «животному царству духа». С первых шагов, говорит Гегель<sup>2</sup>, индивидуума, желающего писать, останавливает следующее противоречие: чтобы писать, ему нужен писательский талант. Но любой талант сам по себе ничто. Пока усевшись за свой стол, писатель не напишет чего-нибудь – он не писатель и не может знать, есть ли у него способности, чтобы стать им. Талант появляется у него только после того, как он что-то написал, но он уже нужен ему чтобы писать.

Эта трудность с самого начала освещает аномалию, лежащую в основе писательского труда, которую писатель и должен, и не должен преодолевать. Пишущий – не идеалист-мечтатель, он не любит изнутри красотой своей души, не довольствуется внутренним сознанием своих талантов. Эти таланты он пускает в дело, то есть необходимое дело, которое дало бы уверенность в них и в самом себе. Писатель находит и реализует себя только в процессе своего труда; в преддверии труда он не только не знает, кто он есть, но и он есть ничто. Он существует только после произведения, но тогда каким образом может существовать произведение?

«Индивид, – говорит Гегель, – не может знать, что есть он, до тех пор, пока не выйдет через совершение действия к действительной реальности; таким образом, получается, что он может определить цель своего действия до того, как произведет его; и в то же время он должен, будучи сознательным существом, изначально иметь перед собой действие как совокупно присвоенное, то есть цель». И так обстоит дело с каждым новым произведением, ибо все начинается с ничего. И то же самое, когда он создает произведение по частям: если у него нет перед собой полного проекта своего труда, как он может иметь его в качестве сознательной цели своих осознанных действий? А если произведение уже полностью присутствует у него в сознании и это присутствие и есть основной смысл произведения (полагая здесь, что слова не столь существенны), – тем более, зачем приступать к его осуществлению? То есть, либо в виде внутреннего проекта в нем уже все заложено, и писатель с этого момента уже знает о нем все,

<sup>1</sup> Герой одноименного романа П. Валери. – *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> В этом размышлении Гегель говорит о человеческом творении в общем. Само собой разумеется, что приводимые здесь замечания довольно далеки от текста «Феноменологии» и не направлены на то, чтобы его разъяснять. Сам этот текст можно прочитать в переводе «Феноменологии», опубликованном Жаном Ипполитом, проанализировавшим этот текст в своей замечательной книге «Генезис и структура Феноменологии духа Гегеля». – *Примеч. авт.*

что можно о нем узнать, и оставляет его пребывать во мраке, так и не переведя его на слова, не написав его, – но при этом он не станет писать, не станет писателем; либо, приняв во внимание, что произведение должно быть не только задумано, но и осуществлено, что вся его ценность, истина и реальность заключены в словах, которые разворачивают его во времени, вписывают его в пространство, он садится писать, – но ни из чего не исходя и ничего не ожидая, – следуя одному выражению Гегеля, как ничто, работающее в ничто.

На деле эту проблему было бы никогда не преодолеть, если бы писатель, чтобы начать писать, ждал ее разрешения. «Именно поэтому, – замечает Гегель, – он должен начинать немедленно и переходить к действию, презрев все обстоятельства и особо не задумываясь ни о начале, ни о средствах, ни о результате». Так он размыкает круг, ибо обстоятельства, при которых он пишет, становятся для него тем же, что и его талант, а его интерес к труду и само движение, позволяющее ему продвигаться вперед, присваивается им, и в них он видит свою цель. Валери часто напоминал нам, что его лучшие произведения рождались вследствие случайных заказов, а не по внутреннему требованию. Но что он в этом находил замечательного? Если бы он сам по себе начал писать «Эвполинос», по какой причине он бы это сделал? Оттого ли, что поддержал в ладони ракушку? Или потому, что, открыв однажды утром Большую энциклопедию, он случайно прочел бы там имя «Эвполинос»?

