

Жан Поль САРТР



- ✦ ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?
- ✦ СЛОВА

«Критики — это в большинстве случаев неудачники, которые однажды, подойдя к порогу отчаяния, нашли себе скромное тихое местечко кладбищенских сторожей. Один Бог ведает, так ли уж покойно на кладбищах, но в книгохранилищах ничуть не веселее. Кругом сплошь мертвецы: в жизни они только и делали, что писали, грехи всякого живущего с них давно смыты, да и жизни их известны по книгам, написанным о них другими мертвецами... Смущающие возмутители тишины исчезли, от них сохранились лишь гробики, расставленные по полкам вдоль стен, словно урны в колумбарии. Сам критик живет скверно, жена не воздает ему должного, сыновья неблагодарны, на исходе месяца сводить концы с концами трудно. Но у него всегда есть возможность удалиться в библиотеку, взять с полки и открыть книгу, источающую легкую затхлость погребя».

[...]

Очевидный парадокс самочувствия Сартра-критика, неприязненно развенчивавшего вроде бы то самое дело, к которому он постоянно возвращался и где всегда ощущал себя в собственной естественной стихии, прояснить несложно. Достаточно иметь в виду, что почти все выступления Сартра на этом поприще были откровенным вызовом преобладающим веяниям, самому укладу французской критики нашего столетия и ее почтенным блюстителям. Безупречно владея самыми изощренными тонкостями из накопленной ими культуры проникновения в словесную ткань, он вместе с тем смолоду еще очень многое умел сверх того. И вдобавок дерзко посягал на устои этой культуры, настаивал на ее обновлении сверху донизу.

Самарий Великовский. «Сартр — литературный критик»

-
- [Жан-Поль Сартр](#)
 - [ВВЕДЕНИЕ](#)
 - [ЧТО ОЗНАЧАЕТ ПИСАТЬ?](#)
 - [ДЛЯ ЧЕГО ПИСАТЕЛЬ ПИШЕТ?](#)
 - [ДЛЯ КОГО ПИСАТЕЛЬ ПИШЕТ?](#)
 - [СИТУАЦИЯ ПИСАТЕЛЯ В 1947 ГОДУ](#)
-

Жан-Поль Сартр

ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

Если у вас есть желание стать ангажированным, пишет один юный болван, почему бы вам не вступить в ряды ФКП? Известный прозаик, который часто оказывался ангажированным и еще чаще порывал со всякой ангажированностью, говорит мне: "Ангажированные художники самые слабые: возьмите хотя бы советских авторов". Престарелый критик жалуется тихим голосом: "Вы вознамерились окончательно прикончить литературу, со страниц вашего журнала веет нахальным презрением к изящной словесности".

Один ограниченный человек называет меня неисправимым упрямым, по всей видимости, он считает это наихудшим оскорблением. Писатель, с трудом проковылявший с одной мировой войны на другую, чье имя порой пробуждает блеклые воспоминания у старшего поколения, упрекает меня за то, что я, видите ли, не забочусь о бессмертии. Он-то, слава богу, знает много в высшей степени порядочных людей, которые только на бессмертие и рассчитывают. По мнению шустрого американского газетчика, я виноват в том, что никогда не раскрывал книг Бергсона и Фрейда. Что касается Флобера, его тень преследует меня как воплощенные муки совести.

Мне лукаво подмигивают: "А поэзия, живопись, музыка? Их вы тоже намерены ангажировать?" Воинственно настроенные личности осведомляются: "В чем проблема? Ангажированная литература? Да это набивший оскомину соцреализм, если только не подновленный и агрессивный популизм".

Чушь собачья! Все потому, что читают второпях и берутся судить прежде, чем осознают смысл прочитанного. Придется начать сначала. Это никому не доставит удовольствия, но я вынужден долдонить одно и то же. Мои критики осуждают меня во славу литературы, не собираясь объяснять, что они, собственно говоря, понимают под этим словом. Чтобы достойным образом ответить на брошенный вызов, нам с вами стоит оценить без предрассудков писательское ремесло.

Что означает писать? Зачем и для кого пишет писатель? Кто и когда задавался такими вопросами – я об этом не слышал.

ЧТО ОЗНАЧАЕТ ПИСАТЬ?

Мы не собираемся ангажировать живопись, скульптуру и музыку, во всяком случае, не таким же образом, как литературу. Ради чего? Когда в прежние времена писатель высказывался о своем ремесле, от него ведь не требовали сейчас же распространить это мнение на другие сферы искусства. Однако, в наши дни модно говорить о живописи на музыкальном или литературном жаргоне и разглагольствовать о художественных текстах на сленге живописцев. Можно подумать, что существует лишь одно всеобщее искусство, которому безразлично, на каком языке выражаться, нечто вроде субстанции Спинозы, которая полноценно отражается в каждом из ее атрибутов.

Конечно, в основе всякого художественного призвания можно найти некий единый, не сформулированный отчетливо выбор. Он уточнится только позднее под воздействием обстоятельств, полученного образования и взаимодействия с внешним миром. В одну и ту же эпоху разные виды искусства влияют друг на друга, они обусловлены одними и теми же факторами общественного развития. Если критики пытаются вывести абсурдность литературной теории из того, что она не применима к музыке, они должны сначала доказать, что различные искусства параллельны. А такого параллелизма просто не существует. Отличаются не только форма, но и материал: одно дело работать над красками и звуками, и принципиально другое – выражаться с помощью слов. Ноты, краски и формы не являются знаками, они нас не отсылают к чему-то иному. Разумеется, невозможно свести их только к ним самим, поэтому, например, идея чистого звука является чистейшей абстракцией.

В "Феноменологии восприятия" Мерло-Понти ясно продемонстрировал: не существует качества или ощущения настолько очищенного, что оно не содержит значения. Живущий в них отчетливый смысл – легкая веселость или робкая грусть – остается неотрывным от них либо витает вокруг, как марево тумана в жаркий день. Это цвет или звук. Невозможно отделить яблочно-зеленый цвет от его терпкой веселости. Разве нельзя просто указать: "терпкая веселость яблочно-зеленого цвета"? Существует зеленое, существует красное. Это объекты, вещи, которые существуют сами по себе. Безусловно, можно договориться считать их условными знаками. Так говорят о языке цветов. Но если белые розы означают для кого-то "верность", это происходит потому, что он на время перестает видеть в них розы, его взгляд проникает сквозь них и различает по ту сторону абстрактную добродетель. Этот человек о них забывает, не замечает роскошную пышность, нежный стойкий аромат. Он ведет себя не как художник. Для настоящего художника колорит, букет цветов, позвякивание ложечки о блюде есть вещи в самой высшей степени. Он задерживается на звуке или форме, снова и снова как зачарованный возвращается к ним. Цвет, ставший вещью, он перенесет на холст и подвергнет его единственной трансформации: преобразует в воображаемый объект. Таким образом, он ни в коей мере не рассматривает цвета и звуки как язык. То, что применимо к элементам художественного творчества, применимо и к более сложным их комбинациям: художник не собирается изобразить на полотне знаки, он хочет создать вещь. Если он кладет рядом красную, желтую и зеленую краски, нет причин думать, будто их сочетание обладает каким-то определенным значением, иначе говоря, отсылает к другому объекту. Несомненно, в этом сочетании цветов тоже живет душа, ведь имеются скрытые мотивы, по которым художник предпочел желтое лиловому. Мы можем смело утверждать, что созданные таким образом объекты выражают его самые глубокие намерения.

Но они никогда не выражают гнев, тревогу или радость так, как слова или мимика. Они лишь несут отпечаток этих чувств. Чтобы излиться в цвета, которые сами по себе обладают чем-

то вроде смысла, эмоции художника смешиваются и замутняются, никто не может распознать их до конца.

Желтый просвет в тучах над Голгофой у Тинторетто выбран вовсе не для того, чтобы обозначить тревогу, и не для того, чтобы вызвать ее: он сам есть тревога и одновременно желтое небо. Это отнюдь не небо тревоги и не тревожное небо – это материализовавшаяся тревога, обернувшаяся желтым разрывом в небесах, тревога внезапно затопляющая зрителя, окрашенная самими характеристиками вещей, их плотностью, протяженностью, их слепым постоянством, их внешним по отношению к нам положением, их бесконечно сложными взаимосвязями с другими вещами. Тревога не прочитывается, земля и небо словно делают огромное и напрасное усилие, остановившееся на полпути, они силятся выразить то, чего им не дает выразить их природа.

Точно так же и значение мелодии – если здесь вообще допустимо употреблять слово "значение" – ничто вне ее самой. Этим музыка отличается от идей, которые можно без ущерба для смысла передать разными способами. Можно сказать, что она веселая или, наоборот, мрачная – в любом случае, она будет выше или ниже всех словесных оценок. Нельзя сказать, что музыкант обладает более богатыми или более разнообразными страстями. Но его страсти, породившие мелодию, претворившись в ноты, изменили свою суть и претерпели метаморфозу.

Крик боли – это знак той боли, которая вызвала его. Но реквием есть само страдание и, одновременно, нечто иное. Если читатель соблаговолит принять экзистенциалистскую терминологию – это страдание, которое уже не существует, но есть.

Но, что, если живописец изображает дома? Он как бы строит их заново, то есть создает воображаемый дом на холсте, а не знак дома. Родившееся таким образом здание обладает в полной мере двусмысленностью реального дома.

Писатель может стать вашим проводником. Если он описывает лачугу, то заставит вас узреть в ней символ социального неравенства, вызовет ваше возмущение несправедливостью общественного устройства. Художник нем: он изображает лачугу и ничего более. Зритель волен видеть в ней все, что ему вздумается. Нарисованная мансарда не может стать символом нищеты, для этого ей надо сперва перейти из разряда вещей в категорию знаков.

Плохой художник гонится за типажам: он рисует Араба, Дитя, Женщину. Хороший художник прекрасно знает, что ни Араб, ни Пролетарий не существуют ни в реальной жизни, ни на картине. Он изобразит конкретного рабочего. А что можно сказать о конкретном человеке? Бесконечное множество противоречивых определений. Все мысли и чувства слиты воедино на полотне, делайте свой выбор.

Художники, болеющие за ближнего, иногда хотят взволновать зрителя: они рисуют длинные вереницы людей, ожидающих найма под снегопадом, истощенные лица безработных, поля сражений, полные трупов. Они трогают не больше, чем Грёз с его "Блудным сыном". Знаменитая "Герника" не подвигла ни одного человека на борьбу за правое дело Испании.

И тем не менее, в этой картине сказано нечто такое, чего нельзя осознать до конца. Этот смысл потребовал бы бесконечного количества слов. Странные долговязые Арлекины великого Пикассо полны смысла, который в принципе не может быть расшифрован. Он неотделим от их худобы, гибкости, линиялых трико, разукрашенных цветными ромбиками. Здесь эмоция обрела плоть, плоть выпила ее, как пьяница пьет дешевый портвейн. Здесь мы видим неузнаваемую, погибшую эмоцию, чужую для самой себя, четвертованную на плоскости холста. И все-таки она присутствует в картине.

Нет сомнений, что жалость или гнев могут породить совершенно другие объекты, но эти чувства точно так же погрязнут в них, утратят имя – останутся только вещи, в которых иногда смутно просвечивает душа. Значения не изображают красками, их не вкладывают в мелодию. Кто же осмелится в таком случае требовать от художника или музыканта ангажированности?

Со значениями работает писатель. Но и тут желательна различать: мир знаков – это проза, поэзия же находится там же, где и живопись, скульптура и музыка. Порой считают, что я не люблю поэзию, в доказательство приводят то, что в "Тан модерн" публикуется очень мало стихов. Напротив, это подтверждает, что мы ее любим. Чтобы поверить нам, достаточно взглянуть на современную поэтическую продукцию. "Во всяком случае, – торжественно утверждают критики, – вы и подумать не можете о том, чтобы ее ангажировать".

А почему я должен этого хотеть? Только потому, что она, как и проза, пользуется словами? Но она делает это иначе – не она использует слова, а, вернее, она им служит.

Поэты – люди, которые не хотят использовать язык. Происходит это потому, что в языке и через язык, понимаемый как некий инструмент, происходят поиски истины. Нельзя думать, что поэты имеют целью выделить истинное или выставить его на обозрение. Не думают они и называть мир – и поэтому ничего не называют, ибо название подразумевает непрерывную жертву имени названному объекту. Пользуясь гегелевским языком, имя обнаруживает свою несущественность перед лицом вещи, которая существенна. Нельзя сказать, что поэты говорят, но они и не молчат, тут нечто другое. Порой говорят, что они хотят убить речь ненормальными словосочетаниями, но это не так; ибо тогда они оказались бы в утилитарном языке и пользовались единичными группками слов, как, например, "лошадь" и "шоколад", когда они говорят "шоколадная лошадка". Я не говорю о том, что для это необходима прорва времени, нельзя вообразить, что человек может реализовывать утилитарный замысел, смотреть на слова как на свой инструмент и одновременно хотеть лишить их практического значения.

На самом деле поэт одним махом избавляется от языка-инструмента – раз он навсегда избрал поэтическую позицию, в которой он видит слова как вещи, а не как на знаки. Ибо двойной смысл знака предполагает, что можно сколько угодно проникать в него взглядом, как сквозь стекло, чтобы рассмотреть названную вещь, или посмотреть на реальность и принять ее за объект. Говорящий человек находится по ту сторону, рядом с объектом; поэт находится на другой стороне. Для первого объекты будничны, как домашние животные, для второго находятся в состоянии дикости. Для одного они только необходимая условность, инструменты, которые со временем изнашиваются и выбрасываются, когда их нельзя больше использовать, для другого – простые предметы бытия, естественно живущие на земле, как трава и цветы.

Но поэт существует на уровне слов, как художник – на уровне цвета, а музыкант – звука, и это нельзя понимать так, что слова не имеют для него никакого значения. В действительности, значение словам может придать только их речевое единство, без этого они распадутся на отдельные звуки или росчерки пера.

Все дело в том, что смысл тоже становится естественным. Это уже не бесконечно манящая, но недоступная сверхчувственная цель, это просто качество каждого термина, как выражение лица, для передачи печального или веселого смысла звуков и красок. Значение, переданное в слове, поглощенное его звучанием или внешней формой, сконцентрированное, выродившееся, – это тоже вещь, естественная, вечная. Для поэта язык сродни структуре внешнего мира. Говорящего человека язык ставит в ситуацию, перевернутую словами: они – продолжение его чувств, его щупальца, его антенны, его очки; он руководит ими изнутри, чувствует их, как свое тело, он, не замечая этого, окружен словесным телом, которое увеличивает его влияние на мир.

Поэт существует вне языка, он воспринимает слова с изнанки, будто не посторонний для рода человеческого, и, придя к людям, сразу натывается на слово, как на барьер. Но он не стремится сразу узнать вещи по их именам, он как будто сначала вступает с ними в бессловесный контакт, а затем, обернувшись к другим вещам, которыми для него являются слова, трогая их, щупая, вдруг видит в них слабое ясное свечение и некое родство с землей, небом, водой и всеми созданиями. Не используя слово как знак определенного аспекта мира, он

находит в слове образ одного из этих аспектов. И словесный образ, который он избирает за его родство с вербой или ясенем, – не всегда обязательно то слово, которым мы пользуемся, чтобы назвать эти объекты. Поскольку он находится внутри, слова для него не указатели, следуя которым он выбирается из своего "я" в гущу вещей, а ловушка для ускользающей реальности. Проще говоря, для поэта язык в целом – это Зерцало мира. Вот здесь, во внутренней структуре слова, происходят важные изменения. Его звучание, длительность, мужское или женское окончание, его написание создает его лицо, плоть, которые не выражают, а, скорее, изображают нам его смысл. И наоборот, когда значение воплощено в жизнь, плотская сторона слова отражается в нем, и этот смысл, в свою очередь, существует как образ словесной плоти. И как его символ, ибо значение утратило свой приоритет. Учитывая, что слова, как и явления природы, нерукотворны, поэт точно не знает, существуют ли они для последних, или все наоборот.

Вот так между словом и вещью, которую оно называет, возникает двойная и противоречивая связь магического смысла и значения. Принимая во внимание, что поэт не использует слово, он не выбирает между разными сторонами, и в каждой он видит не обособленную функцию, а материальное свойство, опирающееся на другие аспекты слова. Так, только через поэтическое отношение к миру, он воплощает в жизнь метафоры, о каких мечтал Пикассо, когда хотел изобразить спичечный коробок, который стал бы летучей мышью, оставаясь спичечным коробком.

Флоренция – это сразу и город, и цветок, и женщина. Это город-цветок, и город-женщина, и девушка-цветок, все одновременно. Возникший так необычный предмет, который обладает, как кажется, текучим блеском реки, нежной и теплой рыжеватостью золота, и, наконец, увеличив до бесконечности сопротивление через долгое ослабление немого скромно отступает, проявляя свой сдержанный пыл. Это обогащается скрытым влиянием фактов собственной жизни. Для меня Флоренция – это тоже женщина. Это американская актриса, игравшая в немых фильмах моего детства. Я ее совсем забыл, помню только, что она была длинная, словно бальная перчатка, всегда чуть томная и неизменно целомудренная. Всегда замужняя и непонятая женщина. Я ее любил, и звали ее Флоранс. Если прозаик вырывает из себя слово и кидает его в гущу мира, то поэту оно возвращает, подобно зеркалу, его собственное изображение. Именно этим оправдывается двойная задача, избранная для себя Лейрисом, который в своем "Словнике" хочет дать некоторым словам поэтическое определение. Это значит такое, которое само по себе станет объединением противоречащих друг другу звучащего тела и говорящей души. С другой стороны, он, в еще не изданном труде, кидается на поиски утраченного времени, с помощью слов, которые, как он думает, несут максимальную эмоциональную нагрузку. Короче, слово поэта – это микрокосм.

Кризис языка, произошедший в начале XX века, это кризис поэтический. Независимо от его социальных и исторических причин, он проявился приступами обезличенности писателя перед лицом слов. Писатель не мог теперь использовать слова. Следуя пресловутой формуле Бергсона, признавал их только наполовину; он приближался к ним с очень плодотворным чувством чуждости. Они уже не принадлежали ему, не были им. Но в этих посторонних зеркалах можно было увидеть небо, землю, его собственную жизнь. Наконец, они превращались в вещи, сами вещи или, вернее, черной сутью вещей. Когда поэт объединяет в один несколько таких микрокосмов, с ним происходит то же, что с художником, когда тот перемешивает краски на холсте. Можно подумать, что он собирает фразу, но это не так, на самом деле он создает объект. Слова-вещи объединяются через магические ассоциации соответствия и несоответствия, подобно цветам и звукам. Они притягивают и отталкивают друг друга, они сжигают себя. Их объединение является настоящим поэтическим единством, которое есть фраза-объект. Гораздо

чаще поэт сначала формирует в уме схему фразы, а слова находятся потом. Эта схема совсем не то, что обычно понимается под словесной схемой. Она не создает конструкцию значения, а просто приближается к творческому замыслу, через который Пикассо ощущает в пространстве, еще не взявшись за кисть, очертания той вещи, которая будет клоуном или Арлекином.

Бежать! Я слышу гул: за птицей рвется птица.
Но вслушайся, душа, в напевы моряков!

Это "Но" громоздится утесом на опушке фразы. Оно не объединяет последнюю строчку с предыдущей, а привносит некий сдержанный нюанс, какую-то "особенность", пронизывающую его.

Так же многие стихотворения начинаются с "И". Этот союз воспринимается нами уже не как символ того, что надо произвести какую-то операцию, – он влияет на весь абзац и придает ему смысл продолжения. Для поэта фраза имеет тональность, вкус, через нее он воспринимает раздражающую горечь возражения, паузы, разъединения. Он шлифует их до абсолюта, реально привязывает их фразе, она сама превращается в возражение, ничему определенному не возражая.

Мы опять сталкиваемся здесь с отношениями взаимного противоречия, которые только что наблюдали между поэтическим словом и смыслом. Множество выбранных поэтом слов образует образ вопросительного или утвердительного оттенка фразы и наоборот, вопрос превращается в образ словесной совокупности, пределы которой он ограничивает. Как в этих чудных стихах:

О дворец! О весна!
Чья душа без пятна?

Здесь никто никого не спрашивает, поэта нет. Вопрос не подразумевает ответа, или, точнее, он сам себе ответ. Тогда этот вопрос мнимый? Но не может же мы действительно думать, будто Рембо хотел сказать: у каждого свои недостатки. Как сказал Бретон о Сен-Поле Ру, "если бы он собирался это сказать, он так бы и сказал". Но он не собирался сказать и ничего другого, он придал вопросительное бытие прекрасному слову души. И вот вопрос становится вещью, как смятение на триптихе превратилось в желтое небо. Это уже не смысл, это субстанция; она замечена снаружи, и Рембо приглашает нас посмотреть на нее извне, ее необычность оттого, что мы судим о ней, как бы находясь по ту сторону человеческого бытия – со стороны Бога.

Коль скоро это так, то нетрудно понять, как глупо ждать от поэта ангажированности. Конечно, в основе поэтического произведения может быть любое чувство, или страсть. Это может быть гнев, социальное возмущение, политическая ненависть. Но выразятся эти чувства не так, как в памфлете или проповеди. Прозаик, по мере описания своих чувств, делает их доступнее. А поэт, наоборот, изливая в стихотворении свои страсти, может и не узнать их: чувства уже принадлежат словам, которые проникаются ими и преображают их. Они их не передают их даже в глазах самого поэта. Эмоция превратилась в вещь, обрела плотность, свойственную вещам, она затуманена двойственными особенностями букв, в которые ее заключили. А главное, в каждой фразе, в каждом стихе сокрыто нечто неизмеримо большее. Так

в желтом небе над Голгофой было нечто большее, чем тревога. Слово, фраза-вещь, безграничные, как все вещи, выходят за границы породившего их чувства. Как можно рассчитывать, что ты передашь читателю политическое возмущение или воодушевление, когда поэзия как раз выводит его из обыденного существования и приглашает взглянуть на язык с изнанки, глазами Бога? Вы упускаете, напомнят мне, поэтов Сопротивления. Вы забыли Пьера Эмманюэля. Вовсе нет! Я как раз хочу упомянуть о них свою в поддержку. Но если ангажированность невозможна для поэта, разве это повод, чтобы не подозревать в ней прозаика? Что у них общего? Действительно, оба пишут. Но у этих действий общим является лишь движение руки, выводящей буквы. В остальном их миры совершенно не соприкасаются, и то, что подходит одному, совершенно не годится для другого.

Проза по своей натуре утилитарна. Я бы назвал прозаиком человека, который пользуется словами. Г-н Журден делал это, чтобы затребовать свои домашние туфли, а Гитлер – для объявления войны Польше. Писатель – это только говорящий человек: он обращает внимание, демонстрирует, приказывает, не соглашается, требует, молит, унижает, убеждает, намекает. Если он это делает напрасно, то, в любом случае, он не становится поэтом. Он – прозаик, который рассказал, чтобы ничего не сказать. Мы достаточно хорошо познакомились с языком с изнанки, пора рассмотреть его с лицевой стороны.

Через речь реализуется искусство прозы. По природе, его материал обладает значением. Короче говоря, слова сначала являются не объектами, а символами объектов. Суть не в том, нравятся они нам или нет сами по себе, а в том, правильно ли они обозначают некую вещь в настоящем мире или некое понятие. Поэтому часто получается, что мы понимаем идею, которую нам объяснили словами, но совершенно не помним, в каких именно словах она была дана.

Проза – это, в основном, конкретная духовная позиция; как говорил Валери, если слово проникло сквозь наш взгляд, как солнечный свет сквозь стекло, – значит, это проза. Когда человек в опасном или в сложном положении, он хватается за что попало. А когда опасности уже нет, не может вспомнить, что он схватил, молоток или полено. Впрочем, он этого даже не знал – была потребность просто продолжить свое тело, найти способ дотянуться до самой дальней ветки. Это мог быть шестой палец, третья нога, в общем – функция в чистом виде, которую он себе присвоил.

Так же и язык: он наша кожа, наши антенны. Он предохраняет нас от других и предупреждает о них. Он – развитие наших чувств. Мы находимся внутри нашего языка, как внутри нашего тела, мы его подсознательно ощущаем, покидая его границы для других целей, как пользуется своими руками и ногами. Когда его используем не мы, то тогда он воспринимается как чужие руки и ноги.

Есть слова пережитые и встреченные. В любом случае, мы прикасаемся к ним в результате какого-то действия. Это могут быть мои действия по отношению к другим, или кого-то другого по отношению ко мне. Слово – это некий миг действия, и без него не может быть осознано.

Люди, лишившиеся способности говорить, теряют и способность действовать, осознавать ситуацию, поддерживать нормальные отношения с людьми другого пола. При отсутствии практики, исчезновение языка производит впечатление обвала одной из структур, самой хрупкой и самой заметной. Когда проза – только самый удобный инструмент для реализации определенного замысла, когда поэт спокойно рассматривает слова, мы имеем полное право поинтересоваться у прозаика: "Для чего ты пишешь? Что ты хочешь и почему тебе приходится писать?"

Всегда этот замысел не ставит целью только созерцание. Интуиция бессловесна, а цель языка – общение. Конечно, язык может выразить результат интуиции, но в таком случае можно

обойтись несколькими словами, быстро написанными на бумаге, по ним всегда легко узнается автор. А вот когда аккуратно, с заботой о точности, собраны в фразы, то в них просматривается намерение, отличное от интуиции и собственного языка, – отдать другим полученные выводы. В каждом случае нужно специально искать мотивы этого намерения. Здравый смысл, о котором так радостно забывают наши ученые, постоянно говорит нам об этом. Ведь мы привыкли спрашивать у всех молодых людей, собирающихся писать: "А вам есть что сказать?" Под этим мы понимаем нечто достойное того, чтобы быть сказанным.

А как понять, "стоит ли оно того", без упоминания системы трансцендентных ценностей? Но, если останавливаться только на второстепенной структуре замысла, каким считается словесный этап, то чистые стилисты допускают большую ошибку, когда считают, что слово – это легкая рябь на поверхности вещей. Слова едва к ним прикасаются и не меняют их. Говорящий – только простой свидетель, выражающий в слове свое безобидное наблюдение.

Но говорить – означает действовать, любая названная вещь уже не та, какой была до того, она потеряла невинность. Называя словом чье-то поведение, вы показываете ему самого себя: он себя видит. С другой стороны, вы называете его и для всех остальных, он осознает себя сразу и видящим, и видимым. Небрежный жест, о котором он забыл, едва сделав его, начинает активно существовать. Он есть для всех, он вторгается в чужое сознание, получает новые размеры, перерождается.

Как же после этого надеяться, чтобы человек жил, как прежде? Возможно, он станет сопротивляться из упрямства и потому, что понял причину именно такого своего поведения, а может быть, уступит. Вот так, говоря, я проясняю ситуацию уже одним намерением ее изменить. Обнажаю ее для себя и других. Чтобы изменить ее, я докапываюсь до ее сути, оказываюсь в ней и задерживаю ее перед чужим взором: теперь я ею владею, при каждом слове я чуть больше проникаю в окружающий мир и в то же время немного больше парю над ним, потому что обгоняю его в стремлении к будущему.

Итак, прозаиком назовем человека, избравшего некоторый образ второстепенного действия, который можно определить как действие через обнажение. И, значит, можно будет спросить у него: какой аспект мира ты хочешь обнажить, что ты хочешь изменить в мире через это обнажение? "Ангажированный" писатель осознает, что его слово – действие. Он отдает себе отчет в том, что обнажать означает – изменить, и что нельзя обнажать, не имея целью изменить. Он забыл неосуществимую мечту о непредвзятом изображении Общества и судьбы человека.

Человек – это существо, перед лицом которого все другие существа и даже Бог не могут оставаться беспристрастными. Ибо, если бы Бог был, он – это прекрасно понимали некоторые мистики – находился бы в некоторой ситуации по отношению к человеку. А человек уж такое существо, которое не может принимать какую-нибудь ситуацию, не изменяя ее. Его взгляд схватывает, разрушает или лепит, или, так же, как это любит делать вечность, меняет объект в нем самом. Только любовь, ненависть, злоба, страх, радость, негодование, восхищение, надежда способны раскрыть человека и мир в их реальности. Без сомнения, ангажированный писатель может быть посредственным, он даже может это понимать, но, учитывая, что невозможно писать, не стараясь сделать это как можно лучше, невысокая оценка своего произведения не должна ему препятствовать работать так, как если бы его произведению суждено было иметь самый громкий успех. Он не должен думать: "Сойдет и так, вряд ли это прочтут больше трех тысяч читателей"; он обязан думать: "А что, если все прочтут то, что я сделал?" Он должен помнить слова графа Моска, видящего, как карета уносит Фабрицио и Сансеверину: "Если слово "любовь" возникло между ними, я пропал!" Он понимает, что он – человек, впервые дающий имя тому, что еще оно было названо или не осмеливалось произнести свое имя. Он знает, что вынуждает "возникнуть" слово любовь и слово "ненависть", и что вместе с этими словами

придут и ненависть и любовь между людьми, которые еще не выразили своих чувств. Он понимает, как говорил Брис Парен, что слова – это "заряженные ружья". Когда он разговаривает – он стреляет. Он мог бы молчать, но, раз уж решил стрелять, надо стараться это сделать это как мужчина, целящийся в мишень, а не как ребенок, который стреляет, закрыв глаза и наугад, только ради удовольствия услышать грохот.

В дальнейшем мы попытаемся выяснить, какая может быть у литературы цель. Но уже сейчас можно сказать, что писатель готов обнажить мир, а главное – человека – ради других людей. Чтобы эти последние, перед лицом обнаженного объекта, стали полностью ответственными за него. Никто не может оправдываться незнанием законов, потому что есть кодекс, и закон существует на бумаге: а раз это так, то вы можете, конечно, его нарушить, но вы знаете, что за это будет. Задача писателя – сделать все для того, чтобы никто не мог отговориться незнанием мира и не мог бы думать, что он непричастен к нему. А уж если человек ангажировался в универсум языка, он не может делать вид, что не умеет говорить: если ты оказался в универсуме значений, вырваться из него невозможно – отпусти слова на свободу – и они образуют фразы, а каждая фраза включает в себя весь язык и отправляет нас ко всему универсуму. Даже молчание определяется словами и получает свое значение в зависимости от них, как пауза в музыке – от окружающих ее нот. Такое молчание есть часть речи, молчать – не значит быть немым, это значит отказаться от речи, то есть – говорить. Если писатель принял решение молчать о чем-то – как мы красноречиво называем это, – решил обойти его молчанием, мы можем спросить его: "Почему ты говоришь об этом, а не о другом? И коль скоро ты говоришь, чтобы изменить, почему ты решил изменить именно это, а не что-то другое?" Все это не сказывается на манере письма писателя. Он писатель не потому, что говорит на определенную тему, а потому что делает это определенным образом. Конечно, стиль делает прозу более ценной. Но мы не должны его замечать. Слова прозрачны и взгляд проникает сквозь них, нелепо переживать их мутными стеклами.

Красота в этом случае здесь лишь мягкая и незаметная сила. На полотне мы ее видим сразу, в книге она незаметно влияет как внушение, как прекрасный голос или лицо, она не заставляет, а завораживает, хотя мы об этом даже не подозреваем. Тебе кажется, что убедительны были аргументы, а на самом деле ты поддался влиянию тайных "ядов". Сама месса не вера, а лишь настрой на нее. Сочетания слов, их прелесть незаметно для читателя настраивают его страсти, подчиняют себе. Так же сказывается на человеке месса, музыка, танец. Если увидеть в них самоцель, они потеряют смысл, останутся лишь унылые покачивания. Читая прозу, эстетическое наслаждение получаешь только сверх всего остального. Краснеешь, напоминая такие простые истины, но сегодня, похоже, о них забыли. Разве упрекали бы нас тогда, что мы решили убить литературу или, что ангажированность плохо сказывается на искусстве писателя? Если бы наших критиков не сбilo с толку слияние некоторой прозы с поэзией, разве стали бы они упрекать нас по поводу формы, когда мы всегда говорили только о смысле?

О форме заранее ничего не скажешь. Мы этого и не делали, каждый придумывает свою, и судят о ней только по факту. Конечно, данный сюжет предполагает определенный стиль, но не навязывает его; нет сюжетов, выстроенных без учета рамок литературного искусства.

Разве можно назвать что-то более ангажированным, более скучным, чем желание обличить иезуитов? Но Паскаль из этого сумел создать "Письма к провинциалу". Словом, главное – решить, о чем ты будешь писать, о бабочках или о положении евреев. А когда выбрал, остается решить для себя, как ты это сделаешь. Часто оба выбора происходят одновременно, но хороший писатель никогда не решит второго, без решения первого.

Я знаю, что Жироду говорил: "Задача одна – определить свой стиль, идея придет потом". Но это ошибка: идея так и не появилась. Если в литературных сюжетах видеть открытые проблемы,

побуждения, ожидания, то станет очевидно: ангажированность не обедняет искусство, наоборот – как физик ставит перед математиками новые проблемы, вынуждающие их создавать новую символику, так и новые социальные или метафизические нужды заставляют художника придумывать новый язык, новую технику. Если мы сейчас не пишем так, как писали в XVII веке, то потому, что язык Расина и Сент-Эвремона не предназначен для разговора о поездах или пролетариате. Возможно, пуристы запретят нам писать о локомотивах, но искусство никогда не стояло на их стороне.

Что можно сказать, если так взглянуть на принцип ангажированности? И главное, как возражали? У меня создалось впечатление, что мои противники были не очень прилежны, и в их статьях, только вздохи возмущения длиной в две-три колонки. Желательно знать, для чего, во имя какой литературной концепции они высказывают свое несогласие. Но они об этом не говорят, да и сами не знают.

Для них было бы логично опереться на ветхую теорию искусства для искусства. Но никто из них не согласен ее принять. И она сковывает. Уже ясно, что чистое искусство и пустое искусство – то же самое. Эстетский пуризм был только блестящим защитным ходом буржуа прошлого века. Их больше устраивало звание филистеров, чем эксплуататоров. По их собственным словам, нужно же о чем-то писать, о чем-то говорить! О чем? Видимо они были бы очень озадачены, если бы после первой мировой войны Фернандес не придумал для них понятия "послание". Они говорят: сегодня писатель ни при каких обстоятельствах не должен заниматься текущими делами; не может он и нанизывать ожерелья из ничего не значащих слов и заботиться только красоте фраз и образов. Его задача – отправлять своим читателям послания. А что это такое?

Напомню, что, в основном, критики – это не очень удачливые люди, которые от отчаяния нашли себе тихое местечко кладбищенского сторожа. Всем известно, как тихи кладбища. Библиотека – самое веселое из них. Тут уж покойники в полном составе: они не сделали ничего плохого, лишь писали. Они давно искупили свой грех, заключавшийся лишь в том, что они жили. И потом, их жизнь известна только по книгам, написанным о них другими покойниками. Рембо мертв, умерли Патерн Берришон и Изабелла Рембо. Скучных людей нет, остались только маленькие гробики, которые стоят в ряд на полках, как урны в колумбарии.

Критик живет трудно, жена его ни во что не ставит, сыновья неблагодарны, в конце каждого месяца одни и те же трудности. Но у него всегда есть возможность пойти в библиотеку, взять с полки томик и раскрыть его. От книги исходит аромат склепа. Вот тут начинается странный процесс, которую он называет чтением. С одной стороны, это обретение: он передает свое тело мертвым, чтобы они могли ожить. С другой – это общение с потусторонним миром. В действительности, книга не объект, не действие и даже не мысль: созданная умершим человеком о мертвых вещах, она не имеет места на этой земле, не рассказывает о наших сегодняшних проблемах. Оставленная наедине с собой, она сплющивается и рассыпается, остаются только чернильные пятна на мятой бумаге. Когда критик возрождает эти пятна, превращает их в буквы и слова, они рассказывают ему о страстях, которых он не испытал, о непонятной злобе, об умерших страхах и надеждах. Его обступает целый невоплощенный мир, в котором человеческие страсти, поскольку они больше не трогают, превратились в образцы и, если уж быть точным, – ценности. И человек понимает, что вступил в контакт со сверхчувственным миром, в котором находится правда о его ежедневных страданиях и порождающих их причинах. Он считает, что природа копирует искусство, как думал Платон, что реальный мир подражает миру архетипов. Пока он читает, повседневность для него – лишь призрак. Призрак – его вздорная жена, призрак – его горбатый сын. Он думает, что они спасутся, потому что Ксенофонт создал образ Ксантippy, а Шекспир – портрет Ричарда III. Для него настоящий праздник, когда современные авторы, пожалев его, умирают: их книги, слишком

настоящие, слишком живые и навязчивые, приобретают другой статус, все меньше и меньше трогают и становятся все прекраснее. После короткого пребывания в чистилище они пополняют сверхчувственное небо новых ценностей. Бергот, Сван, Зигфрид, Белла и г-н Тест – его последние приобретения. Читатели рассчитывают на Натанаэля и Меналька.

Писатели, которые из упрямства продолжают жить, должны не слишком суетиться и стараться уже сейчас напоминать мертвецов, которыми они будут. Валери неплохо выкрутился, публикуя двадцать пять лет посмертные книги. Именно поэтому он, как бывало только в исключительных случаях с некоторыми святыми, удостоился прижизненной канонизации. А вот Мальро поступает просто неприлично.

Наши критики – это еретики-катары: они отказываются иметь что-то общее с реальным миром. Лишь пить и есть, и, поскольку уж никак нельзя не общаться с себе подобными, выбирают общество покойников. Они переживают только по поводу законченных дел, решенных споров, историй с уже известным концом. Они никогда не участвуют в предприятиях с неопределенным исходом, и, поскольку история для них уже ясна, поскольку предметов, пугавших или возмущавших авторов, которых они читают, уже нет, поскольку с расстояния в два века хорошо видна тщета кровавых диспутов, они могут позволить себе восхититься уравниловкой периодов. Все идет для них так, будто литература – лишь громадная тавтология, будто каждый новый прозаик создавал новый способ говорить так, чтобы ничего не сказать. Рассуждать об архетипах и "человеческой природе" – или говорить, чтобы ни о чем не сказать? Все концепции наших критиков колеблются между этими двумя идеями. Конечно, обе они неверны: великим писателям нужно было разрушать, строить, убеждать. Но мы забыли об их доказательствах, потому что нас уже не волнует то, что они хотели доказать. Раскрытые ими преступления относятся не к нашему времени, нас тревожат уже другие, о которых они и подумать не могли. История опровергла некоторые их предсказания, а те, которые подтвердились, стали истиной так давно, что мы уже позабыли, что сначала это были черты их гения. Одни мысли совершенно умерли, другие род человеческий целиком приписал себе, и мы считаем их общеизвестными.

Как видно, самые убедительные аргументы этих авторов утратили свою действенность, нас восхищает только их строгость и точность; в наших глазах их немногословие – только украшение, изящная архитектура изложения, имеющая не большее практическое значение, чем любая архитектура такого рода: фуги Баха, арабески Альгамбры. В этих страстных геометрических построениях страсть волнует даже тогда, когда геометрия нас больше не устраивает. Точнее, демонстрация страсти.

Века выветрили идею, но они все равно личное мнение человека, из плоти и крови; за унылыми доводами рассудка мы чувствуем доводы чувства, добродетели, порока, видим, как тяжело было людям жить. Чтобы завоевать наше расположение, Де Сад изощряется, и, конечно, он шокирует – сейчас это только душа, разъеденная прекрасной болезнью, этакая раковина-жемчужница.

"Письмо о театральных зрелищах" никого сейчас не удерживает от посещения театра, но мы считаем интересным то, что Руссо ненавидел драматическое искусство. Достаточно немного углубиться в психоанализ, и мы будем удовлетворены. "Общественный договор" станет только эдиповым комплексом, а "Дух законов" – комплексом неполноценности. Это значит, что власть насладимся превосходством живых собак над мертвыми львами.

Если книга дарит нам пьянящие мысли, обоснованные только внешне, но исчезающие под нашим взглядом и превращающиеся просто в биение сердца, если то, что мы получаем от нее, сильно отличается от того, о чем хотел сказать автор, то такую книгу называют посланием. Руссо – отец Французской революции и Гобино – отец расизма оставили нам послания. А

критика рассуждает о них с одинаковой симпатией. Живи они сейчас, пришлось бы отстаивать одного против другого, любить только одного, другого ненавидеть. А сейчас их сближает общий глубокий и сладостный недостаток – они мертвы.