Или желая попробовать форму диалога, он случайно оказался обладателем рукописи, подходящей для этой формы? В основе самого великого произведения можно углядеть самое ничтожное обстоятельство, – эта ничтожность ничего не компрометирует, – порыв, с помощью которого писатель делает это обстоятельство решающим, достаточен для того, чтобы оно было присовокуплено к его труду и к его таланту. В этом смысле альбом «Архитектуры», заказавший «Эвполиноса», оказался той формой, именно в которой у Валери изначально был талант написать это произведение: этот заказ и положил начало таланту, стал самим этим талантом, но необходимо также добавить, что заказ обрел реальную форму и стал действительным проектом только благодаря тому, что был уже и сам Валери и его талант, а также его связи в обществе, и интерес, который он уже ранее проявлял к такого рода сюжетам<sup>3</sup>. Всякое произведение есть работа обстоятельств; это просто-напросто означает, что произведение было начато, имело во времени свою точку отсчета и что теперь эта временная точка принадлежит самому произведению, ибо без нее оно осталось бы непреодолимой проблемой, не чем иным, как невозможностью писать.

Предположим, произведение написано, а с ним возникает и писатель. Прежде написать его было некому, а с написанием книги рождается писатель, с ней отождествляемый. Когда Кафка случайно пишет фразу «он посмотрел в окно», то он находится, по его словам, в таком вдохновенном состоянии, что эта фраза уже оказывается совершенной. То есть по отношению к ней он – автор, или, вернее, он автор благодаря ей: ею определяется его существование, он ее сотворил, и она его сотворила, в нем она вся, и сам он целиком то же, что и она. В этом источник его радости – радости без примеси, без изъяна. Что бы он ни написал, «фраза уже совершенна». Такова глубокая и странная уверенность, которую искусство ставит себе как цель. Все написанное – написано ни плохо, ни хорошо; не является ни плохим, ни хорошим, ни важным, ни напрасным, ни памятным, ни достойным забвения: движение, через которое то, что внутри было ничем, возникает во внешней монументальной действительности, как нечто неизбежно истинное, как некий несомненно верный перевод, – совершенно, ибо тот, кого оно переводит,

<sup>3</sup> Эссе П. Валери «Эвполинос, или Архитектор» было написано в качестве предисловия для большого альбома «Архитектуры», опубликованного в начале 1920-х гг. Заказанный текст должен был для соблюдения формата издания ограничиваться строго определенным пространством, вмещающим не более 120 000 знаков. Избранная автором диалогическая форма в силу своей пластичности позволила выполнить это условие с достаточной обязательностью. (Имя «Эвполинос» было случайно замечено Валери в раскрытой на статье «Архитектура» Гранд Энциклопедии, упоминавшей о таком архитекторе, но ничего не сообщавшей о персонаже.) – *Примеч. пер.*

существует только в нем и через него. Можно сказать, что такая уверенность – это как бы внутренний рай писателя и что автоматическое письмо было лишь способом сделать реальным этот золотой век: то что Гегель называет истинным благом перехода от ночи возможностей ко дню присутствия или уверенностью в том, что на свет рождается именно то, что дремало в ночи.

Но что из этого следует? Получается, у писателя, целиком вместившего себя и замкнувшегося во фразе «он посмотрел в окно», нельзя потребовать никакого оправдания самой фразы, потому что для него ничего, кроме нее, не существует. Но сама она, по крайней мере, существует – существует столь реально, что способна сделать написавшего ее писателем, потому что она не просто его фраза, но и фраза других людей, способных прочесть ее, всеобщая фраза.

Тогда-то и начинается сбивающее с толку испытание. Писатель видит, что другие интересуются его работой, но их интерес отличается от того, который позволяет ей стать прямым переводом его самого, и этот новый интерес изменяет сделанное им, превращает в нечто иное, где он не узнает первоначального совершенства.