Получается, что современным авторам остается нежно посоветовать отказаться от посланий. Добровольно ограничиться свободным выражением своей души. Я говорю "свободным", потому что мертвые, от Монтеня до Рембо, оставили свой полный портрет, не желая этого и даже более того. Эта избыточность, которую невольно они нам оставили, должна стать главной и общепризнанной целью ныне здравствующих писателей. Никто не надеется, что они оставят нам откровенные исповеди или окунут нас в слишком явный лиризм, как это сделали романтики. Но раз уж мы получаем удовольствие от того, то видим хитрости Шатобриана или Руссо, ловим их на фактах частной жизни, когда они выступают роли общественных деятелей, различаем, отмечаем личные мотивы в их самых общих высказываниях, то мы просим и вновь пришедших писателей доставить нам такое же удовольствие. Что они ни делают: рассуждают, отрицают, не соглашаются или доказывают – дело, которое они отстаивают, должно стать лишь внешней целью их речей; истинной же целью становится задача полностью раскрыть себя, не показывая виду. Сначала они должны разоружить свои суждения, как это сделало время с суждениями классиков. Они должны говорить на никого не интересующие темы или о таких очевидных истинах, что читатели с ними согласны заранее. Желательно выразить свои идеи глубокомысленно, но пусто, и придать им такую форму, чтобы они сразу объяснялись несчастным детством, классово-ненавистью или противоестественной любовью. Они не должны стараться просто думать – мысль маскирует человека, а ведь нас волнует только человек. Рыдание само по себе некрасиво, оно отвращает. Хорошее рассуждение действует так же. Это прекрасно понимал Стендаль. А вот рассуждение, глотающее слезы, – это наше дело. Логика убирает все нескромное, что есть в плаче; плач, раскрывая свою порожденную страстями природу, отнимает у суждения его враждебность. Мы не сильно огорчимся, не очень поверим и сможем спокойно вкушать умеренное наслаждение, которое, как все знают, дарит нам созерцание произведений искусства. В этом "истинная", "чистая" литература: субъективность, в облике объективности, так хитро построенная речь, что она аналогична молчанию. Мысль, не согласная с собой, разум, прикрывающий безумие, вечность, намекающая, что она только мгновение истории, исторический момент, вдруг напоминающий нам о вечном человеке, постоянный урок, преподанный против воли тех, кто учит.

В сущности, послание – это душа, превращенная в объект. Душа, что с ней делать? Ее следует почтительно рассматривать на расстоянии. Не принято без веских на то оснований раскрывать свою душу на людях. Но по общепринятому согласию, при соблюдении известной сдержанности, кое-кому разрешено выставлять свою душу на продажу, и совершеннолетние могут ее приобрести.

Словом, сейчас для многих произведения человеческого духа – это маленькие неприкаемые души, приобретенные по сходной цене: вот, пожалуйста, душа старого доброго Монтеня, душа Жан-Жака, душа Жан Поля, и душа неподражаемого Жерара. Под мастерством литератора понимают совокупностью лечебных приемов, которые делают души безобидными. Выдубленные, чистенькие, обработанные химическими составами, они несут своим приобретателям возможность отдать несколько минут жизни, полностью обращенной во внешний мир, культуре субъективности. Использование ее гарантировано, вы в полной безопасности: кто примет близко к сердцу скептицизм Монтеня, если автор "Опытов боялся чумы, царившей в Бордо? А гуманизм Руссо, когда Жан-Жак отдал своих детей в приют? И странные откровения "Сильвии", поскольку Жерар де Нерваль был безумен? Профессиональный критик в худшем случае придумает загробные диалоги между ними и расскажет нам, что

французская мысль есть диалог между Паскалем и Монтенем. Этим он надеется не Паскаля и Монтеня сделать более живыми, а более мертвыми – Мальро и Жида.

Если внутренние противоречия жизни и творчества сделают невозможным и то и другое, если послание, по сути не поддающееся расшифровке, докажет нам главные истины: "человек не добр и не зол", "жизнь человека наполнена страданиями", "гений – это лишь долгое терпение"; то будет, наконец, достигнута единственная цель этой безумной кухни, и читатель, закрыв книгу, сможет сказать: "Все это лишь литература!"

Когда же литературное произведение для нас – некое предприятие, если писатель, прежде чем скончаться, живет, когда мы думаем, что нужно постараться сказать в своих книгах правду, пусть со временем задним числом докажут, что мы ошибались, – все равно это еще не причина, чтобы заведомо считать нас неправыми. Когда мы полагаем, что писатель должен стать полностью ангажированным в своих произведениях, и делать это не пассивно, выставляя на первый план свои пороки, несчастья и слабости, а, проявляя настойчивость и решительность, приняв решение, взяв на себя задачу жить, как это делает каждый из нас, – вот тогда надо опять вернуться к этой проблеме и задаться вопросом: для чего писатель пишет?

ДЛЯ ЧЕГО ПИСАТЕЛЬ ПИШЕТ?

Здесь у каждого свои причины. Для одного искусство – уход от реальности, для другого – способ справиться с нею. Но ведь можно уйти в отшельничество, в безумие, в смерть; победить с оружием в руках. Почему же писатели именно пишут, реализуя свое бегство или свои победы именно таким способом? Потому что за разными целями авторов есть более глубокий и более близкий выбор, один для всех.

Попробуем прояснить суть выбора. Ясно, что уже сам по себе он вынуждает писателя ангажироваться. Любая сторона нашего восприятия сопровождается сознанием, что реальность человеческого можно "разоблачать". Это значит, что через нее мы узнаем, что "есть" конкретный человек, или, иначе – посредством человека выражается бытие вещей. Лишь наше присутствие в мире множит взаимоотношения, только мы поддерживаем связь между этим деревом и этим кусочком неба; благодаря нам, эта звезда, умершая миллионы лет назад, и этот серп луны, и эта черная река проявляют свое единство, объединяясь в пейзаж. Скорость нашего автомобиля или самолета объединяет огромные земные пространства. Через каждое наше Действие мир открывает нам обновленное лицо. Мы осознаем, что через нас передается бытие, но знаем и то, что не мы его творцы. Достаточно отвернуться от пейзажа, как он, оставшись без свидетеля, утонет в беспросветном мраке. Именно утонет – вряд ли удастся найти безумца, готового поверить, что он исчезнет вообще. Это мы исчезнем, а земля останется в состоянии летаргии, до тех пор, пока сознание другого человека не разбудит ее. Вот так к нашей внутренней уверенности в том, что мы разоблачители, присоединяется уверенность в том, что у нас нет сущности по отношению к разоблаченному объекту.

Но наша потребность чувствовать себя на первом месте по отношению к миру – это один из главных мотивов художественного творчества. Если я оставлю на полотне или в литературном произведении образ моря или поля, которые я разоблачил, объединив их друг с другом, упорядочив, наделив разнообразие вещей единством духа, то будет казаться, что я их произвел. Я начинаю считать себя более важным, чем мое произведение. Но сотворенный объект от меня ускользает: не могу же я одновременно и разоблачать, и творить. Объект становится второстепенным по сравнению с творческим актом. Даже если этот объект воспринимается другими людьми как заверченный, нам он всегда кажется незаконченным. Мы можем изменить линию, какой-то оттенок, слово. Произведение никогда не навязывается автору извне. Один ученик художника спросил учителя: "Когда я должен понять, что картина завершена?" – "Когда сможешь смотреть на нее с удивлением, спрашивая себя: "И это сделал я?"".

Иначе говоря – никогда. Потому что это означало бы смотреть на свое произведение чужим взглядом и разоблачать то, что сам создал. Чем больше значения мы придаем творческому акту, тем меньше осознаем значение своего творения. Гончарные или столярные изделия мы создаем по готовым рецептам, пользуясь давними обычаями, нашими руками действует пресловутое "Man" Хайдеггера. В этом случае плод нашего труда может восприниматься нами достаточно чуждым, чтобы оставаться для нас объектом. Но если мы сами придумываем правила производства, его меры и критерии, если наш творческий порыв идет из глубины сердца, – мы видим в своем создании только самих себя. Это мы сами придумали законы, по которым его судим, мы видим в нем собственную историю, свою любовь, свою радость. Даже просто рассматривая его, больше к нему не притрагиваясь, мы не получаем от него этой радости, этой любви, а, наоборот, отдаем их ему. Итог, полученный на полотне или бумаге, никогда не будет в наших глазах объективным. Мы слишком хорошо знаем, как именно сделано все это. Этот способ будет личной находкой творца. Это мы сами, наше вдохновение, наша

изобретательность. Если мы снова пытаемся воспринять свое создание, мы опять творим его, мысленно повторяем те операции, через которые произвели его на свет. Каждый его аспект является для нас результатом.

Мы видим, что в процессе восприятия важным является объект, а субъект – второстепенное; последний ждет своего осуществления в творчестве и получает его. Теперь уже объект становится второстепенным.

Нигде эта диалектика не видна так явно, как в литературном творчестве. Литературный объект – некий волчок, существующий, лишь пока вертится. Чтобы он появился, необходим конкретный акт, называемый чтением, и волчок вертится до тех пор, пока длится чтение. Без чтения существуют только черные значки на бумаге. Писатель не может читать то, что он написал, а сапожник может обуть сделанные им башмаки, если они ему по размеру, архитектор может жить в построенном им доме. Читающий человек предвидит, ожидает. Он предугадывает конец фразы, начало следующей, очередную страницу, они должны подтвердить или опровергнуть его предположения. Процесс чтения состоит из множества гипотез, фантазий и пробуждений, радужных надежд и горьких разочарований. Читатель забегаем вперед строки в будущее, которое частично рушится, частично утверждается по мере приближения к финалу книги, оно отступает со страницы на страницу, словно подвижный горизонт литературного пейзажа.

Не существует объективности без ожидания без будущего, без неопределенности. Таким образом, литературное творчество предполагает особый род мнимого чтения, которое делает подлинное чтение неосуществимым. По мере того, как слова возникают под пером автора, он их, конечно, видит, но видит иначе, чем читатель. Он знает их еще до того, как написал: его взгляд предназначен не для того, чтобы разбудить спящие слова, которые ждут, чтобы их прочитали, а в том, чтобы отслеживать правильное начертание знаков. По сути дела, это чисто техническая задача, и глаз замечает только мелкие ошибки пишущего.

Писатель не предсказывает будущее и не строит догадок – он замышляет. Частенько он ищет себя, ждет вдохновения. Однако, ждать от себя – совсем не то, что ждать от других – если он сомневается, он знает, что будущего пока еще нет, что его только предстоит создать собственными силами. Если он пока не знает, что случится с его героем, значит, он либо еще не думал об этом, либо не решил окончательно. Будущее для автора – чистый лист, тогда как для читателя это двести страниц текста, которые отделяют его от финала книги.

Писатель всюду наталкивается на свое знание, свою волю, свои замыслы, короче говоря, на самого себя. Он входит в контакт лишь со своей субъективностью, созданный им объект ему недоступен, он создал его для других. Когда он перечитывает свою книгу, дело уже сделано, фраза никогда не будет у его глазах вещью от начала и до конца. Автор вплотную приближается к грани субъективного, но не переступает ее. Он оценивает эффект отдельного нюанса, того или иного изречения, удачно употребленного причастного оборота, но впечатление они произведут на других. Он может предугадать это впечатление, но не пережить его.

Пруст не обнаружил, что Шарлю гомосексуалист, он решил создать его таким прежде, чем начал писать свой многотомный роман. Бели произведение когда-нибудь приобретает для автора мнимую объективность, виной этому время. Автор уж не в состоянии прочувствовать свое детище и, конечно, не способен был бы сегодня его написать. Так было с Руссо, когда он в старости заново перечитывал "Общественный договор".

Поэтому нельзя сказать, что писатель пишет для самого себя. Тут его постигло бы полное фиаско: перенося свои чувства на бумагу, он в лучшем случае добился бы скучного их продления. Творческий акт – только один из моментов в ходе создания произведения. Если бы автор существовал на необитаемом острове, он мог бы писать сколько душе угодно, его творение

как объект никогда не увидело бы света. В конце концов, ему пришлось бы отложить перо в сторону или впасть в отчаяние. Процесс писания подразумевает и процесс чтения, они образуют диалектическое единство. Эти два взаимосвязанных акта требуют наличия как автора, так и читателя. Только их совместное Усилие заставит возникнуть тот предельно конкретный и одновременно воображаемый объект, каким является творение человеческого духа. Искусство может существовать только для других и посредством других.

В самом деле, чтение выглядит синтезом восприятия и творчества, оно одновременно полагает существование и субъекта и объекта. Объект существует, поскольку обладает свойством трансцендентности, предлагает свои уникальные и неповторимые структуры, его надо воспринимать. Однако, и субъект тоже существует: он должен не просто разоблачить произведение (иначе говоря, сделать так, чтобы оно было объектом), но произвести его (чтобы оно было в абсолютном смысле слова). У читателя возникает ощущение, что он одновременно разоблачает и созидает: разоблачает созидая, творит с помощью разоблачения. В самом деле, чтение – далеко не просто механическая операция, воздействие печатных знаков на читателя, подобно воздействию света на фотопленку. Если он не сосредоточен, устал, туп, поверхностен, то большинство связей останутся незамеченными, он не сможет "охватить" объект (в том смысле, в каком говорят, что "охватывает" пламя). Читатель извлечет из темноты слова, как будто бы возникающие случайно. В лучшем случае, он разглядит за ними некую синтетическую форму, частичной функцией которой будет каждая очередная: найдет "тему", "сюжет", "идею". Изначально смысл не содержится в словах, наоборот, именно смысл дает возможность понять значение всякого слова. Литературный объект, никогда не бывает дан в языке, хотя только через него и реализуется, наоборот: по сути своей он нем и отрицает звучащее слово.

Сто тысяч слов, уложенных в строки книги, по-гуд быть прочитаны одно за другим так, что из них не будет вытекать ни малейшего смысла. Ведь смысл – не арифметическая сумма слов, а их органическое единство. Читатель должен сразу же и почти без проводника взобраться на высоту молчания. Он должен удержать на ней вызванные им самим к новой жизни слова и фразы. Вы скажете, что такая процедура заслуживала бы называться скорее вторичным вымыслом или открытием заново? Во-первых, такой вымысел был бы настолько же нов и оригинален, как изначальный. Во-вторых, и это главное: если объект прежде не существовал, невозможно говорить ни о вторичном вымысле, ни об открытии заново. Если молчание, которое я подразумеваю, в самом деле является целью автора, то сам он об этом не осведомлен. Его молчание исполнено субъективности и предшествует речи. Объектом следует считать именно это отсутствие слов, недифференцированное молчание, вызванное вдохновением, которое очень скоро реализуется в тексте, а вовсе не молчание читателя. Внутри самого этого объекта присутствуют умолчания: то, о чем автор не говорит. При столь специфических намерениях смысл не может удержаться вне объекта, возникающего в процессе чтения; но именно эти намерения придают объекту весомость и специфичный облик.

Недостаточно сказать, что они не выражены, их нельзя выразить в принципе. Именно поэтому их невозможно распознать при чтении – они везде и нигде. Все достоинства "Большого Мольна", "вавилонство" "Арманс", достоверность и реализм кафкианской мифологии – все это не дано в готовом виде, читатель должен это придумать, раз за разом выходя за границы текста. Безусловно, автор играет роль проводника, но он только ведет читателя, вехи на этой дороге разделены пустотой, надо их соединить, надо выйти за их пределы.

Чтение можно назвать творчеством под руководством автора. С одной стороны, у объекта литературы нет другой субстанции, кроме читательской субъективности. Ожидание Раскольников – это мое собственное ожидание, которым я его наделяю, без читательского нетерпения остались бы только скучные буквы на бумаге. Его ненависть к следователю – это

моя ненависть, рожденная печатными страницами, и сам следователь не смог бы существовать без этого острого чувства, которое я питаю к нему через посредство Раскольниковова. Ненависть наделяет его одновременно душой и плотью.

С другой стороны, слова – своего рода ловушки, служащие для возбуждения чувств и отражения их обратно в нашу же сторону. Каждое слово – дорога к трансценденции, оно формирует наши чувства, снабжает их ярлыками, приписывает литературному герою, который берется пережить их за нас и не имеет другой субстанции, кроме чужих, заимствованных страстей. Слово дарит персонажам цели, перспективы, горизонт.

Все для него сделано для читателя и все еще предстоит ему сделать самому. Книга существует на уровне читательских способностей: пока человек читает, он творит, ему кажется, что он мог бы последовать дальше, создать нечто более глубокое. По этой причине, книга представляется ему неисчерпаемой, наделенной плотностью вещи. Перед нами производство свойств, выделяясь из нашей субъективности, они застывают на глазах в вещественные, плотные объекты. Этот процесс чем-то напоминает нам "рациональную интуицию", которой Кант в своей философии наделял Божественный разум.

Если творчеству суждено найти завершение только в процессе чтения, если художник вынужден передоверить другому окончание начатого, если стать главным в своем произведении он может только через читательское сознание, значит каждая книга есть призыв. Писать – означает взывать к читателю, который должен перевести в область объективного существования разоблачение, осуществленное посредством языка. Если задать вопрос, к чему именно призывает писатель, ответ окажется простым. Мы не видим в книге достаточных оснований для явления эстетического объекта, присутствует только желание его создать. Этих оснований недостает и в сознании автора. Субъективность, из которой ему не выйти, не дает предпосылок для перехода к объективности. Именно поэтому рождение произведения искусства есть принципиально новое событие и его нельзя объяснить, исходя из предшествующего материала.

Чтение – это направляемое творчество, абсолютное начало. Осуществляется оно по доброй воле читателя как проявление его свободы в чистом виде. Таким образом, писатель обращается к свободе читателя, которая должна стать соавтором его произведения. Мне могут возразить, что любое орудие труда адресуется к этой свободе, и в этом отношении произведение искусства нет нужды выделять. Орудие труда есть опредмеченный эскиз производимого им действия. Но оно остается на уровне гипотетического императива: я могу употребить молоток на то, чтобы сбить ящик или досадить соседу. 'Сам молоток не обращается к моей свободе, не ставит меня перед ней. Он просто хочет ей служить, заменяя мое свободное творчество стандартными приемами обращения с инструментом.

Книга не служит моей свободе – она ее предполагает. К свободе человека нельзя взывать, принуждая, обольщая или умоляя. Единственный способ обрести свободу – вначале признать ее, затем довериться и в конце концов потребовать от нее действия во имя ее самой, то есть во имя твоего к ней доверия. Книга отличается от орудия труда – это не средство достижения некоей цели, она сама предлагается в качестве цели для свободной воли читателя, Выработанное Кантом понятие "целесообразность без цели" нельзя применить к произведению искусства. Оно предполагает, что эстетический объект представляет собой одну только видимость цели. Оно заботится лишь о свободной и упорядоченной фантазии. Оно упускает, что зрительское и читательское воображение имеет не только упорядочивающую, но и созидательную функцию; оно не занимается играми, оно призвано достроить объект, пусть даже за пределами ограничительных линий, проведенных рукой художника.

Как и другие способности человеческого духа, воображение не в состоянии наслаждаться само собой, оно всегда направлено во внешний мир, всегда участвует в творческом процессе.

Целесообразность без цели могла бы существовать, если бы в объекте присутствовала очевидная организованность, указывающая на определенное, пусть даже неизвестное нам намерение. Определив эстетически прекрасное таким образом, можно – именно в этом и состоит цель Канта – привести к единому знаменателю красоту в искусстве и природе. Ведь цветок, к примеру, обладает такой симметрией, такой гармонией красок, такими совершенными контурами, что немедленно возникнет соблазн отыскать некую цель, к которой направлены все его свойства, увидеть в их синтезе лишь средство достижения этой цели. Но тут-то и поджидает нас ошибка: природная красота несопоставима с красотой в искусстве. Произведение искусства не имеет цели, в этом мы разделяем точку зрения Канта. Не имеет именно по той причине, что оно само и представляет собой цель. Кантовская формула оставляет без внимания призыв, исходящий от каждой картины, статуи, книги. Кант полагает, что произведение существует прежде всего как факт, а затем уже его воспринимают. В действительности, оно существует только тогда, когда его видят, – сначала оно только чистый призыв, лишь требование существовать. Это не инструмент, способный существовать только с неопределенной целью.