Произведение исчезает для него и превращается в произведение других, такое, в котором они есть, но нет его самого, – в книгу, черпающую ценность из других книг, чья оригинальность состоит в том, что она на них не похожа, но понятна постольку, поскольку она – их отражение. И этим новым этапом писателю нельзя пренебречь. Как мы видели, он существует только через свое произведение, но произведение начинает существовать лишь став чужой, общедоступной вещью, воздвигаемой и разрушаемой столкновением с прочими реальными вещами. Таким образом, хотя он и причастен к произведению, само произведение исчезает. Этот момент его опыта особенно критичен. Чтобы преодолеть его, в игру вступают множество разных интерпретаций. Например, писатель хотел бы уберечь совершенство написанного, удерживая его как можно дальше от жизни внешнего мира. Произведение – это то, что написано им, а вовсе не купленная, прочитанная, истертая книга, восславленная или раздавленная ходом повседневности. Но тогда где же начинается или заканчивается произведение? В какой момент оно существует? Зачем передавать его общественности? Зачем, если необходимо сохранить в нем сияние чистого «я», выносить его наружу, заставляя осуществиться в «я» всех и каждого? Почему бы не оградить себя закрытым и тайным уединением, ничего не производя, кроме пустой вещи, затихающего эха? Или другой выход: писатель соглашается самоустраниться, чтобы принять в расчет лишь того, кто читает. Читатель и делает произведение: читая, он создает его; он и есть истинный творец, сознание и жизнь написанной вещи; у автора нет иной цели, кроме как писать для читателя и слиться с ним.

Но эта попытка обречена. Ибо читателю не нужно произведение, написанное для него, – он хочет как раз, чтобы он было странным, хочет найти в нем нечто неизвестное, другую реальность, дух иного, способный переделать его и сделаться им. Писатель, пишущий для какой-то конкретной публики, по сути, не пишет, – пишет сама эта публика, и именно поэтому она не может больше быть читателем; чтение только кажется таковым, на деле его нет. Отсюда незначительность произведений, созданных для чтения, их никто не читает. Отсюда опасность писать для других и показать им их самих. Так как другие хотят слышать не собственный голос, а голос другого – реальный, идущий из глубины голоса, неуютный, как истина.

Писатель не может уйти в себя, отказавшись тем самым от письма. Он не может, если пишет, приносить в жертву чистую ночь своих внутренних возможностей, ибо произведение оживает, если только эта ночь, и никакая другая, становится днем, только если все, что у него есть наиболее сокровенного и удаленного от уже проявленного бытия, проявит себя в бытии всеобщем.

Писатель мог бы оправдать себя, задаваясь сочинительством – простым действием письма, осознаваемым независимо от приносимого им результата, – как собственной целью. Таков, как мы помним, спасительный путь Валери. Допустим, что это так. Допустим, что

писатель интересуется искусством как приемом, единственно как поиском возможностей того, чтобы не написанное до сих пор, стало написано. Но опыт, стремящийся быть правдивым, не может отделить действие от его результатов; а результаты эти никогда не бывают неподвижными и определенными, но всегда бесконечно разнообразны и сопряжены с неуловимостью грядущего. Писатель, заявляющий, что он интересуется лишь методом, с помощью которого создается произведение делается также за пределами его самого, и все усердие, вложенное им в осознание своих продуманных действий, своей промысленной риторики, вскоре становится поглощенным живой игрой случая, которую он не способен ни направлять, ни даже отслеживать. Однако опыт его не напрасен: через письмо он опробовал себя в качестве ничто, пущенного в дело, а закончив писать – опробовал свое произведение как нечто, подверженное исчезновению. Произведение исчезает, но сам факт исчезновения остается, становится существенным, как движение, позволяющее произведению войти в ход истории, осуществиться, исчезая. В этом опыте главная цель писателя – не эфемерное творение, но превыше самого творения – его истина, в которой, казалось, воссоединяются сам пишущий, творческая негигирующая сила и произведение в движении своего развития, через которое и утверждает себя сила негигиции и преодоления.