Произведение предстает как задача, которую необходимо решить, и этим сразу возвышается до уровня ультимативного императива. В вашей власти оставить эту книгу лежать на столе. Но если вы ее открываете, то берете на себя ответственность за это. Ибо свобода ощущается не в свободном субъективном действии, а в творческом акте, вызванном императивом. Это трансцендентный и в то же время добровольно воспринятый императив. Именно такая абсолютная цель, взятая на себя самой свободой, и есть то, что мы называем ценностью. Произведение искусства можно считать ценностью, потому что оно есть императив.

Когда я в своем произведении призываю читателя закончить начатое мною дело, то, без сомнения, я рассматриваю это как чистую свободу, творческую силу, активную позицию; никогда я не могу обращаться к его пассивности, то есть стараться повлиять на него, вызвать у него сразу такие эмоции, как страх, желание или гнев. Конечно, есть авторы, стремящиеся именно к этому, озабоченные стремлением вызвать у читателя такие эмоции. Это объясняется тем, что подобные эмоции предсказуемы, управляемы, и в распоряжении писателя есть испытанные средства для того, чтобы их вызвать. Именно это часто ставят писателям в вину. Так было в античности с Еврипидом, который выводил на сцену детей.

В страсти свобода отделена: утонув в деталях, она забывает о своей главной задаче – создание абсолютной цели. Теперь уже книга не более чем средство вызвать ненависть или желание. Задача писателя не том, чтобы потрясти читателя, тогда он окажется в противоречии с самим собой. Если он намерен требовать, ему достаточно лишь предложить читателю задачу для решения. Вот мы и пришли к чисто демонстративному характеру произведения искусства как к его важнейшему признаку. Некоторая эстетическая дистанция просто необходима для читателя. Это то, что Готье так глупо перепутал с "искусством для искусства", а парнасцы – с отстраненностью художника. Мы говорим только о предусмотрительности. Жене более точно назвал это учтивостью автора по отношению к читателю. Но это не следует думать, что писатель обращается к какой-то абстрактной, концептуальной свободе. Эстетический объект создается заново через чувства. Если он трогателен, то мы видим его лишь сквозь слезы, если смешон, то осознается через смех. Оба эти чувства особого рода – основой их является свобода, они – восприняты. Я все равно до конца не верю в рассказ, который добровольно решил считать правдивым. Это Страсти в христианском понимании слова. Здесь свобода, сама поставившая себя в пассивное положение, чтобы через эту жертву получить определенный трансцендентный результат. Читатель становится доверчивым, он окунается в доверчивость, а она – хоть и сопровождается все время сознанием, что он свободен, – в конце концов обволакивает его, как сон. Порой, автора заставляют выбирать: "Или в вашу историю верят, а это нежелательно, или не

верят, тогда это смешно".

Но такой подход совершенно неверен, ибо эстетическое сознание включает в себя веру – по общепринятому соглашению, по данной клятве. Вера, которая основывается на верности самому себе и автору, на постоянно повторяющемся моем выборе. Я могу проснуться в любой миг и знаю это, но я этого не хочу. Чтение – это добровольный сон. Как видно, чувства, заложенные в самой глубине этой воображаемой веры, просто модуляции моей свободы. Они не впитывают и не закрывают ее, а предстают перед ней лишь в том виде, какой она сама выбирает. Я уже говорил, Раскольников остался бы только тенью без той смеси сочувствия и отвращения, которое я к нему испытываю. Именно это заставляет его жить. Но из-за противоречивости воображаемых объектов, не его поступки вызывают во мне эти чувства, а мое возмущение, мое уважение делают его поступки прочными и жизненными.

Получается, что объект никогда не преобладает над душевной жизнью читателя. Но и никакая другая внешняя реальность не может вызывать их. Их постоянным источником является свобода, то есть они вызываются великодушием. Под великодушием я понимаю такое душевное движение, которое имеет своим началом и целью свободу. Получается, что чтение есть проявление великодушия. Писатель же требует от читателя не проявления абстрактной свободы, а полной отдачи его личности. Ему нужны все ее страсти, предубеждения, симпатии, сексуальный темперамент, ее шкала ценностей. Личность дарится великодушно, она вся проникнута свободой, которая пронизывает ее насквозь и преобразует самые темные массы ее чувств. Так же, как активность становится пассивностью, чтобы успешнее создать объект, так и пассивность превращается в действие. Читающий человек оказывается на самой большой высоте. Именно поэтому даже самые бесчувственные люди могут проливать слезы над рассказами о придуманных несчастьях. Просто они на минуту стали такими, какими были бы, если бы всегда не скрывали от себя свою свободу.

Мы видим, что автор пишет, чтобы обратиться к свободе читателей. Без нее не сможет существовать его произведение. Но этого ему мало, он требует, чтобы читатели вернули ему то доверие, которое он им оказал. Читатель должен признать его творческую свободу и со своей стороны обратиться к ней. Здесь проявляется еще один диалектический парадокс чтения: чем больше мы свободны, тем больше признаем свободу другого. Чем больше он ждет от нас, тем больше мы ждем от него.

Когда меня радует пейзаж, я прекрасно осознаю, что его создал не я. Но мне известно и то, что отношения, возникшие под моим взглядом между деревьями, листвой, землей, травой, без меня вообще не существовали бы. Я не могу понять причин целеустремленности, которую я вижу в сочетании цветов, гармонии форм и движений, вызванных ветром. Но, она есть, она здесь, перед моими глазами. Наконец, в моей власти сделать так, чтобы сущее было, только если сущее уже есть, но если я верю в Бога, я не могу допустить никакого перехода, кроме словесного, между универсальным промыслом Божьим и конкретным видом, на который я смотрю. Считать, что он сотворил пейзаж для того, чтобы он мне понравился, или что создал меня, для того, чтобы я радовался пейзажу нельзя. Это означало бы принять вопрос за ответ. Осознанно ли сочетается эта синева с зеленым? Откуда мне это знать? Идея универсального не может гарантировать никакого личного желания, особенно в нашем случае. Зеленый цвет травы объясняется биологическими законами, конкретными факторами, географическими условиями, а синева воды объясняется глубиной реки, структурой почвы, быстротой течения. Сознательно выбрать эти краски можно было бы только задним числом. Здесь встреча двух причинных рядов, что, на первый взгляд, кажется случайностью. Целенаправленность остается проблематичной даже в лучшем случае. Все предложенные здесь отношения – лишь гипотезы. Никакая цель не воспринимается нами как императив, потому что ни одна цель не раскрывается нам, как цель,

поставленная себе ее создателем.

Красота природы никогда прямо не обращается к нашей свободе. Точнее, в совокупности листы, форм и движений есть кажущийся порядок, а значит, иллюзия призыва, который, будто, требует этой свободы, но тут же притихает под нашим взглядом. Стоит нам взглянуть на этот порядок, как призыв исчезает, мы можем по своему желанию соединить этот цвет с другим или третьим, установить связь между деревом и водой, деревом и небом или деревом, небом и водой. Моя свобода превращается в мой каприз: по мере установления новых связей, я ухожу все дальше от мнимой объективности, которая взывает ко мне: я мечтаю о некоторых мотивах, неясно навеянных вещами. Реальность природы уже только предлог для мечты.

Иногда я до глубины души огорчен тем, что этот на мгновение осознанный порядок, мне никем не был предложен, а значит, не может претендовать на истину. Тогда я фиксирую свою фантазию, переношу ее на холст, на страницы книги. В этот момент я превращаюсь в посредующее звено между бесцельной целью природы, и взглядами других людей. Я вручаю им ее, благодаря такой передаче, она становится человеческой.

Здесь искусство можно считать актом приношения дара, и один этот дар уже обеспечивает метаморфозу. Происходит нечто похожее на передачу титула и властных полномочий при матронимате, когда мать сама не является носителем имени, но остается обязательной посредницей между дядей и племянником. Если я на лету схватил иллюзию, если вручаю ее другим, освободив и передумав заново, они могут принять дар с полным доверием – иллюзия сделалась интенциональной. Автор, конечно, остается на границе субъективного и объективного и не в состоянии оценить объективный порядок дара.

Наоборот, читатель обретает все большую безопасность. Как бы далеко он ни забрался, автор проделал еще больший путь дальше. Как бы ни соотнес он между собой элементы книг – главы, страницы, слова – у него есть гарантия, что они были написаны и расположены автором определенным образом. Он даже может внушить себе, подобно Декарту, будто есть скрытый порядок в расположении не связанных между собой элементов. Творец опередил его и здесь, ведь самый прекрасный беспорядок – это художественные эффекты, которые все-таки представляют собой некую упорядоченность. Процесс чтения содержит индукцию, интерполяцию, экстраполяцию. Основание всех этих операций заложено в авторской воле, подобно тому, как научная индукция некогда считалась заложеной в воле божественной.

От первой до последней страницы нас ведет неведомая ненавязчивая сила. Это не значит, что нам просто расшифровать намерения художника. Я уже говорил, что о них мы можем только догадываться, тут играет большую роль опыт читателя. Но наши открытия подкрепляются твердой уверенностью, что красоты, увиденные нами в книге, никогда не бывают результатом только встречи. Случайно сочетаются только дерево, небо в природе. В романе -все наоборот: герои куда-то едут, оказываются в такой-то тюрьме. Если они гуляют по этому определенному саду, мы имеем дело сразу и с совпадением независимых причинных рядов (герой находился в некотором душевном состоянии, вызванном рядом психологических или общественных событий; но од- повременно он направлялся в конкретное место, и планировка города привела его в этот парк), и с проявлением более глубокой обусловленности. Ведь парк вызван к жизни для того, чтобы соответствовать определенному душевному состоянию, чтобы выразить это состояние через вещи, и сделать это наиболее рельефно. А само душевное состояние возникло в связи с пейзажем. Здесь причинная связь – только кажущаяся, ее можно назвать "беспричинной причинностью", а глубокой реальностью является обусловленность.

Но если я с полным доверием отношусь к последовательности целей, замаскированной под последовательность причин, то это значит, что открывая книгу, я подразумеваю: объект рожден из человеческой свободы. Если бы я предполагал, что художник писал в порыве страсти

и движимый ею, то мое доверие тут же испарилось бы. В этом случае поддержание последовательности причин последовательностью целей ни к чему бы не привело, потому что последняя обуславливается психологической причинностью, а тогда произведение искусства возвратилось бы в цепь детерминизма. Конечно, когда я читаю, я вполне допускаю, что автор мог быть взволнован им, и предполагаю, что первый эскиз произведения родился у него под воздействием страсти. Но само решение написать предполагает, что автор отошел от своих страстей, что он свои подчиненные эмоции делает свободными, как это делаю я в процессе чтения. Все это означает, что он окажется на позиции великодушия.

Словом, чтение есть некое соглашение о великодушии между автором и читателем. Оба доверяют друг другу, оба рассчитывают друг на друга, и предъявляют друг к другу те же требования, что и к себе. Такое доверие уже само по себе есть великодушие: ничто не заставляет автора верить, что читатель использует свою свободу, равно как ничто не заставляет читателя верить, что автор воспользуется своей. Оба совершенно свободны в выборе решения. Поэтому становится возможным диалектическое движение туда и обратно: когда я читаю, я чего-то ожидаю; если мои ожидания оправдываются, то прочитанное позволяет мне ожидать еще большего, а это значит – требовать от автора, чтобы он предъявил ко мне самому еще большие требования. И наоборот: ожидания автора заключаются в том, чтобы я поднял уровень своих ожиданий еще выше. Выходит, что проявление моей свободы вызывает проявление свободы другого.

При этом не важно, к какому виду искусства относится эстетический объект: "реалистического" (либо претендующего на это) или "формалистического". В любом случае оказываются нарушены естественные отношения. Это только дерево на первом плане картины Сезанна, на первый взгляд, кажется продуктом причинных связей. Но здесь причинность – всего лишь иллюзия. Безусловно, она присутствует в виде пропорций, пока мы смотрим на картину. Но ее поддерживает глубинная обусловленность: если дерево находится именно здесь, то потому, что вся остальная картина обусловила появление на первом плане именно такой формы и таких красок. Так сквозь незаурядную причинность наш взгляд видит обусловленность как глубинное строение объекта, а за нею просматривается человеческая свобода как его источник и первоначальная основа. Реализм Вермеера столь откровенен, что поначалу кажется нам фотографичным. Но если реально рассмотреть осязаемость материи на его картинах, рельефность розовых кирпичных стен, богатую синеву ветки жимолости, мерцающий сумрак его интерьеров, немного оранжевый оттенок кожи на лицах его персонажей, напоминающий отполированный камень кропильницы, то полученное наслаждение вдруг доводит до нашего сознания, что все это обусловлено не столько формами или красками, сколько его материальным воображением. Формы передают субстанцию и саму плоть вещей. Общаясь с такой реальностью, мы, вероятно, максимально приближаемся к абсолютному творчеству.

Ведь в самой пассивности материи мы познаем бездонную свободу человека.

Как видно, творчество – не только создание нарисованного, изваянного или написанного объекта. Подобно тому, как мы видим вещи на фоне мира, так и объекты, представленные искусством, встают перед нами на фоне вселенной. На втором плане приключений Фабрицио видна Италия 1820 года, Австрия и Франция, и усеянное звездами небо, к которому обращается аббат Бланес, и, наконец, вся земля целиком. Если художник пишет поле или вазу с цветами, то его картина становится окном, распахнутым в мир. По красной тропинке, бегущей во ржи, мы уходим гораздо дальше, чем написал Ван Гог на своей картине. Мы движемся уже по другим ржаным полям, под другие небеса, до самой реки, впадающей в море. Наш путь продолжается до бесконечности, до другого конца света, в толще земли, которая обуславливает существование полей и конечности. Так что через последовательность производимых или воспроизводимых

объектов творческий акт хочет объять весь мир. Каждая картина, каждая книга включает в себе всю полноту события; каждая из них дарит свободе зрителя эту полноту. Ибо так мы видим конечную цель искусства. Впитать в себя весь мир, показывая его таким, как он есть, но делать это нужно так, словно его источник – свобода человека. При этом, создание автора становится объективной реальностью только в глазах созерцателя. Это происходит посредством участия в ритуале зрелища, особенно чтения.

Сейчас мы уже можем лучше ответить на только что поставленный вопрос. Писатель обращается к свободе других людей, чтобы они, через взаимное выставление своих требований, предоставили человеку полноту бытия и возвратили человечество во вселенную.

Но если мы хотим узнать больше, то должны вспомнить, что писатель, как и все другие художники, хочет передать читателям определенное чувство, которое называют эстетическим наслаждением и которое я лично назвал бы эстетической радостью. Только эта радость говорит о том, что произведение завершено. Значит, мы должны рассмотреть это чувство в ракурсе наших предыдущих соображений.

Это эстетическое наслаждение или радость, в которой отказано творцу, пока он создает, доступно только эстетическому сознанию зрителя, для нас это – читатель. Это сложное чувство, его компоненты взаимообусловлены и неразделимы. Сначала оно совпадает с признанием трансцендентной и абсолютной цели, которая на мгновение отодвигается рядом утилитарных целей-средств и средств-целей. Например, призывом или, что то же самое, ценностью. Мое конкретное понимание этой ценности обязательно происходит на фоне осознания моей свободы. А свобода раскрывается для себя через трансцендентное требование. Это восприятие свободой самой себя и есть радость. Эта часть неэстетического сознания включает в себе еще одну часть. Напомню, что чтение есть творчество, и моя свобода открывается самой себе не только как чистая независимость, но и как творческая активность. Это значит, что она не ограничивается своими законами, а чувствует себя частью объекта. На этом уровне появляется чисто эстетическое явление, то есть такое творчество, в котором созданный объект предстает перед своим творцом как объект. Это единственный случай, когда творец наслаждается создаваемым объектом. Это слово "наслаждение", отнесенное к конкретному осознанию читаемого произведения, достаточно ясно говорит о том, что мы столкнулись с глубинной структурой эстетической радости. Это удовольствие, получаемое от сознания своего лидерства по отношению к объекту, который осознается как главный, эту часть эстетического сознания я бы назвал чувством безопасности. Именно оно наделяет высшим спокойствием самые сильные эстетические чувства. Оно есть порождение строгой гармонии субъективного и объективного. Но, по своей сути, эстетический объект есть внешний мир, поскольку на него направлено творчество сквозь миры воображаемые. Эстетическая радость вызывается пониманием того, что мир – это ценность, или бремя, предлагаемое человеческой свободе.

Это я называю эстетическим изменением человеческих помыслов. Как правило, мир видится нами как горизонт нашей ситуации, как бесконечное расстояние, отделяющее нас от самих себя, как единство препятствий и орудий действия. Но никогда мы не воспринимаем мир как требование, обращенное к нашей свободе. Получается, что эстетическую радость приносит сознание того, что вбираю в себя то, что в основном мною не является. Я преобразую данность в императив, а факт в ценность. Мир, моя ноша, то есть главная и добровольно взятая функция моей свободы. Она состоит в том, чтобы дать жизнь тому единственному и абсолютному объекту, каковым является мироздание. В-третьих, рассмотренные элементы содержат определенный договор между человеческими свободами. С одной стороны, чтение есть доверчивое и требовательное признание свободы писателя, а с другой – эстетическое наслаждение, полученное в аспекте ценности, несет в себе абсолютное требование по

отношению к другому. Это требование того, чтобы любой человек, в меру своей свободы, испытывал такое же удовольствие от чтения той же книги. Так все человечество оказывается в состоянии максимальной свободы, поддерживающей существование мира, который одновременно его мир и мир "внешний". Эстетическая радость приносит обусловленное сознание. Это сознание, создающее образ мира во всей его полноте, мира, который уже есть и вместе с тем должен быть, как мир полностью наш и совершенно чужой. Он тем более наш, чем он более чужой. А необусловленное сознание на самом деле содержит гармоническую совокупность человеческих свобод, поскольку творит объект из доверия всех и требований всех. Писать – значит, и разоблачать мир, и в то же время предлагать его как ношу для великодушия читателя. Это значит, использовать чужое сознание, чтобы добиться своего лидерства в совокупности бытия. Значит, хотеть, чтобы это лидерство было воплощено в жизнь через посредников. А с другой стороны, реальный мир раскрывается лишь перед действием, и почувствовать себя в нем можно, лишь сделав шаг навстречу с целью его изменить. Миру романиста не хватило бы рельефности, жизненности, если бы читатель не открывал его в процессе изменяющего этот мир движения. Мы часто видели, что интенсивность жизни какого-то предмета в повествовании определяется не количеством его пространственных описаний, а сложностью его связей с другими персонажами. Он будет казаться нам тем реальнее, чем чаще им будут манипулировать, брать в руки, класть на место. Короче, чем чаще персонажи будут подчинять его себе на пути к своим целям. Все совершенно точно также и для мира романа, то есть для совокупности людей и вещей. Для его максимального правдоподобия надо, чтобы разоблачение – творчество, через которое читатель открывает этот мир – стало как бы участием в действии. Другими словами, чем больше ты хочешь мир романа, тем он живей. Ошибка реализма была в том, что он верил, будто реальность открывается созерцанию и что поэтому возможно создать ее непредвзятую картину. Как это может быть, если само восприятие пристрастно, если даже название предмета уже есть его изменение? Как писатель, который стремится быть лидером в созданном мире, может хотеть быть причастным к несправедливостям, которые существуют в этом мире? Однако, приходится. Но если он согласен стать творцом несправедливостей, то только при условии их уничтожения. В отношении читателя можно сказать, что если он создает несправедливый мир и поддерживает его существование, то он не может уйти от ответственности за это. И автор использует все свое искусство, чтобы заставить читателя создавать то, что он разоблачил, то есть включить его в творчество. Поэтому ответственность за мир романа несут оба. Происходит это потому, что он поддерживается совместными усилиями двух свобод и что автор попробовал через читателя слиться с человечеством. Необходимо, чтобы этот мир предстал в самой глубинной своей сущности, просматривался со всех сторон и поддерживался свободой. Эта свобода имеет целью общечеловеческую свободу. Если мир романа не Град конечных целей, каким он должен быть, пусть он хотя бы станет этапом на пути к этому Граду. Судить о нем и изображать его надо не как нависшую над нами и грозящую погубить нас силу, а с точки зрения того, насколько он приблизился к этому Граду Целей. Произведение искусства должно всегда выглядеть великодушным, каким бы злым и отчаявшимся не было представленное в нем человечество. Конечно, дело не в том, чтобы это великодушие проявлялось в назидательных советах и добродетельных персонажах. Оно не должно быть и преднамеренным. Только из хороших чувств не создашь хорошую книгу. Но великодушие должно быть сущностью книги, той тканью, из которой созданы люди и вещи. Это не зависит от сюжета – в произведении должна быть органическая легкость, напоминающая нам, что произведение искусства вовсе не природная милость, а требование и дар. И если мне преподносят этот мир вместе с его несправедливостями, то не для того, чтобы я бесстрастно их рассматривал. Это делается для

того, чтобы мое негодование вдохнуло в них жизнь, разоблачило и воссоздало все это, сохранив природу несправедливостей, как подлежащих-уничтожению-зло-упо-треблений. Мир писателя разоблачается до самой его сути только через восприятие его читателем, читательское негодование или восхищение. Его великодушная любовь – клятва подражать, а великодушное негодование – клятва изменить. Несмотря на то, что литература и мораль – совершенно разные вещи, за эстетическим императивом мы всегда ощущаем императив моральный.