Это новое понятие, называемое Гегелем «самой вещью», играет немалую роль в деле литературы. Это не важно, что оно принимает самые разнообразные значения: причиной тому – искусство, расположенное выше любого произведения, а также идеал, который оно стремится передать; мир, вырисовывающийся в нем; ценности, задействованные в творческом усилии; подлинность самого усилия – по ту сторону произведения, постоянно готового раствориться в вещах, – все это поддерживает праобраз, сущность и духовную истину произведения в том виде, в каком писатель захотел свободно выявить ее и в каком он сам может считать ее своей. Цель не в том, что писатель делает, но в истинности того, что он делает.

В связи с этим в нем по праву можно видеть честное, незаинтересованное сознание: порядочного человека. Но, осторожно: как только в литературе в игру вступает порядочность – обман тоже тут как тут. Здесь истина лжива, и чем больше претендуешь на мораль и серьезность, тем скорее на них позарятся мистификация и плутовство. Конечно, литература – это мир ценностей, ибо над посредственностью написанных романов без конца всплывает все то, чего им недостает. Но что из этого получается? Вечная приманка, небывалая игра в прятки, к которой писатель – что бы он ни пытался делать, что бы ни сделал уже под предлогом того, что в его намерения входит не эфемерный роман, а сам дух этого романа и романа вообще, – привыкает, и его честное сознание находит в ней урок и славу. Послушаем его, это честное сознание; оно и нам знакомо, присутствуя в каждом из нас. Оно не страдает и тогда, когда труд не удался: ну вот, говорит оно себе, он и завершен; ибо провал – это его сущность, неудача способствует его осуществлению, – и оно счастливо, успокоено неудачей. Но если книга не способна даже возникнуть и полностью остается в небытии? – Это еще лучше: молчание, небытие и есть сущность литературы, «сама вещь». Это правда, что писатель склонен видеть наибольшую ценность в том смысле, какой произведение заключает для него самого. То есть ему не важно, хорошее оно или плохое, известное или забытое. Пусть обстоятельства сложились не в его пользу – писатель и рад, ибо он создавал его, чтобы презреть обстоятельства. Но стоит только книге, возникшей случайно, созданной в наплыве небрежности и скуки, лишенной ценности и значения, вдруг быть превращенной обстоятельствами в шедевр, – какой писатель тогда в глубине души не припишет себе эту славу и не увидит в ней свою заслугу, в этом даре судьбы – плод своих усилий, работу своего ума в чудесном согласии с эпохой?

Писатель первый становится жертвой своего обмана, он попадает как раз тогда, когда надувает других. Послушаем его еще раз: он утверждает теперь, что его дело – писать для других, что когда он пишет, то служит лишь интересу читателя. Он так говорит и верит в это. Но это неправда, так как если бы он не был изначально внимателен к тому, что он делает, если

бы литература не интересовала его прежде всего как его собственное действие, он не смог бы писать: тогда бы писал не он, а никто. Поэтому напрасно он заручается серьезностью идеала, напрасно говорит об устойчивости своих ценностей: это не его серьезность, и он никогда не может твердо закрепиться на том месте, где, по его представлениям, он находится. Например: он пишет романы, которые несут в себе какие-то политические выводы, так что кажется, что он выступает за какую-то Идею.