Писатель самым фактом, что начал это делать, признает свободу читателя, а читатель одним фактом, что начал читать, признает свободу писателя. Это говорит о том, что, с любой точки зрения, произведение искусства – в сущности, акт доверия в сфере человеческой свободы. И читатель, и автор признают друг за другом эту свободу, только чтобы потребовать ее проявления. Значит, произведение искусства можно определить как мысленное представление мира в степени, требуемой человеческой свободой.

Из этого прежде всего следует, что нет черной литературы. В каких бы мрачных тонах ни рисовался мир, это делают для того, чтобы свободные] люди испытали перед ним свою свободу. Поэтому, есть только хорошие и плохие романы. Плохой роман – тот, который льстит, чтобы понравиться, а хороший – требование и акт доверия. Здесь важно, что единственный аспект, в котором художник может предложить мир читательским свободам, которые он задумал все разом реализовать, – это такой мир, в который можно внести как можно больше свободы.

Нельзя себе представить, чтобы вызванный писателем порыв великодушия мог вызвать несправедливость. Точно так же и читатель не воспользуется своей свободой для чтения произведения, которое принимает или просто отказывается осудить порабощение человека человеком. Возможно, что чернокожий американец напишет хороший роман. Даже если в нем будет ненависть к белым, то через эту ненависть он только потребует свободы для своей расы. Он предложит мне занять позицию великодушия, и когда я испытаю словно бы чистую свободу, я не смогу вынести, чтобы меня причислили к белой расе угнетателей. Выступив против белой расы и себя самого, поскольку я ее часть, я обращаюсь ко всем свободам, чтобы они потребовали освобождения цветных. Но, при этом, никто даже представить себе не может, что можно написать хороший роман в защиту антисемитизма. Ведь нельзя ожидать, что в момент, когда я почувствую неразрывную связь моей свободы со свободой всех других людей, я свободно соглашусь с порабощением некоторых из них. Поэтому для любого писателя, эссеиста, памфлетиста, сатирика или романиста, говорит ли он только о личных проблемах или обличает социальный режим, для писателя как свободного человека, взывающего к свободным людям, существует только одна единственная тема – свобода.

Коль скоро это так, то любая попытка поработить читателей ставит под угрозу саму суть искусства. Фашизм способен вызвать симпатии кузнеца как человека, но он не обязательно будет служить фашизму своим ремеслом. А писатель служит и как человек, и как художник, причем, ремеслом в гораздо большей степени, чем частной жизнью. Я наблюдал писателей, которые перед войной всем сердцем славили фашизм и оказались бесплодны именно тогда, когда нацисты осыпали их почестями. Здесь я имею в виду, прежде всего, Дрие ла Рошеля. Он совершенно искренне заблуждался и доказал это. Возглавив инспирированный фашистами журнал, он сразу принялся отчитывать, ругать, порицать соотечественников. Ответа не было, потому что люди не вольны были сделать это. Он был удручен, потому что больше не чувствовал своих читателей. Несмотря на его настойчивость, не было ни одного признака, что он понят: ни ненависти, ни гнева – ничего. Видимо, он растерялся и, все больше теряя самообладание, начал горько жаловаться на немцев. Статьи были хороши, они сделались язвительными. Наконец, он принялся бить себя в грудь. Тишина. Никакого отклика. Только продажные газетчики, которых он презирал, подали голос. Он ушел, вернулся в журнал, опять обратился в людям – и опять в

пустоту. Наконец, он замолчал, молчание других заставило его это сделать. Раньше он требовал порабощения этих людей, но в своем безумии подумал, что они согласятся на это, а значит, оно будет свободным. Народ поработили. Как человек он мог себя с этим поздравить, но как писатель не вынес этого. В то время другие – к счастью, большинство – понимали, что свобода творчества предполагает и гражданскую свободу. Не пишут для рабов. Искусство прозы может сосуществовать только с одним режимом, при котором она имеет смысл – с демократией. Когда в опасности одна, то в опасности и другая. И тогда защищать нужно не только пером. Настанет день, когда перо нужно отложить, и писателю взять в руки оружие. Как бы вы к этому ни пришли, независимо от ваших убеждений, литература бросает вас в бой. Писать – значит, просто именно таким образом желать свободы. Коль скоро вы решили это делать, по принуждению или по своей воле, – вы ангажированы.

Ангажирован на что? – удивитесь вы. Ответ прост: защищать свободу. Надо ли стать блюстителем идеалов, как клирик у Бенда, до измены, или защищать конкретную повседневную свободу, становясь участником политической и социальной борьбы? Этот вопрос неразрывно связан с другим, кажущимся очевидным, но его никогда себе не задают: "Для кого писатель пишет?"

ДЛЯ КОГО ПИСАТЕЛЬ ПИШЕТ?

Поначалу ответ на этот вопрос очевиден: писатель пишет для читателя вообще. На самом деле, мы видим, что его требование писателя обращено ко всем людям. Но наши предыдущие рассуждения верны только в идеале. В действительности, писатель понимает, что говорит для свобод, увязших в несвободе, тайных, невостребованных. Его собственная свобода не столь чиста: ее нужно почистить. Вот он и пишет отчасти для этого. Довольно опасно с поспешной легкостью и быстротой говорить о вечных ценностях. Они порядком поизносились. Да и сама свобода, если ее рассматривать с точки зрения вечности, выглядит увядшей веткой. Ведь она, как и море, неизменно начинается сначала. Она – движение, с помощью которого человек все время стремится вперед и освобождается. Нет данной свободы. Ее нужно отвоевать у своих страстей, своей расы, класса, нации. И делать это нужно для других людей. Но тогда нужно учитывать особенности препятствия, которое надо устранить, сопротивления, которое предстоит преодолеть. Только это в конкретных обстоятельствах придаст облик свободе. Если писатель, по мысли Бенды, решится говорить глупости, он может в красивых выражениях высказываться о вечной свободе, к которой стремятся и национал-социализм, и сталинский коммунизм, и капиталистические демократии. Он не смутит ничьей души и ни к кому не обратится – люди заранее будут согласны на все его требования. Но это только абстрактная мечта: даже если писатель рассчитывает на вечные лавры, независимо от своего желания, он общается со всеми современниками, своими соотечественниками, братьями по расе или по классу. Для многих осталось незамеченным, что творение человеческого духа по своей природе является намекающим. Даже если автор собирается как можно полнее описать свой объект, автор никогда не ставит себе целью рассказать о нем все, – писатель никогда не говорит всего, что знает. Если я хочу сказать соседу, что в его окно залетела оса, мне не нужны долгие разговоры, достаточно одного слова: "Эй!" или "Осторожно!", или просто жеста. Если сосед увидит пчелу, то – все нормально. Если мы представим себе, что на патефонной пластинке без комментариев будет воспроизведен будничный диалог супружеской пары из Прованса или Ангулема – мы ничего не поймем, потому что не будет контекста, то есть общих воспоминаний, общего взгляда на вещи, социального положения супругов, их житейских обстоятельств, словом, знания каждым из собеседников мироощущения другого. Так же с чтением: люди одного поколения или одного коллектива, имеющие за спиной одни и те же события, задающие или избегающие одних и тех же вопросов, чувствуют один и тот же вкус во рту, у них одни проблемы, общие покойники. Вот почему не следует писать все, есть слова – ключи. Если я начну рассказывать о немецкой оккупации американской публике, то потребуются много анализа и всяких предосторожностей, я испишу двадцать страниц, чтобы рассеять предубеждения, предрассудки, легенды. Я буду вынужден на каждом шагу укреплять свои позиции, стараться найти в истории Соединенных Штатов образы и символы, которые помогли бы лучше понять нашу историю, все время нужно иметь в виду разницу между нашим старческим пессимизмом и их юношеским оптимизмом. Если я на эту же тему захочу написать. Для французов, то для своих достаточно примерно таких слов: "Концерт военной музыки в павильоне публичного сада". В этом будет все: прохладная весна, провинциальный парк, бритоголовые люди, играющие на медных инструментах, слепые и глухие прохожие, спешащие прочь, два – три мрачных слушателя под деревьями, этот ненужный для Франции кошачий концерт, исчезающий в небе звук, наш позор и наша тревога, а также наше негодование и наша гордость. Читатель, для которого я пишу – это не Микромир, не Простак и не Господь Бог-отец. У него нет невежества доброго дикаря, которому нужно все объяснять с сотворения мира, он не

дух и не заповедный ум. Не обладает он и всеведением ангела или Всевышнего. Это я раскрываю перед ним некоторые аспекты вселенной, использую то, что он знает, чтобы обучить тому, чего он не знает. Оказавшись между абсолютным знанием и абсолютным незнанием, у него есть определенный багаж, который все время пополняется и вполне достаточен, чтобы можно было почувствовать историю этого читателя. Ведь он не сиюминутное сознание, не полное вневременное утверждение свободы. Читатель не отрывается от истории, он в ней ангажирован. Имеют историю и авторы. Именно это заставляет некоторых из них, в надежде вырваться из истории, совершить прыжок в вечность. Читатель и писатель погружены в одну и ту же историю и одинаково причастны к ее созданию. Между ними устанавливается исторический контакт именно через книгу. Написание и чтение – две стороны одного явления истории и свободы, к которой приводит писатель. Это нельзя считать чистым абстрактным сознанием нашей свободы. В сущности, эта свобода завоевывается в конкретной исторической ситуации, а не существует в ней. Каждая книга несет с собой конкретное освобождение, начиная с личного отчуждения. Поэтому в ней всегда есть скрытая связь с нравами, определенными формами порабощения и конфликтов, с мудростью, глупостью сегодняшнего дня. Книга всегда соотносится с постоянными страстями и временным упрямством, с суевериями и последними победами здравого смысла, с очевидностью и незнанием, определенной манерой рассуждать, ставшей модной благодаря науке и применяемой во всех областях, с надеждами и страхами, с принятыми формами чувств, воображения и даже восприятия. Наконец, с нравами и принятыми ценностями – к цельному Миру, общему как для писателя так и для читателя. Этот столь знакомый мир автор оживляет и пропитывает своей свободой, исходя из этого мира. Читатель должен осуществить свое конкретное освобождение: этот мир – отчуждение, обстоятельства, история, именно этим я должен завладеть, и я должен отвечать за него. Я буду решать: изменить его или сохранить неизменным для себя и для других. Непосредственной формой свободы является отрицание, причем, имеется в виду не абстрактная возможность сказать "нет", а конкретное несогласие, несущее в себе то, что оно отрицает, и полностью окрашенное им. Свободы автора и читателя отыскивают друг друга и притягиваются через окружающий мир. Можно сказать, что выбор писателем определенного аспекта мира заставляет сделать это и читателя. Справедливо и то, что выбор читателя заставляет автора писать на такую-то тему. Мы видим: все литературные произведения несут образ читателя, для которого они созданы. Я легко могу нарисовать портрет Натанаэля по "Яствам земным": я понял, что отчуждение, от которого он должен освободиться, – это семья, недвижимость, которая у него есть или которая достанется ему по наследству, практические планы, определенная мораль, узколобый теизм. Могу сказать, что у него есть определенный Уровень культуры и досуг, поскольку смешно было бы приводить в пример Меньше чернорабочему или безработному, или американскому негру. Я знаю, что ему ничто не грозит извне: ни голод, ни война, ни классовое или расовое угнетение. Ему грозит только одно: стать жертвой своей среды. Приходим к выводу, что это белый, ариец, человек со средствами, наследник богатой буржуазной семьи, живущий в относительно спокойную и еще не трудную эпоху, когда идеология класса собственников только начала приходить в упадок. Это тот самый Даниэль де Фонтанен, с которым позже познакомил нас Роже Мартен дю Гар как с ярым поклонником Андре Жида.

Можно рассмотреть еще более близкий пример. Просто удивительно, что "Молчание моря", произведение, созданное участником Сопротивления с первого дня, чья цель для нас предельно ясна, было встречено недружелюбно в кругах нью-йоркских, лондонских, а порой и алжирских эмигрантов. Дело доходило до того, что автору наклеивали ярлык коллаборациониста. И все это потому, что Веркор ориентировался не на эту публику. В оккупированной же зоне, наоборот, никто не усомнился ни в благородных намерениях автора, ни в достоинствах его сочинения: он

писал для нас. Мне кажется, что нельзя защищать Веркора на том основании, что образ немца у него правдив, как правдивы и образы старика француза и его юной дочери. Прекрасные страницы написаны об этом Кёстлером. Его молчание двоих французов психологически необоснованно, в нем есть даже легкий налет анахронизма, оно напоминает упрямую немоту мопассановских крестьян времен другой оккупации, с иными надеждами, тревогами и нравами. Относительно немецкого офицера можно сказать, что его портрет довольно правдоподобен, но, конечно, Веркор, избегавший в то время контакта с армией оккупантов, просто "броско" скомпоновал возможные элементы этого характера. Получается, что не из-за их жизненности следует предпочесть эти образы тем, что создавала ежедневно англо-саксонская пропаганда. Для француза из метрополии роман Веркора в 1941 году был наиболее действенным. Когда враг находится по ту сторону барьера от нас, то приходится судить о нем как о воплощении зла: любая война есть манихейство. Ясно, что английские газеты не занимались тем, чтобы отделить зерно от плевел при изображении немецкой армии. Но верно и другое: побежденное и оказавшееся в оккупации население, общаясь с победителями, благодаря умелой пропаганде, начинает видеть в них людей. Людей разных: хороших или плохих, хороших и плохих одновременно. Произведение, которое в 1941 году сделало бы из немецких солдат людоедов, вызвало бы смех и не привело бы к цели. С конца 1942 года "Молчание моря" потеряло свое значение, потому что на территории Франции снова началась война. Это выражалось как в тайной агитации, саботаже, взрывах железнодорожных составов, покушениях, так и в затемнении, угоне в Германию, арестах, пытках, расстрелах, казнях заложников. Невидимая линия огня опять разделила немцев и французов. Больше никто не задумывался: являлись ли немцы, вырывающие глаза и ногти у наших товарищей, сообщниками или жертвами фашизма. Высокомерного молчания теперь стало мало да и они этого бы не стерпели. При таком повороте дел надо было быть с ними или по другую сторону баррикад. Среди бомбежек и резни, выжженных деревень, угона населения роман Веркора превратился в идиллию, его перестали читать. В 41-м его читал человек 41-го года, униженный поражением, но изумленный предупредительностью оккупантов, искренне желающий мира, испуганный призраком большевизма, сбитый с толку доводами Петена. Ему и не нужно было делать из немцев кровожадных зверей. Наоборот, он должен был согласиться, что они способны быть вежливыми, даже приятными. Выяснив, что большинство из них "такие же люди, как и мы", ему надо было доказать, что даже тогда братство невозможно, что чужие солдаты тем более несчастны и бессильны, чем симпатичнее они выглядят, нужно бороться против режима и губительной идеологии, даже если несущие их люди не кажутся нам дурными. В той ситуации писателю приходилось обращаться в общем к пассивной толпе, потому что еще было относительно мало подпольных организаций, и они проявляли большую осторожность при вербовке новых членов. В то время единственной формой оппозиции, которую можно было требовать от населения, было молчание, презрение, подчеркнуто вынужденное послушание. Так роман Веркора формирует своего читателя, а этим определяет и себя: он уничтожает влияние на умы французской буржуазии 1941 года встречи в Монтуаре. Через полтора года после разгрома роман был ярким, сильным, впечатляющим. Через полвека он уже никого не затронет. Неосведомленная публика будет читать его как спокойную и слегка скучную сказку о войне 1939 года. Свежее сорванные бананы кажутся вкуснее. Творения человеческого духа тоже желательно потреблять немедленно.

Велик соблазн упрекнуть критический очерк, объясняющий публике произведение, в чрезмерной изощренности и уклонении от главной темы. Не проще ли, не ближе ли к цели, не надежнее ли считать определяющим фактором общественное положение писателя? Не лучше ли стоять на позициях тэновского понятия "среды"? Я считаю, что объяснение средой базируется

на детерминизме. Считают, что среда формирует писателя. Я в это не верю, и вот почему. Писателя формируют читатели, то есть публика задает вопросы его свободе. Среда – это взгляд назад, а публика – это ожидание, пустота, ждущая заполнения, надежда в переносном и прямом смысле слова. В общем, это другое. Я так далек от того, чтобы корни произведения искусства видеть в общественном положении человека, что всегда видел в литературном творчестве свободный выход из некоторой ситуации, как человеческой так и всеобщей. Впрочем, и другие виды деятельности таковы. "Как только я начал перечитывать свой словарик, – замечает в остроумной, но несколько поверхностной статье Этьембль – как встретил три строчки Жан Поля Сартра: "Для нас писатель, на самом деле, не весталка и не Ариэль. Что бы он ни делал, он замешан в деле, заклеямен, втянут в него даже в самом уединенном своем убежище". Быть втянутым в дело, замешанным. Я почти узнал здесь Блеза Паскаля: "Все мы в одной лодке. Но неожиданно я увидел, что ангажированность растеряла свою ценность, внезапно она превратилась в тривиальный факт, к отношениям хозяина и раба, к уделу человеческому".