Тогда другим – тем, кто и вправду защищает эту Идею, хочется признать в нем своего и видеть в произведении доказательство тому, что Идея эта и вправду его идея; но стоит им лишь затребовать Идею, стоит лишь начать вмешиваться в работу писателя и присваивать ее себе, как они замечают, что он ни в чем не участвует, кроме как в своей собственной игре, что в Идее ему интересно лишь его собственное действие, – и вот, пожалуйста, они озадачены. Вполне понятно то недоверие, которое люди, примкнувшие к той или иной партии, вставшие на ту или иную сторону, питают к писателям, разделяющим их взгляды; ибо последние тоже встали на сторону – литературы, – а литература своим движением в конечном счете отрицает то, что показывает. Таковы ее закон и ее истина. Изменив им, чтобы окончательно примкнуть к некой внешней истине, литература перестает быть литературой, а писатель, все еще притворяясь писателем, впадает в иной тип обмана. Так может, нужно перестать интересоваться чем бы то ни было и просто упереться взглядом в стену? Но даже поступив таким образом, мы не уменьшаем противоречия. Во-первых, упереться взглядом в стену – значит также повернуться к миру, превратить стену в мир. Когда писатель погружается в чистую глубину произведения, интересного только ему, то другим – другим писателям и людям других занятий – может казаться, что вот, мол, человек, довольный своим Делом, своей работой. Но это вовсе не так. Труд, созданный за счет одиночества и в среде одиночества, несет в себе взгляд на мир интересующий всех, а также внутреннее суждение о других произведениях, о проблемах эпохи; становится причастным к тому, чем пренебрегает, враждебным тому, от чего отнекивается, – и безразличие его лицемерно смешивается с общей пристрастностью.

Поразительно то, что в литературе обман и мистификация не только неизбежны, но составляют честность писателя, присущую ему долю надежды и истины. В наше время часто говорят о болезни слов, и даже раздражаются на тех, кто говорит об этом, подозревая их в том, что они специально заставляют слова болеть, чтобы потом говорить об этом. Возможно это так. Трудность в том, что эта болезнь слов одновременно и их здоровье. Их раздрает двусмыслие? – Но без этого благодатного двусмыслия не было бы диалога. Непонятность вносит в них фальшь? – Но эта непонятность дает им возможность быть нами услышанными. Они проникнуты пустотой? Но в этой пустоте их смысл. Конечно, писатель всегда может выбрать в качестве идеала умение называть кошку кошкой. Но тогда ему будет совершенно невозможно поверить в то, что он на пути исцеления и искренности. Наоборот, тогда он еще больший мистификатор, ибо кошка – это не кошка, и тот, кто утверждает обратное, не имеет в виду ничего, кроме следующего коварного выпада: «А Роле – мошенник»<sup>4</sup>.

Для обмана есть много разных причин. И первую мы только что разбирали, а именно: литература состоит из множества моментов, отличных друг от друга и противоречивых. И эти моменты различает в ней честность – она аналитична, так как ей хочется ясности. Перед ее взором последовательно проходят автор, произведение, читатель; сменяются искусство писать, написанная вещь, подлинность этой вещи, или ее Самость; сменяются также писатель без имени – как чистая праздность еще отсутствующий в себе самом; затем писатель как труд – как движение от безразличного созидания к тому, что создается; далее – писатель как результат этого труда, оцененный в соответствии с результатом, а не с самим трудом, и чья реальность

<sup>4</sup> См. соотв. строки из 1-й сатиры Буало: «Я могу называть вещи только своими именами: // Кошку зову кошкой, а Роле – мошенником». – *Примеч. пер.*

определяется реальностью созданной вещи; потом – писатель уже не воздвигнутый, а отвергнутый результатом и пытающийся спасти эфемерное творение, спасая в нем его идеал, истину и т. д.

Писатель – это не только один из этих моментов, при исключении всех остальных, и не все они, взятые в их безразличной последовательности, но движение, собирающее и объединяющее их. В результате, когда честное сознание судит писателя, фиксируя его в одной из этих форм, например, делая вид, что осуждает произведение, так как оно не удалось, другая честность писателя протестует во имя всех остальных моментов, во имя чистоты искусства, находящей в неудаче свой триумф, – и так всякий раз, когда писателя ставят под сомнение в одном из его аспектов, ему остается лишь признать себя другим: когда к нему обращаются как к автору прекрасного произведения – отказаться от произведения; когда хвалят его вдохновение и талант – видеть в себе лишь учение и труд; и когда все читают его, говорить: кто меня может читать? я ничего не написал. Это скольжение делает писателя вечно отсутствующим, лишенным сознания и ответственности, но то же скольжение создает пространство его присутствия, его риска, его ответственности.