Я действительно это говорю. Но только Этьембль не домысливает. Когда человек находится в одной лодке со всеми, это вовсе не значит, что он осознает свое положение во всей полноте. Большинство прячет свою ангажированность даже от самих себя. Это не значит, что они специально стараются ускользнуть в прямую ложь, в придуманный рай или мнимую жизнь: им достаточно только немного прикрутить фитиль в фонаре, замечать только лицевую сторону, без подоплеки или изнанки, соглашаться с целью, умалчивая о средствах, не проявлять солидарности с себе подобными, спрятаться в дух серьезности. Достаточно забрать у жизни ценность, рассматривая ее с позиций смерти, а смерть с точки зрения всего ее кошмара, прячась от нее в избитость повседневного существования. Можно убедить себя – если ты относишься к классу угнетателей, – что можно вырваться из своего класса через величие чувств. А если ты принадлежишь к угнетенным, то можно скрыть свою причастность к угнетателям, убеждая себя и других, что можно оставаться свободным даже, если у тебя есть стремление к внутренней жизни. Все это доступно писателям, как и другим людям. В этой среде найдется немало таких, кто предоставит целый список уловок читателю, желающему спать спокойно. Я назвал бы того писателя ангажированным, который старается как можно глубже и полнее понять, что находится в одной лодке с другими людьми. В этом случае он для себя и для других переводит сознание ангажированности из спонтанного в обдуманное. Писатель всегда – посредник, и его ангажированность только посредничество. Но если согласиться с тем, что надо спрашивать со своего творчества, учитывая свое общественное положение, то нельзя при этом забывать, что это положение – не только положение человека, но и положение писателя. Он может быть евреем или чехом из крестьянского рода, тогда это еврейский писатель или чешский писатель из деревенских слоев. Когда я пытался определить ситуацию еврея в другой работе, то пришел к выводу: "Еврей – это человек, которого другие люди воспринимают как еврея и который должен сам искать выход из созданной для него ситуации". Ибо у нас есть качества, возникающие только благодаря мнению других людей. В случае с писателем все сложнее, потому что никто не заставлял его избирать путь писателя. Основой этого является свобода: я писатель, прежде всего, согласно моего собственного выбора. А сейчас происходит следующее: я превращаюсь в человека, в котором другие видят писателя. А это значит, что я обязан ответить на конкретный запрос и, хочу я этого или нет, но играть определенную социальную роль. Независимо от выбранной роли, ее надо играть, учитывая представления, которые сложились о нем у других людей. Он может искренне стремиться изменить сложившийся в данном обществе стандартный образ литератора. Но, прежде чем изменить его, нужно сначала войти в этот образ. А тут вступает публика, со своими обычаями, своим восприятием мира, своим пониманием общества и места литературы в нем. Публика окружает писателя, наступает на него, ее явные или скрытые

требования, отказы, бегство – вот материал, из которого только и можно строить художественное творчество. Например, крупный негритянский писатель Ричард Райт. Если мы будем рассматривать его только как человека – "ниггера" из южных штатов Америки, переехавшего на Север, – то сразу станет ясно, что он может писать только о черных и белых глазами негра. Можно ли хоть на миг представить себе, что он согласится провести жизнь в созерцании вечной Истины, Красоты и Добра, когда девяносто из ста негров на Юге лишены права голоса? Когда вспоминают об измене клириков, я хочу напомнить, что у угнетенных нет образованной верхушки. Образованные – это всегда паразиты классов или рас поработителей. Когда негр из Соединенных Штатов видит в себе писателя, он уже имеет свою тему. Ведь он – человек, воспринимающий белых со стороны. В их культуру он волеется извне, каждая его книга будет говорить об отчуждении черной расы в американском обществе. Это будет сделано не объективно, как у реалистов, а со страстью, так, чтобы задействовать и читателя. Но все это ничего не говорит о природе его творчества. Он мог бы стать памфлетистом, автором блюзов, Иеремией южных негров. Если мы хотим узнать больше, надо выяснить, кто же его читает. К кому обращается Ричард Райт? Конечно, к человеку вообще. Главной чертой этого понятия является то, что он не связан ни с какой конкретной эпохой, судьба негров Луизианы его тронет не больше и не меньше, чем восстание римских рабов времен Спартака. Человек вообще способен рассуждать только об общечеловеческих ценностях. Это просто чисто абстрактное утверждение неотъемлемых прав человека. Но Райт не допускает даже мысли о том, чтобы адресовать свои работы белым расистам из штата Виргиния или Каролина. Ему заранее известна их позиция, и они даже не раскроют его книг. Не может он обращаться и к черным крестьянам, и к батракам, не умеющим читать. Когда его радует прием, оказанный его книгам в Европе, то все равно ясно, что когда он их писал, он даже не думал о европейской публике. Европа слишком далеко, ее возмущение неискренне и безрезультатно. Нельзя многого ждать от наций, поработивших Индию, Индокитай, Черную Африку.

Теперь мы можем определить круг читателей Райта. Он обращается к культурным неграм Севера и белым американцам доброй воли (возможно, левым демократам, радикалам), рабочим из Конгресса производственных профсоюзов.

Это не следует понимать, что через их голову он не обращается ко всем людям. Но все равно это обращение идет через их голову. Вечная свобода тоже маячит на горизонте исторического, данного освобождения, стремящегося к ней. Да и сама всеобщность рода человеческого просматривается на горизонте конкретно-исторической группы его читателей.

Область абстрактных возможностей вокруг реальных читателей образуют неграмотные черные крестьяне и южные плантаторы. Ведь неграмотный может научиться читать, а "Black Boy" оказаться в руках самого заядлого негрофоба и изменить его. Это только означает, что любое человеческое действие выходит за пределы данного факта и постепенно распространяется до бесконечности. Нужно заметить, что внутри реальной публики есть ощутимая трещина. Черные читатели для Райта – субъективность. У них было одно детство, те же комплексы. Они понимают друг друга с полуслова, сердцем. Через обобщение своего личного жизненного опыта Райт объясняет им их самих. Их будни, ежедневные проблемы, все это, страдая и не находя слов, чтобы описать эти страдания, писатель продумал, назвал, показал им. Он стал для них их сознанием, движением, через которое они возвышаются над буднями и приходят к пониманию своего положения в жизни. Это движение всей его расы.

При всей своей доброжелательности, белые для него будут олицетворением Чужого. Они сами не выстрадали того, что выпало ему. Им доступно понимание положения негров только в ограниченных пределах, с большим усилием, находя аналогии, постоянно грозящие оказаться неверными.

С другой стороны, Райт не так хорошо знает белых. Он лишь извне видит горделивую безопасность их жизни и спокойную уверенность, свойственную всем белым арийцам, что мир бел, и они – его хозяева. Для белых слова, написанные Райтом на бумаге, имеют совершенно другой контекст, чем для черных. Поэтому он вынужден бросать их наугад, потому что писатель не знает точно, какой отклик они получают в этих чужих умах. И когда он с ними говорит, его цель становится другой: их нужно скомпрометировать и заставить почувствовать стыд.

Поэтому в каждом произведении Райта есть то, что Бодлер назвал бы "двойным симультанным постулатом". Каждое его слово наполнено двумя контекстами, к каждой фразе прикладываются одновременно две силы, определяющие удивительное напряжение его повествования. Говори он только о белых, он мог бы стать слишком многословным, оскорбляющим. Ограничь он себя только черными, произведение стало бы более сложным, более элегическим.

В первом случае, его творчество можно было бы отнести к сатире, во втором – к пророческим жалобам: Иеремия обращался только к евреям. Но Райт, обратившийся к разобщенной публике, сумел устоять и преодолеть эту разобщенность. Он сделал ее предлогом для произведения искусства.

Писатель по природе потребитель, а не производитель. Это верно даже тогда, когда он отдает свое перо интересам общества. Его продукция остается бесполезной, а значит, не имеющей цены. Ее рыночная стоимость устанавливается произвольно. Иногда писатель состоит на содержании, иногда получает процент от продажной стоимости своих книг. Все зависит от эпохи, когда он живет. Но положение всегда одно: при старом режиме между королевской пенсией и поэмой, и в современном обществе между произведением искусства и полученным за него гонораром нет точного соответствия. По сути, писателю не платят, его кормят. Насколько хорошо – зависит от эпохи. По-другому не может и быть, потому что его деятельность бесполезна. Дело в том, что вовсе не полезно, а порою даже вредно, чтобы общество осознавало себя. Полезность определяется в рамках сложившегося общества, причем, относительно его институтов, принятых ценностей и уже готовых целей. Если общество вдруг увидит себя, а главное, осознает себя увиденным, сам этот факт уже оспаривает принятые ценности и общественный режим. Писатель демонстрирует обществу его изображение, и этим требует или отвечать за него, или измениться. В любом случае, оно меняется, теряет устойчивость, основанную на незнании, колеблется между стыдом и цинизмом, показывает свою нечистую совесть. Так писатель наделяет общество несчастным сознанием и поэтому находится в постоянном антагонизме с консервативными силами, стремящимися сохранить то равновесие, которое он хочет нарушить. Переход к опосредованному, способный произойти только через отрицание непосредственного, есть непрерывная революция. Лишь правящие классы могут позволить себе эту роскошь оплачивать столь непродуктивную и опасную деятельность. В этом и особая тактика, и недоразумение. Обычно недоразумение: избавленные от материальных забот, представители правящей элиты внутренне столь свободны, что могут пожелать самопознания через свое отражение. Они обязывают художника показать им их образ, не понимая, что придется за него отвечать. А иногда в этом своя тактика: почуяв опасность, они платят художнику, чтобы управлять его разрушительной силой. Но реально художник действует вопреки интересам тех, кто дает ему средства к жизни. В этом основной конфликт, определяющий его положение. Бывает, что этот конфликт проявляется открыто. До сих вспоминают о придворных, обеспечивших успех "Женитьбе Фигаро", хотя это была отходная старому режиму. Иногда этот конфликт замаскирован, но он есть всегда. Назвать – значит показать, а показать – значит изменить.

С одной стороны, этот спор, вредящий установившимся интересам, пусть в малой мере,

способствует изменению режима. С другой стороны, угнетенные классы не имеют ни времени, ни привычки к чтению. Поэтому, объективно этот конфликт может выражаться в форме антагонизма между консервативными силами настоящих читателей и прогрессивными силами читателей потенциальных. В бесклассовом обществе, внутренней структурой которого стала бы постоянная революция, писатель мог бы стать посредником для всех. Его извечный конфликт с режимом мог бы предшествовать или сопутствовать реальным изменениям. В этом, мне кажется, глубокий смысл, который необходимо вкладывать в понятие самокритики. Увеличение реальной аудитории до размеров аудитории потенциальной примирило бы в сознании писателя враждебные тенденции, и до конца свободная литература превратила бы негативность в необходимый элемент созидания.

Но такого общества, насколько мне известно, нет. Весьма сомнительно, что оно вообще возможно. Значит, конфликт есть, он находится в основе того явления, которое я назвал бы перевоплощением писателя и его нечистой совести.

В самом простом варианте мы это видим в случае, когда потенциальных читателей практически нет, а писатель находится не на окраине привилегированного класса, а внутри него. В этом случае литература определяется господствующей идеологией, обдумывание происходит внутри класса. Спор возможен только о частностях во имя неопровержимых принципов. Например, в Европе XII века клирик творил только для клириков. Но он мог позволить это себе с чистой совестью, потому что был разрыв между духовным и временным. Христианская революция привела нас в эру духовности. Это пиршество самого духа как отрицания, несогласия и трансценденции, постоянного строительства, по другую сторону царства Природы, антиприродного града свобод. Здесь было важно, чтобы эта универсальная сила, способная стать больше объекта, поначалу была признана как объект. Непрерывное отрицание Природы должно было предстать как природа, способность постоянно создавать идеологии и бросать их на своем пути должна была воплотиться в конкретную идеологию. Духовность в первые века нашей эры находится в лоне христианства. Можно сказать, что христианство и есть духовность, но отчужденная. Дух здесь стал объектом. Сначала духовность предстает не как общее и переходящее из поколения в поколение дело всех, а как специальность только избранных. Средневековое общество имело духовные потребности. Чтобы удовлетворить их, оно создает корпус специалистов. В наши дни мы считаем чтение и письмо правом человека и средством общения с Другими. Это для нас почти столь же естественно, как устная речь. Поэтому даже самый забитый крестьянин – потенциальный читатель.

Во времена грамотеев-клириков это были технические инструменты только для профессионалов. Они не использовались как упражнения для ума, не имели целью сделать доступным тот широкий и расплывчатый гуманизм, который позже назовут "классическим образованием". Только они были единственным средством сохранения и передачи христианской идеологии. Научиться читать – значит владеть инструментом для понимания и знания священных текстов и бесконечных их комментариев. Уметь писать – означало уметь комментировать. Другие не старались овладеть этой профессиональной техникой, как мы сегодня не хотим овладеть техникой столяра или архивариуса, если имеем другое ремесло. Бароны оставили духовенству заботу о производстве и сохранении духовности. Сами они не могли контролировать писателей, это делает сегодня читающая публика. Самостоятельно они не смогли бы отличить ересь от ортодоксальной веры. У них вызывает протест только использование папой светского меча. Вот тогда они грабят и жгут все подряд только потому, что доверяют папе и никогда не упустят возможности грабежа.

По большому счету, идеология предназначена для них и народа. Но распространяется она устно, через проповедь. Помимо этого, у Церкви давно есть язык более простой, чем

письменность, – изображение. Скульптуры монастырей и соборов, их витражи, роспись, мозаика – все посвящено Богу и Священному писанию. Клирик пишет свои хроники на полях этих огромных иллюстраций веры. Все свои философские сочинения, интерпретации, поэмы он адресует равным себе. Управляют им вышестоящие. Его не волнует, как воспримут его труды массы, потому что он точно знает, что они их никогда не прочтут. У него нет стремления пробудить совесть у феодала-грабителя или изменника – насилие безграмотно.

Мы видим, что его задача не в том, чтобы показать данному общественному устройству его изображение или настойчивым трудом освободить духовность от исторического опыта. Все иначе. В это время писатель – это Церковь, а Церковь – это огромное духовное объединение, защищающее свое достоинство сопротивлением любой перемене. Поэтому история и будни – одно и то же. А вот духовность сильно отличается от будней. Целью духовенства является поддержание этого различия, и этим она поддерживает себя, как социальный корпус, на поверхности своего века. Экономика так раздроблена, средства сообщения столь медленны, что события в одной провинции никак сказываются на жизни соседней провинции. Монах может спокойно наслаждаться миром, как герой "Ахарнян", когда в его стране бушует война. Миссией писателя становится доказать свою независимость, занимаясь исключительно созерцанием Вечности. Он настойчиво убеждает, что Вечность существует, и в доказательство приводит именно тот факт, что единственное его занятие – ее созерцание. В этом смысле, он на самом деле реализует идеал Бенда. Но мы уже знаем, что для торжества некоторой идеологии необходимо, чтобы духовность и литература были разъединены, чтобы феодальная раздробленность создала условия для изоляции духовенства, чтобы почти все население было неграмотным и чтобы единственной читающей публикой была коллегия других писателей. Нельзя сочетать свободу мысли, писать для публики, выходящей за пределы тонкого слоя специалистов, и сосредоточиться на описании содержания вечных ценностей и априорных идей. Чистая совесть средневекового писателя расцвела на могиле литературы.

Но писатель не обязательно должен сохранять это счастливое сознание, а читатели должны быть не Только из лиги профессионалов. Вполне достаточно, чтобы они разделяли идеологию привилегированных классов, полностью были пропитаны ею и даже мысли не допускали, что может быть иначе. Просто в этом случае меняется функция писателей. Они – уже не хранители догм, просто важно, чтобы они не стали их разрушителями.

Мне кажется, что другой пример единства писателей с господствующей идеологией дает нам французский XVII век. В это время завершается освобождение от власти религии писателя и его аудитории. Причина этого, без сомнения, в огромной способности книги к распространению, в ее монументальном характере, в кроющемся в любом произведении человеческого духа призыве к свободе. Но для этого были и внешние обстоятельства. Этому способствовало развитие образования, уменьшение влияния духовенства, появление новых идеологий именно для данного времени. Но свобода от религии не означает универсализации. Аудитория писателя все равно сильно ограничена. Обычно ее называют обществом и понимают под этим королевский двор, духовенство, судейских и состоятельную буржуазию. Отдельный читатель зовется "порядочным человеком" и цензура находится в его руках. Она носит имя хорошего вкуса. Отдельный читатель становится одновременно представителем господствующих классов и специалистом. Когда он критикует писателя, то потому, что и сам может писать. Читателями Корнеля, Паскаля, Декарта были мадам де Севинье, шевалье де Мере, мадам Гриньян, мадам де Рамбуйе, Сент-Эврмон.

Сегодня читатели пассивны по отношению к писателю. Они ждут, чтобы им навязали идеи и формы нового искусства. Это только инертная масса, в которой создается идея. У них есть косвенные и отрицательные средства контроля. Мы не можем сказать, что они высказывают

свое мнение – они просто покупают или не покупают книгу. Отношения автора и читателя сейчас аналогичны отношениям между мужчиной и женщиной. Чтение превратилось в средство информации, а письмо стало довольно распространенным средством связи.

В XVII веке уметь писать означало уметь хорошо писать. Это произошло не потому, что провидение одинаково наделило даром стилиста всех людей. Дело в том, что читатель, если он полностью не идентифицирует себя с писателем, все равно остается потенциальным писателем. Он – элемент паразитической элиты, для которой искусство писать если не ремесло, то, по крайней мере, признак превосходства. Люди читают, потому что смогут написать, если понадобится. Они в состоянии написать то, что читают. Публика активна, ей на самом деле подчиняют произведения своего духа. Она выносит свои суждения на основании шкалы ценностей, которые она же и создает. Революция, аналогичная романтизму, в эту эпоху невозможна. Для этого необходима поддержка неопределенной массы, которую удивляют, волнуют, неожиданно возбуждают, предлагая ей все новые идеи и чувства. Эта масса, за отсутствием твердых убеждений, все время требует, чтобы ее насильствовали и оплодотворяли.

В XVII веке убеждения несокрушимы. Религиозная идеология поддерживается идеологией политической, рожденной самим временем. Никто открыто не сомневается ни в существовании Бога, ни в божественном праве монарха. У "общества" есть свой язык, манеры, ритуал. Оно уверено, что найдет их в книгах, которые читает. Найдет оно там и свою концепцию эпох. Потому что те два исторических факта, над которыми оно постоянно размышляет, – первородный грех и искупление – находятся уже в далеком прошлом. Гордость и обоснованность привилегий правящих знатных фамилий основаны так же на прошлом. Будущее не несет ничего нового. Бог слишком совершенен, чтобы изменяться, а обе власти земные – Церковь и Монархия – рассчитывают только на неизменность всех порядков. Активным элементом современной истории было прошлое, которое, по сути, есть унижение Вечного до уровня исторического явления. Реальность есть постоянный грех, он может получить прощение только если не очень плохо отражает образ минувшей эпохи. Любая идея, чтобы быть принятой, должна доказать свою древность. Произведение искусства, чтобы встретить понимание, должно вдохновляться античным образцом. Мы еще видим писателей, которые профессионально хранят эту идеологию. Еще есть высшее духовенство, представляющее Церковь, целиком посвятившее себя защите догмы. Помимо этого, есть "сторожевые псы" преходящего: историографы, придворные поэты, юристы и философы. Их целью является установление и поддержание идеологии абсолютной монархии.

Но наряду с ними появляется третья категория – светские писатели. Они, в массе своей, принимают религиозную и политическую идеологию эпохи, не считают себя обязанными ни доказывать ее истинность, ни хранить ее. Они об этом явно не пишут, но скрыто принимают ее. Это для них то, что мы назвали бы контекстом или предположениями, одинаковые для читателей и автора и обязательные для понимания писателя читающими и читающих писателем. Обычно писатели относятся к буржуазии или получают пенсии у дворянства. Они только потребляют, не производя, и дворянство тоже ничего не производит и живет за счет других. Получается, что писатели паразитируют на паразитическом классе. Они уже не живут в коллегиях, но в этом замкнутом обществе образуют тайное объединение. А королевская власть для того, чтобы постоянно напоминать им о их коллегиальном происхождении и о прежних клириках, отличает некоторых из них и составляет некоторую символическую коллегия: Академию. Их содержит король, читают избранные, единственной заботой их становится соответствовать ожиданиям этого узкого круга. У писателей почти столь же чиста совесть, как у клириков XII века. В эту эпоху еще нельзя говорить о потенциальной публике, отличной от публики реальной.

Лабрюйер начал говорить о крестьянах, но он пишет не для них. Когда он отмечает факт их бедственного положения, то это не довод против идеологии, с которой он совершенно согласен, а в поддержку этой идеологии: это позор для просвещенных монархов, для милосердных христиан. Так он общается с массами через их голову. Эта книга, конечно, не способствовала росту их самосознания.

Однородность читающей публики лишает душу писателя всех противоречий. Писатели не мечутся между реальными, но презираемыми читателями и читателями потенциальными, желанными, но отсутствующими. Они не мучаются вопросом о своей роли в мире. Писатель задумывается о своей миссии только в такие эпохи, когда эта миссия туманна, и он вынужден придумать ее или переделать заново. А это происходит тогда, когда за кругом избранных читателей он видит аморфную массу читателей потенциальных и может позволить себе выбирать, нужно ли их завоевывать или нет. Когда он сам выбирает – в случае, если ему удастся дотянуться до них – какие отношения с ними строить.

Писатели XVII века имеют конкретную функцию, потому что адресуются к просвещенной, очень ограниченной и активной публике, которая держит их под постоянным контролем. Их не знает народ, их ремесло лишь в том, чтобы показывать содержащей их элите ее образ.

Но можно привести много способов показывать изображение. Протестом может стать даже портрет, когда он сделан извне и бесстрастно, художником, который не видит общности между собой и своей моделью. Но для того, чтобы писатель решил создать портрет-протест настоящего читателя, ему надо понять, что между ним и публикой есть противоречие. Это значит: подойти к читателям со стороны и удивленно рассматривать их или чувствовать на себе изумленный взгляд чужого сознания (этнического меньшинства, угнетенных классов и т. д.), довлеющий над маленьким сообществом, в которое он входит.