Трудность в том, что писатель не только заключает целое множество в одном лице, но что каждый момент этого множества отрицает все остальные, требует всего для себя одного, не принимает ни утешений, ни компромиссов. В одно и то же время писатель должен отвечать многим абсолютным и абсолютно разным требованиям и его мораль определяется соответствием и противоречием неумолимо враждебных правил.

Одно говорит ему: «Ты ничего не напишешь, ты останешься ничем, ты сохранишь молчание, ты презрешь слова». А другое: «Имей дело только со словами».

- Пиши, чтобы ничего не сказать.
- Пиши, чтобы сказать что-нибудь.
- Важно не произведение, а твой опыт себя, знание того, о чем ты не знаешь.
- Роман! Настоящий роман, всеми признанный и для всех важный.
- Забудь про читателя.
- Исчезни в пользу читателя.
- Пиши, чтобы сказать правду.
- Пиши ради правды.
- Поэтому – будь лживым, ибо писать ради правды значит писать что-то, что еще не правдиво и, возможно, никогда таковым не будет.
- Неважно, пиши, чтобы действовать.
- Пиши, хоть ты и страшишься действовать.
- Сохрани в себе свободу говорения.
- Нет, не оставляй в себе свободу стать словом. Какому закону следовать? Какой голос слушать? Да он должен слушать их всех! Что за неразбериха: получается, ясность – для него не закон? – Да, и ясность тоже. Так что он должен противостоять самому себе, одновременно утверждать и отрицать себя, искать в простоте дня глубину ночи, в никогда не наступающей тьме – тот свет, которому нет конца. Он должен спасать мир и быть его крушением, оправдывать существование и давать слово тому, что не существует; он должен жить в конце времен, во вселенской полноте, и в то же время быть истоком, началом того, что должно родиться. Может ли все это присутствовать в нем? – Литература в нем и присутствует как это всё. Но, может, это то, чем она лишь хотела бы быть, но не стала в действительности? Тогда она – ничто. Но ничто ли она?

Литература – не ничто. Те, кто пренебрегает ею, зря считают, что, объявив ее ничем, они вынесли приговор: «Это всего лишь литература». Тем самым противопоставляется действие, то есть конкретное вмешательство в мир, и написанное слово, пассивное явление на поверхности мира; так что сторонники действия отрицают литературу как бездействие, а те, кто охотится

за страстью, становятся писателями, чтобы бездействовать. И осуждать, и любить ее так – это злоупотребление. Если видеть в труде двигатель истории – то, что изменяет человека, изменяя мир, – необходимо признать в деятельности писателя подлинную форму труда. Что делает трудящийся человек? – Он изготавливает предмет. Этот предмет – реализация некоего проекта, прежде нереального, утверждение действительности, отличной от составляющих ее элементов, и грядущего новых предметов – по мере того как сам этот предмет становится инструментом для изготовления других предметов. Например: у меня есть проект – согреться. Пока этот проект остается на уровне желания, я могу поворачивать его и так и этак и не согреться. Но вот я решаю сделать печку; печка превращает в реальность пустой идеал, каким было мое желание; она утверждает в мире нечто, чего в нем прежде не было и делая это отрицая то, что в нем было. Раньше передо мною были камни и чугун, а теперь нет ни камней ни чугуна, но есть результат преобразования этих элементов, отмененных и разрушенных в ходе труда. И этот предмет изменяет и мир. Тем более что моя печь позволяет мне сделать новые предметы, которые, в свою очередь, отменяют прежнее состояние мира и подготовят его грядущее. Производимые мною предметы, изменяя положение вещей, изменяют и себя. Идея тепла сама по себе ничто, но реальное тепло делает мою жизнь другой жизнью, и все то, что я смогу создать нового благодаря этому теплу, будет обновлять и меня. Так, по словам Гегеля и Маркса, делается история – трудом, творящим бытие через его отрицание и открывающим его вновь, когда негация состоялась.