Но в XVII веке еще не было потенциальных читателей. Художник не критически воспринимал идеологию элиты, он оказался сообщником читающей публики. Ничей посторонний взгляд не мешал его играм. Не было проклятий ни прозаикам, ни поэтам. У них не было нужды в каждом произведении доказывать смысл и ценность литературы. Тогда эти смысл и ценность были подкреплены традицией. Они полностью поглощались иерархическим обществом. Писателю были не знакомы ни гордость, ни тревоги, которые несут с собой оригинальностью творчества. Короче, они были классичны.

Классицизм расцветает в стабильном обществе, когда оно все пронизано мифом о своей неизменности. Это происходит, когда оно путает настоящее время с вечностью, историчность с традицией. Когда классовое разделение таково, что потенциальная публика остается в рамках публики реальной, и каждый читатель может стать квалифицированным критиком и цензором. Когда власть религии и политической идеологии так сильна, а запреты столь суровы, что нет даже попыток открыть новые земли в области мысли. Необходимо только оформить общие места соответственно принятым элитой, чтобы чтение (которое, как мы уже знаем, есть конкретная связь между писателем и читателем) оказалось только ритуалом узнавания, напоминающим придворный поклон. Оно должно стать процедурой подтверждения того факта, что писатель и читатель принадлежат к одному кругу и судят обо всем одинаково.

Любое духовное творчество тогда становится и актом учтивости, а хороший стиль – это Высшая вежливость автора по отношению к читателю. Читатель же, в свою очередь, непрестанно ищет в самых разных книгах все те же мысли. Это его собственные мысли, другие ему просто не нужны. Он только хочет, чтобы ему их представили в великолепной форме.

Поэтому портрет читателя, сделанный писателем, абстрактен и необъективен. Обращаясь к паразитическому классу, писатель не может изобразить работающего человека и вообще человека в его отношениях с окружающей природой.

Со своей стороны, корпус специалистов занят тем, чтобы под контролем Церкви и Монархии поддерживать в области духа идеологию эпохи. Писатель даже не подозревает об огромной роли в становлении личности экономических, религиозных, метафизических и политических факторов. То общество, в котором он живет, постоянно смешивает настоящее с вечным, и он не может даже представить себе ни малейшего изменения в том, что он называет человеческой природой. История для него только последовательность событий, влияющих только поверхностно на вечного человека, не сказывающихся на его глубинной сути. Если бы он захотел отыскать какой-то смысл в истории, то он увидел бы только вечное повторение, при котором произошедшие события могут и должны стать уроком для его современников и процесс некоторого движения вспять, поскольку главные события истории уже давно совершились, достоинства античной литературы, ее старые образцы кажутся ему совершенными. И в этом он полностью согласен со своими читателями, которые видят в труде проклятие, которое их миновало по той причине, что они привилегированны. Их единственную заботу составляет вера, почитание монарха, любовь, страсть, война, смерть и учтивость. Короче, образ классицистского человека полностью психологичен, потому что классицистская публика принимает только свою психологию. Надо помнить и то, что и эта психология традиционна, не заботится о том, чтобы открывать глубинные и новые истины о человеческом сердце. Ей не нужно строить гипотезы, – все это для неустойчивого общества, где публика объединяет множество социальных слоев, а страдающий и недовольный писатель дает объяснения своим тревогам.

Психология XVII века описательна, она не столько отражает личный опыт автора, сколько эстетически выражает мнение элиты о самой себе. Ларошфуко создает свои максимы по образцу салонных забав. Изворотливость иезуитов, игра в портреты, мораль Николя, религиозный подход к страстям создают основу сотни других произведений. Комедии создаются в сочетании античной психологии и грубого здравого смысла состоятельной буржуазии. Общество с удовольствием рассматривает себя в зеркале, ибо видит собственные мысли о самом себе. Ему не нужно знать, каково оно на самом деле, оно хочет видеть себя таким, каким себя считает.

Конечно, немного сатиры можно допустить, но только в небольших количествах. Через памфлеты и комедии элита производит, во имя своей морали, чистку и уборку, необходимую для ее здоровья. Комичных маркизов или судейских никогда не высмеивают с позиции чужого по отношению к господствующему классу. Высмеивают тех оригиналов, не подошедших обществу, которые прозябают на обочине коллективной жизни. Над Мизантропом смеются потому, что он недостаточно учтив, над Като и Мадлон – потому что она у них в избытке. Филаминта не соответствует общепринятому взгляду на женщин, Мещанин во дворянстве смешон богатым буржуа, обладающим горделивой скромностью и понимающим величие и униженность своего социального положения. А дворян он оскорбляет своим стремлением насильно проникнуть в их круг. Эта внутренняя и, так сказать, философская сатира просто несравнима с великой сатирой Бомарше, Поля-Луи Курье, Ж. Валлеса. Селина не столь смела и куда более жестока, потому что мы видим, как коллектив подавляет слабого, больного, неприспособленного. Это беспощадный хохот компании уличных подростков над беспомощным козлом отпущения.

Если писатель, по происхождению и нравственным устоям, связан с буржуазией, то он в семейном кругу напоминает Оронта и Кризалья. В нем нет ничего от блистательных и мятежных собратьев 1780-х и 1830-х годов. Он принят в обществе сильных мира сего и оплачивается ими, немного деклассирован во отношении к верхам, но все равно уверен, что гарант не заменяет происхождения. Он послушен доводам священников, почтителен к королевской власти. Его удовлетворяет его место чуть повыше торговцев и чуть пониже университетских мудрецов, пониже дворян и повыше духовенства в огромном здании, опирающемся на Церковь и Монархию. Он делает свое дело с чистой совестью, убежденный, что пришел на этот свет

слишком поздно и что ему суждено лишь повторить классику в приятной форме. Ожидающую его славу он видит как бледное подобие наследственных титулов. Он рассчитывает на вечность славы оттого, что не подозревает о судьбе общества его читателей. Ему еще неизвестно, что оно может быть низвержено в результате социальных потрясений. Неизменность королевского дома кажется ему гарантией известности.

Однако, почти против его воли, зеркало, которое он скромно подает своим читателям – волшебное зеркало. Оно завораживает и обличает. Даже если он приложил все усилия, чтобы получить льстивый и пристрастный образ, больше субъективный, нежели объективный, больше внутренний, чем внешний, этот образ будет произведением искусства. А это значит, что он основывается на свободе автора и является обращением к свободе читателя. Он прекрасен, потому что зеркален, эстетическая отдаленность делает его недостижимым. От него не получишь удовлетворение, не найдешь в нем тепло, тайную поблажку. Хоть он собрал в себе общие места эпохи тайного попустительства, которые объединяют современников теснейшими узами, все равно этот образ поддерживается свободой и, благодаря ей, становится по-своему объективным. Элита видит в зеркале именно самое себя, но такой, какой она выглядела бы при крайне строгой оценке. Она не застывает в образе под взглядом Другого, ибо ни крестьянин, ни ремесленник еще не стали для нее Другим. Процесс зеркального отражения, свойственный искусству XVIII века, – это только внутренний процесс. Но он предельно увеличивает усилия каждого человека, необходимые для того, чтобы ясно разглядеть себя изнутри. Это постоянное размышление.

Конечно, здесь не ставятся под сомнение ни праздность, ни угнетение, ни паразитизм. Эти стороны жизни правящего класса видны только наблюдателям, обитающим на ее дне. Поэтому созданный искусством образ этого класса узкопсихологичен. Но непринужденное поведение, оказавшись отраженным, теряет свою невинность. Сиюминутность уже не может служить ему оправданием, нужно либо отвечать за него, либо менять его. Читатель видит мир учтивости и церемоний, но он уже вне этого мира, потому что ему предлагают познать его и узнать себя в нем. Прав Расин, когда говорит о Федре, что "здесь страсти даны наглядно лишь для того, чтобы показать все вызванные ими разрушения". Но это при условии, что нет желания внушить отвращение к любви. Но изображать страсть – значит уже ее преодолеть, освободиться от нее. Неудивительно, что в то же время философы предлагали излечиваться от страсти через ее познание.

Обычно продуманное применение свободы перед лицом страстей происходит под именем морали. Мы должны признать, что искусство XVIII века является на удивление морализаторским. Нельзя сказать, что оно сознательно хотело учить добродетели или было пропитано добрыми намерениями, создающими плохую литературу. Но то, что молча показывает читателю его отражение, делает этот портрет невыносимым для читателя. Морализаторское – это и определение, и ограничение. Но это искусство не только морализаторское. Оно вынуждает человека возвысить психологию до морали. А это означает, что религиозные, метафизические, политические и социальные проблемы оно считает решенными. Но это не делает его поведение менее "правоверным". Оно смешивает человека вообще с отдельными личностями, власть предержащими, оно не ставит себе задачей освобождение никакого конкретного слоя угнетенных.

И все-таки писатель, хоть и полностью слившийся с господствующим классом, не является его сообщником. И его творчество имеет освободительную функцию, потому что результатом его является освобождение человека от самого себя внутри господствующего класса.

Мы исследовали некоторые случаи, когда потенциальной аудитории нет или почти нет и когда нет конфликта, раздирающего реальную публику. Мы поняли, что писатель может со

спокойной совестью принимать тогдашнюю идеологию. Даже находясь внутри этой идеологии, он бросает призывы к свободе.

Если вдруг возникает потенциальная публика или реальная делится на враждующие части – все изменяется. Сейчас мы должны рассмотреть, что происходит с литературой, когда писатель не принимает идеологию правящих классов.

XVIII век предоставил уникальный шанс. Это был рай, вскоре утраченный, для французских писателей. Их социальное положение осталось прежним. Почти все они были выходцами из буржуазии, деклассированные по милости великих мира сего. Их круг реальных читателей сильно расширился, за счет буржуазии, которая принялась читать. Но "низшие" классы все еще читать не умеют. Несмотря на то, что писатели говорят о них чаще, чем Лабрюйер и Фенелон, но все равно они еще никогда не обращаются к ним самим, даже в душе.

Но произошел глубокий переворот и раскол читательскую публику на две части. Теперь писатели вынуждены удовлетворять противоречивым требованиям. Они оказались в ситуации с изначальным напряжением. Это напряжение выражается довольно своеобразно.

Правящий класс утратил доверие к своей идеологии. Она становится в позу защиты. Немного пытается задержать распространение новых идей, и не может сама сопротивляться им. Она осознала, что лучшей поддержкой ее могущества были ее религиозные и политические принципы. Но она перестала в них верить, потому что видит в них только орудия. Истину откровения сменила истина прагматическая. Теперь цензура и запреты заметны больше, но они только скрывают тайную слабость и цинизм отчаяния. Исчезли клирики, церковная литература – всего лишь апологетика, кулак, занесенный над исчезающими догмами. Эта литература направлена против свободы. Она обращается к почитанию, страху, интересу и, перестав быть свободным призывом для свободных людей, перестает быть литературой.

Растерянная элита обращается к настоящему писателю и ждет от него невозможного. Ей нужно, чтобы он стал беспощаден к ней, если ему так это необходимо, но при этом пусть бы вдохнул немного свободы в чахнущую идеологию, чтобы обратился к здравому смыслу читателей и убедил их в верности догм, ставших со временем бессмысленными. В общем, ей нужно, чтобы он превратился в пропагандиста, оставаясь писателем. Но такая игра не приведет к успеху. Устои элиты больше не являются непосредственной и не сформулированной очевидностью. Она поневоле предлагает их писателю, чтобы он мог защитить их. Дело уже не в том, чтобы спасти эти принципы, а в простом поддержании порядка. Именно этими усилиями, необходимыми для их восстановления, элита ставит под сомнение их законность. Если писатель согласен поддержать эту пошатнувшуюся идеологию, или хотя бы готов это сделать, то это добровольное приятие принципов, когда-то незаметно для людей царивших в их умах, освобождает его от них. Этим он преодолевает их, вопреки своей воле, и возвышается над ними, одинокий и свободный.

А в это время буржуазия, составляющая теперь то, что марксисты называют поднимающимся классом, хочет освободиться от старой идеологии и одновременно создать такую идеологию, которая близка ей. Этот "поднимающийся класс", который скоро отвоюет себе право участвовать в делах государства, испытывает только политическое угнетение. Перед лицом обедневшего дворянства буржуазия незаметно завоевывает экономическое преимущество. У нее уже есть деньги, культура, досуг. Впервые угнетенный класс предстает писателю в виде реального читателя. Но этот класс, который только образуется, начинает читать и пробует думать, еще не создал организованную революционную партию, которая создала бы свою собственную идеологию, как это сделала Церковь в средние века.

Писатель еще не оказался, как впоследствии, между близкой к гибели идеологией уходящего класса и жесткой идеологией класса поднимающегося. Буржуазия стремится в свету,

она осознает, что ее мысль отчуждена, и хотела бы осознать самое себя. Безусловно, в ее среде уже можно увидеть некоторые зачатки организации. Организации по материальным интересам, сообщества мыслителей, франкмасонство. Но все это объединения людей ищущих, они сами ждут идей, а не производят их. Возникает и стихийная народная форма литературного письма – тайно пишутся анонимные брошюры. Но эта непрофессиональная литература не столько соперничает с профессиональным писателем, сколько побуждает его к творчеству, рассказывая о смутных надеждах коллектива. Вот так перед лицом публики из полупрофессионалов, которая поддерживается с трудом и все еще вербует при дворе и в высших слоях общества, буржуазия создает для писателя эскиз массового читателя. Относительно литературы она пассивна, потому что не обладает искусством писать, не имеет готового мнения о стиле и литературных жанрах. От гения писателя она ждет как содержания так и формы.

Писатель оказывается необходим обоим сторонам, он становится как бы арбитром в их конфликте. Это уже не ученый клирик, его кормит не только правящий класс. Конечно, он еще платит писателю пенсию, но покупает его книги – буржуазия. Теперь писатель получает деньги с двух сторон. Его отец был буржуа, его сын им станет.

Весьма соблазнительно видеть и в писателе буржуа. Возможно, более одаренного, чем другие, но столь же угнетенного, осознавшего свое положение под давлением исторических обстоятельств. Писатель становится внутренним зеркалом, через которое буржуазия осознает себя и свои социальные нужды.

Но такой взгляд был бы слишком упрощенным. Любой класс может обрести классовое самосознание только при условии, что он будет видеть себя одновременно изнутри и извне. Другими словами, у него должна быть внешняя поддержка. Для этого можно использовать интеллигенцию, вечно деклассированный слой.

Для писателя XVIII века самой характерной чертой является объективная и субъективная деклассированность. Если он и помнит еще о своих буржуазных связях, то расположение знати уже лишило его природной среды, он уже солидарен со своим родственником-адвокатом, братом – деревенским кюре. У него есть привилегии, которых нет у них! Свои манеры и легкость стиля он перенимает у двора. Слава стала для него понятием неустойчивым и двусмысленным. Славой считается теперь то, что самый скромный аптекарь из Буржа, безработный адвокат из Реймса почти тайно зачитываются его книгами.

Но тайная признательность такой публики, которую он плохо знает, не очень трогает его. В нем еще живо традиционное представление о славе старшего поколения. А согласно ему, писатель обязан посвящать свой гений монарху. Безусловным признаком успеха становится факт приглашения к столу от Фридриха или Екатерины. Вознаграждения, которых он удостоивается, почести еще не приобрели официальную безликость премий и наград орденами, как сейчас. Они еще не потеряли квазифеодального характера отношений человека к человеку, и самое главное, что вечный потребитель в обществе производителей, паразит паразитического класса, писатель и деньги использует как паразит. Он их не зарабатывает, потому что нет общего соотношения между его трудом и оплатой. Он просто тратит деньги. Значит, он живет в роскоши, даже когда он беден. Для него роскошь даже его писания. Но, даже в покоях короля он не теряет грубоватую силу, могу-чую вульгарность. Дидро, в запале философской беседы, щипал до крови за ляжки русскую императрицу. При этом, если он слишком увлекся, можно дать ему понять, что он только писака. Вся жизнь Воль-тера: от избиения палками, сидения в Бастилии, бегства в Лондон и до беспардонного обращения с ним прусского короля, – цепь триумфов и унижений, Иногда писатель пользуется мимолетными милостями какой-нибудь маркизы, но женится он на своей служанке или дочери каменщика. Мы видим, что его сознание так же разъединено, как и его публика. Но это его не мучает, напротив, в этом противоречии он видит

свою гордость. Ему кажется, что он не связан ни с кем, он волен выбирать друзей и противников, ему достаточно взять в руки перо, чтобы освободиться от национальной и классовой принадлежности. Он парит, он взлетает над землей. Весь он – только мысль и чистый взгляд. Он сам избрал роль писателя, чтобы приобрести деклассированность. Ее бремя он гордо несет и ее преображает в одиночество. Он рассматривает знатных извне, глазами буржуа, и буржуа – извне, глазами дворян. Он достаточно близок и к тем и к другим, чтобы хорошо понимать их изнутри. Вот теперь литература, которая до этого была только охранительной и очистительной функцией целостного общества, осознает свою в нем независимость. Все это – благодаря самому обществу. Писатель оказался между буржуазией, Церковью и королевским двором. Обстоятельства поставили литературу между неясными желаниями и рухнувшей идеологией. И она в этой ситуации внезапно отстаивает свою независимость. Она не собирается и дальше отражать общие места, принятые в обществе. Теперь она отождествляет себя с Духом, то есть со способностью постоянно продуцировать и критиковать идеи.

Конечно, это возвращение литературы к самой себе пока абстрактно и почти полностью формально. Литературные произведения не отражают идей ни одного класса. Писатели начинают с отказа от солидарности со средой, их создавшей и с той, которая их принимает. А литература начинается с Отрицания, то есть с сомнения, отказа, критики, несогласия. Даже этим она противопоставляет окостенелому спиритуализму Церкви новую активную духовность, которая отличается от идеологии и выступает как сила, способная постоянно бороться с любыми обстоятельствами. Когда литература только подражала прекрасным образцам, под эгидой праведно-христианской монархии, ее не очень интересовала истина. Правдивость была только грубым и весьма конкретным свойством питавшей ее идеологии. Быть правдивой или просто существовать – для церковной догмы это одно и то же. Нельзя себе представить истину вне системы.

Но теперь, когда духовность превратилась в абстрактное движение, которое пронизывает все идеологии и оставляет их после себя, как пустые раковины, теперь истина тоже освобождается от любой конкретной и частной философии. Она раскрывается в своей абстрактной независимости. Теперь она превратилась в руководящую идею литературы и отдаленную цель критического движения.

Духовность, литература, истина – все эти понятия объединены в абстрактном отрицающем движении к самосознанию. Основные их инструменты: анализ, отрицающий и критический метод, постоянно растворяющий реальные данные в абстрактных элементах, а продукты истории – в сочетаниях универсальных концепций.

Подросток решает писать, чтобы избавиться от угнетения, которое его мучает, от солидарности, которой стыдится. Первые же написанные на бумаге слова вселяют в него уверенность, что он избавился от своей среды и своего класса, от всех сред и всех классов. Он считает, что взорвал свою историческую ситуацию уже тем, что осознал ее через критическое отражение. Оказавшись над схваткой всех буржуа и дворян, закрытых своими предрассудками в рамках одной эпохи, писатель, взявшись за перо, познает себя как сознание, существующее вне времени и пространства, короче, как человека вообще.

Освобождающая его литература становится абстрактной функцией и априорной силой человеческой природы. Она превращается в движение, которым человек постоянно освобождается от истории. Короче, она превращается в реализацию свободы.

Решив писать, в XVII веке люди овладевали ремеслом, которое передавалось рецептами, правилами, обычаями, конкретным местом в иерархии профессий. В XVIII веке стереотипы оказались сломаны, все пришлось начинать сначала. Создания человеческого духа, прежде более или менее удачно сделанные согласно общепринятым нормам, теперь превращаются в отдельное

изобретение. Оно как бы освобождается автором от природы, достоинства и значимости изящной словесности. Каждый имеет свои собственные правила и принципы, по которым он согласен быть судим. Каждый считает, что он способен охватить всю литературу и проложить ей новые пути. Не случайно худшими произведениями эпохи стали те, которые больше всего соответствовали традиции. Трагедия и эпопея были изящными плодами сплоченного общества. А в раздираемом противоречиями обществе они могут существовать только как пережитки и подражания.