А что делает писатель, который пишет? То же, что и человек, который работает, но на более возвышенном уровне. Он тоже производит нечто: творение в высшем смысле. Он создает это творение, изменяя природную человеческую реальность. Он пишет, исходя из определенного состояния языка, из определенной формы культуры, из определенных книг, а также из объективных элементов – чернил, бумаги, печати. Чтобы писать, он должен разрушить язык, такой, какой он есть, и возродить его в другой форме; отвергнуть книги, чтобы сделать одну книгу из чего-то отличного от них самих. Новая книга – это, безусловно, реальность: ее можно увидеть, потрогать и даже прочесть. Перед тем как писать ее, у меня была идея, по крайней мере проект написания, но между идеей и самим томом, в котором она воплощается, разница, по-моему, такая же, как между желанием тепла и теплом от печки, греющей меня. Написанная книга – это для меня поразительное, непредвиденное изобретение, такое, что, не написав ее, у меня нет никакой возможности представить себе, чем она могла бы быть. Вот почему она представляется мне таким опытом, последствия которого, сколь сознательно они ни были произведены, ускользают от меня и в отношении которого я не могу оставаться тем, чем был по причине того, что в присутствии чего-то другого я становлюсь другим, и по еще более важной причине: эта другая вещь – книга, – о которой у меня было лишь представление, и ничто не позволяло знать о ней заранее, есть не что иное, как я сам, ставший «другим».

Книга, написанная вещь, вступает в мир, где и совершает работу преобразования и негации. В ней – грядущее многих вещей и не обязательно книг; ведь через проекты, которые могут из нее возникнуть, через начинания, которым она благоприятствует, через целый мир, чье измененное отражение она содержит, – она становится нескончаемым источником новой реальности, исходя из которой существование должно стать иным, чем теперь.

Так как же, ничто ли книга? Почему же действие по созданию печи может считаться трудом, формирующим и подтягивающим за собой историю, а действие письма кажется пассивностью, остающейся за рамками истории, которую сама история невольно тащит за собой? Вопрос кажется неразумным, но, однако, он давит на писателя тяжким бременем. С первого взгляда нам кажется, что творческая сила написанных произведений несравнима ни с чем; мы также говорим себе, что писатель – это человек, которому дана большая способность к действию, нежели кому-либо еще, ибо его действие неограниченно и бесконечно: мы знаем (или нам хотелось бы в это верить), что одно произведение способно изменить ход мира. Но



именно здесь и заключен повод для размышлений. Влияние писателя очень велико, оно превосходит то, что ими делается; превосходит до такой степени, что все реальное, присутствующее в их действии, не переходит в это влияние, а само влияние не находит в той толике реальности настоящей поддержки, которая могла бы послужить его росту. Что может один автор? – Все, буквально все: он весь в путах, задавлен рабством, но стоит ему найти для письма несколько свободных мгновений, и – пожалуйста, он уже свободен, чтобы создать целый мир без рабства – мир, в котором раб, став господином, выдвигает новый закон; таким образом, сочинительствуя, человек заточения сразу же обретает свободу для себя и мира; он все в себе отрицает, чтобы стать тем, что не есть он. В этом смысле все, что он делает, – колоссальный труд, самый важный и самый великий.

Но приглядимся. Непосредственно давая себе свободу, которой у него нет, он упускает из виду реальные условия своего освобождения, не принимая в расчет то, что действительно должно быть сделано, чтобы воплотилась абстрактная идея свободы. Его собственное отрицание тотально. Он отрицает не только свое положение человека в застенке, но также не замечает времени, призванного проделать брешь в этой стене, и отрицает отрицание времени, отрицание пределов. Вот почему в конце концов он ничего не отрицает, и произведение, осуществляясь, не становится на деле действием негации, разрушения и преобразования, но воплощает в себе невозможность отрицать, отказ вмешиваться в мир, и превращает свободу, которой, следуя закону времени, надлежало воплотиться в вещах, во вневременный идеал, пустой и недостижимый.

## **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.