В XVIII веке писатель начал отстаивать в своих произведениях право использовать против истории данный разум. С этой точки зрения он только выражает главные требования абстрактной литературы. Он не пытается создать у читателя более четкое классовое самосознание. Напротив, он настойчиво призывает буржуазию забыть унижения, предрассудки, страхи. Дворян он убеждает отказаться от кастовой гордыни и привилегий. Он сам превратился в писателя вообще, и у него могут быть только читатели вообще. Поэтому он требует этого от своих современников. Ему нужно, чтобы они решительно разорвали свои исторические связи и создали единое человеческое общество.

Почему случается так, что в тот самый момент, когда писатель противопоставляет данному угнетению абстрактную свободу, а Истории – Разум, он сам же оказывается в русле исторического развития? Причина этого прежде всего в том, что буржуазия, по принятой ею тактике, которую она повторит в 1830 и 1848 годах, перед захватом власти делает одно дело с угнетенными классами, которые еще не могут бороться независимо. Эти узы, соединяющие столь разные социальные группы, могут быть только очень общими и абстрактными. Поэтому буржуазия не очень стремится обрести ясное самосознание, это противопоставило бы ее ремесленникам и крестьянам. Ей важнее добиться признания ее права управлять оппозицией. В ее ситуации ей проще предъявить власть имущим требования общечеловеческого характера.

Но грядущая революция является политической. Но нет ни революционной идеологии, ни организованной партии. Буржуазия нуждается в просвещении. Ей нужно, чтобы как можно скорее была отброшена идеология, которая так долго мистифицировала и отчуждала ее. Но время сделать это наступит позже. А сейчас буржуазия стремится к свободе мнений, которая станет для нее ступенью на пути к политической власти. Именно поэтому, требуя для себя как писателя свободы мысли и выражения своей мысли, автор безусловно служит интересам буржуазии. Ей больше ничего и не нужно, он не в состоянии сделать больше. Мы увидим, что в другое время писатель может требовать свободы работать с нечистой совестью. Он может хорошо понимать, что угнетенным классам нужно что-то другое, а не такая свобода. А этом случае свобода писать может выглядеть как привилегия, восприниматься некоторыми людьми как средство подавления. Тогда позиция писателя рискует превратиться в уязвимую.

Но перед Революцией у писателя был шанс просто защищать свое ремесло, и этим превратиться в проводника стремлений поднимающегося класса.

И он это осознает. Он воспринимает себя как проводника и духовного вождя. Он готов рисковать. Ему не знакомо чувство покоя, горделивой скромности социального положения, которыми наслаждались его предшественники. Находящаяся у власти элита, все больше нервничая, сегодня осыпает его милостями, а завтра он оказывается в Бастилии. Писателя ждет блестящая и полная превратностей жизнь, с головокружительными взлетами и захватывающими дух падениями. Такова жизнь авантюриста. Однажды вечером я прочитал в предисловии Блеза Сандрара к его книге "Ром": "Сегодняшним молодым людям, пресыщенным литературой, чтобы доказать им, что роман может быть и поступком". Я подумал, что мы очень несчастны и на нас большая вина за то, что нам приходится сегодня доказывать то, что было очевидно в XVIII веке.

В то время произведение человеческого духа было двойным поступком. Оно рождало идеи,

которым суждено было стать основой социальных потрясений, помимо этого, оно подвергало опасности жизнь автора. Такой поступок – какова бы ни была книга автора – всегда оценивается одинаково. Он был освобождающим.

В XVII веке литература тоже имеет освободительную функцию, но она скрыта от взоров. Во времена энциклопедистов речь не идет об освобождении порядочного человека от его страстей через демонстрацию его безжалостного изображения. В это время основной задачей становится помогать своим пером политическому освобождению простого человека.

Призыв, исходящий от писателя его буржуазным читателям, независимо от его желания, превращается в подстрекательство к бунту. А правящему классу он адресует приглашение к пронизательности и критической оценке самих себя, отказ от привилегий. Ситуация Руссо очень напоминает положение Ричарда Райта, обращающегося одновременно и к просвещенным черным, и к белым. Руссо демонстрирует дворянству его образ, а своих собратьев из третьего сословия призывает к самопознанию. Творчество Руссо, как и Дидро, и Кондорсе, не только в сущности подготовили взятие Бастилии, но и ночь на 4 августа.

Писатель считает, что разорвал узы, которые связывали его с породившим классом. Он общается с читателями с высоты общечеловеческой природы, ему кажется, что его обращение к ним и участие в их горестях основаны на чистом великодушии. Писать – означает давать. Именно это извиняет и смягчает неприемлемость его положения паразита в трудящемся обществе. Через это он постигает ту абсолютную свободу, отсутствие конкретной цели, которые свойственны литературному творчеству. Но, несмотря на то, что он все время обращается к человеку вообще и говорит об абстрактных правах человеческой природы, не следует думать, что он остался клириком по образцу Бенда. Его позиция по своей сути критическая, ему важно иметь объект для критики. И его критика прежде всего направлена на устои, предрассудки, традиции, последствия традиционного правления. Стены Вечности и Прошлого, которые держали идеологическую постройку XVII века, трещат и рушатся, писатель видит во всей полноте новое историческое измерение: Настоящее. Это настоящее обусловлено предшествующими веками, оно становится для автора то чувственным образом Вечного, то иссякающим духом Античности.

У него довольно смутное представление о будущем, но писатель хорошо знает, что ускользающий миг, в котором он живет, неповторим. Этот миг принадлежит ему и ни в чем не уступает самым прекрасным мгновениям Античности просто потому, что они когда-то тоже были настоящим. Писатель понимает, что переживаемый миг становится его шансом, и он не может упустить его. Поэтому писатель видит в своей борьбе не столько подготовку будущего общества, сколько мероприятие, которое должно дать быстрый конкретный результат. Он понимает, что некоторое общественное явление нужно обличить, и сейчас же, определенный предрассудок нужно непременно как можно скорее уничтожить, а данную несправедливость исправить. Этот тревожащий смысл настоящего уберегает писателя от идеализма. Ему уже недостаточно созерцать вечные идеи Свободы и Равенства. Первый раз со времени Реформы писатели принимают участие в общественной жизни, выступают против несправедливого декрета, требуют повторного слушания судебного дела. Они осознают, что духовное есть и на улице, на ярмарке, на рынке, в суде. Совершенно не нужно отворачиваться от временного, наоборот, лучше постоянно обращаться к нему и при каждом удобном случае его побеждать.

Эта перемена во взглядах читающей публики и кризис европейского сознания обусловили новую функцию писателя. Он теперь видит в литературе непрерывное проявление великодушия. Писатель все еще находится под строгим контролем со стороны равных себе. Но в глубине души его мучает смутное и страстное ожидание, желание, очень женственное, неопределенное. Это не желание освободиться от цензуры. Он освободил от плоти духовность, отделил ее от

агонизирующей идеологии. Книги превратились в свободный призыв к свободе читателей.

Писатели всей душой надеялись на политический триумф буржуазии. Этот триумф радикально изменил их положение в обществе и снова поставил под сомнение суть литературы. Получилось, что писатели приложили столько усилий лишь для того, чтобы лучше подготовить свою гибель. Соединив дело изящной словесности с делом политической демократии, они, конечно, помогли буржуазии получить власть. И они были готовы, в случае победы, к исчезновению предмета их борьбы, этой вечной и почти единственной темы их произведений. Словом, полная гармония, объединявшая литературные требования и требования угнетенной буржуазии, была нарушена, как только они были удовлетворены. В то время, когда миллионы людей неистовствовали оттого, что не могли выразить свои чувства, легко было требовать свободы писать и анализировать все на свете. Но в условиях свободы мысли, верований и равенства политических прав защита литературы стала только формальной игрой, которая уже никого не развлекала. Вот теперь писатели утратили свое привилегированное положение. Оно базировалось на расколе их аудитории, которая позволила им играть сразу на двух досках. Но теперь обе половины объединились, буржуазия поглотила, или почти поглотила, дворянство. Писатели обязаны соответствовать запросам унифицированной публики. Выйти из породившего их класса уже не было надежды. Писатели рождены буржуазными родителями. Именно буржуазия их читает и оплачивает. Вот и вынуждены они отстаивать буржуа, которые смыкаются вокруг них, как стены тюрьмы. Теперь они сожалели о легкомысленном паразитическом классе, который кормил их из прихоти и который они без угрызений совести подрывали. Они раскаивались в своей роли двойного агента. Понадобится целый век, чтобы писатели избавились от этого чувства. Им уже кажется, что они зарезали курицу, приносящую золотые яйца.

Буржуазия приносит с собой новые способы угнетения. Но она не паразитирует. Она присвоила себе орудия труда, но она довольно деятельна в организации производства и распределении продукции. В литературе она видит не бесцельное и бескорыстное творчество, а платную услугу.

Утилитарность стала мифом, который оправдал этот прилежный и непроемчивый класс. Буржуазия в том или ином виде выполняет функцию посредника между производителем и потребителем, в неделимой паре средства и цели она считает главным средством. Цель теперь только подразумевается. Ей уже не смотрят в лицо, ее молча обходят. Целью и смыслом человеческой жизни стало стремление проматывать себя при помощи средств. Просто легкомысленно без посредника создавать абсолютную цель. Это равносильно желанию встретиться с Богом без посредничества Церкви. Доверия заслуживают только такие начинания, которые, используя множество средств, приводят к цели, постоянно исчезающей на далеком горизонте.

Если произведение искусства хочет оказаться полезным, если оно хочет серьезного восприятия, то оно должно отказаться от бескорыстных целей и превратиться в средство добывания средств. Например, буржуа не очень уверен в себе, его могущество не основано на указании Провидения. Желательно, чтобы литература создала у него ощущение себя буржуа по велению свыше.

Литература в XVIII веке была нечистой совестью привилегированных слоев. В XIX веке она может стать чистой совестью угнетенных классов. Писатель мог бы еще сохранить свободный критический дух, на котором в предыдущее столетие строились его благополучие и его гордость! Но читателям это не нужно. За время борьбы против дворянских привилегий буржуазия привыкла к разрушительному отрицанию. Получив власть, она начинает строительство и ей нужна помощь именно в этом. В русле религиозной идеологии протест был еще допустим.

Верующий считал свои обеты и положения своей веры Божьим провидением. Так он создавал между со бой и Всемогушим конкретную феодальную связь от личности к личности. Это упование на божественную свободную волю привносило дух бескорыстия в христианскую мораль. А следствием этого была некоторая свобода в литературе. Соображение, что Бог совершенен и ограничен своим совершенством, не принималось во внимание. Типичным христианским героем всегда был Иаков, сражающийся с ангелом. Святой не соглашается с велением божьим, чтобы еще больше подчиниться ему.

Но буржуазная этика дана не Провидением. Ее всеобщие и абстрактные положения зафиксированы в предметах реального бытия. Это не следствие верховной и благосклонной воли. Они – веления воли личной и больше напоминают вечные законы физики. Во всяком случае, принято так думать, ибо небезопасно исследовать их так тщательно. Именно неясность их происхождения заставляет серьезного человека воздержаться от их анализа.

Буржуазное искусство должно превратиться в средство поддержки общества, или его не будет вообще. Оно перестанет затрагивать принципы из страха, что те рухнут, откажется от слишком глубокого исследования человеческого сердца из страха увидеть в нем непорядок. Буржуазную публику больше всего пугает талант. Это грозное и счастливое безумие, раскрывающее беспокойную глубину вещей лишь с помощью неожиданных слов. Своим постоянным призывом к свободе талант затрагивает тревожную глубину человека.

Легкое чтиво расходится лучше. Здесь мы видим талант, скованный, направленный против самого себя. Это искусство убаюкивать стройными и предсказуемыми речами, учтиво доказать, что мир и человек посредственны, понятны, благополучны и неинтересны.

Буржуа сталкивается с силами природы только посредников. Реальная жизнь предстает ему в виде производимого продукта. Он все время окружен очеловеченным миром, зеркально отражающим его собственный образ. Ему остается только подбирать с поверхности вещей значения, данные им другими людьми и оперировать абстрактными символами, словами, числами, схемами, диаграммами. Он занят распределением продуктов потребления через заработную плату, а его культура, как и ремесло, располагают к тому, чтобы рассуждать о мысли. Он доказал себе, что мир может быть представлен как система идей. В идеях растворяются его усилия, страдания, нужда, угнетение, войны. Зла не существует, есть только плюрализм. Если идея живет в свободном состоянии, то ее нужно просто включить в систему. Прогресс человечества он понимает как стремление к ассимиляции. Идеи ассимилируют между собой, а умы – друг с другом. Результатом этого огромного пищеварительного процесса мысли станет полная унификация, а общество наконец достигнет тотальной интеграции.

Этот оптимизм противоположен концепции художника о его искусстве. Художник нуждается в материале, неспособном к ассимиляции. Красоту нельзя растворить в идеях. Даже у прозаика при сборе значений не будет в стиле ни изящества, ни силы, если он не ощутит материальности слова и его удивительного сопротивления. Когда писатель решил создать в своем произведении мир и поддержать его жизнеспособность неисчерпаемой свободой, то это происходит потому, что он резко различает вещь и мысль. Его свобода совпадает с вещью только в том, что обе непостижимы.

Писатель отдает пустыню или девственный лес во владение Духу не через превращение их в идею пустыни и леса, а путем показа Бытия как такового, с его плотностью и его коэффициентом превратностей, непредсказуемой стихийностью Существования.

Именно поэтому произведение искусства не сводится к идее. Ведь оно – создание или воссоздание определенного бытия, то есть чего-то, что не является только воображением. Кроме того, это бытие пронизано существованием, а значит – свободой. Свобода определяет судьбу и значимость мысли. Благодаря этому, художник всегда умел особенно чутко понимать Зло. Под

злом нужно понимать постоянное, но исправимое отчуждение идеи.

Для буржуа характерным является отрицание существования общественных классов, особенно буржуазии. Дворянин распоряжается, потому что он принадлежит к некоторой касте. Буржуа уверен, что его могущество и право управлять создано вековым владением земными благами.

Но он признает связь только между собственником и собственностью. В отношении остального он доказывает, что все люди похожи, потому что их можно представить как неизменные элементы социальных комбинаций. Буржуа уверены, что любой, независимо от занимаемого положения, на сто процентов имеет человеческую природу. Это позволяет им неравенство рассматривать как временную случайность, которая не может сказаться на характере социального атома. Пролетариата нет. Есть синтетический класс, в котором каждый рабочий – переменный модуль. Есть только конкретные пролетарии, заключенные каждый в своей человеческой природе. Их объединяет не внутренняя солидарность, а только внешние узы похожести. Буржуа видит только психологическую связь между обманутыми и разъединенными аналитической пропагандой личностями.

Поскольку нет прямого владения вещами, и он имеет дело в основном с людьми, ему остается только нравиться и утрашивать. Поведение его создают ритуал дисциплины и вежливость. Он видит в подобных себе только марионеток. Иногда буржуа стремится узнать что-нибудь о своих склонностях и характере, но происходит это только потому, что в любой страсти он видит ниточку, за которую можно потянуть.

Библией бедного и честолюбивого буржуа – стало "Искусство Продвигаться", библией богатого буржуа – "Искусство Распоряжаться".

Буржуазия видит в писателе эксперта. Его рассуждения об общественном порядке ей не интересны и пугают ее. Ей нужен только практический опыт писателя в изучении человеческого сердца. Вот так литература, как в XVII веке, сведена к психологии.

Но психология Корнеля, Паскаля и Вовенарга была еще очистительным призывом к свободе. А коммерсанту нельзя доверять свободе своей клиентуры, а префекту – свободе своего помощника. Их единственным желанием стало только постоянное получение дохода, который позволяет соблазнять и властвовать. Нужно постараться управлять человеком малыми средствами, а для этого законы сердца должны быть строгими и непререкаемыми.

Буржуазный лидер так же не верит в человеческую свободу, как ученый в чудо. Для утилитарной морали главной опорой психологии становится интерес. Перед писателем уже не стоит задача обращения своим произведениями-призывами к абсолютной свободе. От него только требуется определить психологические законы, которые подчинят его читателям, таким же подчиненным, как и он сам.

Буржуазный писатель прежде всего должен рассказывать своей публике об идеализме, психологии, детерминизме, утилитаризме. Ему не надо отражать чуждость и непроницаемость мира. Желательно, чтобы он просто растворял мир в простых и субъективных впечатлениях, которые помогли бы легче переварить этот мир. Больше нет нужды находить в самой глубине своей свободы самые интимные движения сердца. Достаточно просто противопоставить свой "опыт" опыту читателей. Его произведения стали инвентарем буржуазной собственности и психологической экспертизой. Эта экспертиза должна утверждать права элиты, демонстрировать мудрость общественного устройства и стать учебником вежливости.

Выводы готовы заранее. Все уже известно: степень глубины, разрешенной исследователю, отобраны психологические пружины, даже стиль определен. Публике не нужны никакие неожиданности. Она может спокойно приобретать с закрытыми глазами.

Вот только литература мертва. От Эмиля Ожье до Марселя Прево и Эдмона Жалу, через

Дюма-сына, Пайерона, Оне, Бурже, Бордо можно рассмотреть ряд авторов, которые благополучно завершили это дело. Плохие книги они писали не случайно. Даже имея талант, они вынуждены были его скрыть.

От этого отказались только лучшие из них. Этот отказ спас литературу, но на полвека сказался на ее характере.

Начиная с 1848 года и до войны 1914 года глубокая унификация публики вынуждает автора писать специально против всех своих читателей. Он продает свой труд, но презирает его покупателей, и старается обмануть их ожидания. Распространилось мнение, что лучше оставаться неизвестным, чем стать знаменитым. А успех писателя при жизни можно рассматривать только как недоразумение. Когда книга недостаточно шокирует, к ней пишут предисловие, чтобы наверняка оскорбить.

Этот основной конфликт между писателем и публикой – уникальное явление в истории литературы. В XVII веке между литераторами и читателями абсолютное согласие; в XVIII веке автор обращается к двум слоям публики, одинаково существующим, и может по желанию опираться на тот или другой.

Первые шаги романтизма были попыткой уклониться от открытой борьбы, восстановив эту двойственность и опираясь на аристократию против либеральной буржуазии. После 1850 года больше нечем скрыть глубокое противоречие, которое разделяет буржуазную идеологию и требования литературы. В это время потенциальная публика уже виднеется в глубинных слоях общества, она уже ждет, чтобы о ней рассказали ей самой. Бесплатное образование стало обязательным и продвинулось вперед. Третья республика готова подарить всем людям право читать и писать.

Как поступит писатель? Выступит ли за большинство против элиты и попробует ли восстановить для своего же блага дуализм публики?

Сначала можно было подумать, что так и было. Под влиянием великого идейного движения, перевернувшего в 1830-1848 годах окраинные области буржуазии, некоторые писатели увидели свою потенциальную читательскую публику. Дав ей имя "Народ", они одаряют ее мистической благодатью: спасение принесет нам народ. Но, при всей их любви к народу, они его совершенно не знают, а главное, они – не его дети. Жорж Санд ведь баронесса Дюдеван. Гюго – сын генерала Империи. Даже Мишле, сын печатника, очень далек от лионских или лилльских ткачей. Социализм этих писателей просто вторичный продукт буржуазного идеализма. У них народ – только тема некоторых произведений, но не избранный ими читатель. Безусловно, Гюго выпала редкая удача быть принятым во всех уголках общества. Он один из немногих, может быть, единственный из наших писателей, кто стал действительно народным.

Другие только навлекли на себя неприязнь буржуазии, не создав себе при этом рабочей аудитории. В этом можно сразу убедиться, если мы сравним отношение к этим писателям, с тем значением, которое буржуазный Университет придает Мишле, Тэну, Ренану. Мишле можно назвать настоящим прозаическим гением великого класса, а Тэн был лишь ученым педантом, "прекрасный стиль" Ренана дарит нам множество примеров низости и уродства. Чистилище, в котором класс буржуазии позволяет прозябать Мишле, просто невероятно. Его любимый "Народ" некоторое время читал его, но потом успех марксизма снова окончательно поверг его в забвение.

Большая часть этих авторов оказалась повержена неудачной революцией. Они связали с ней свое имя и свою судьбу. Но никто из них, кроме Гюго, не оставил настоящего следа в литературе.

Все остальные капитулировали перед перспективой деклассирования. Разрыв с верхами опустил бы их на самое дно, как камень на шее.

У них было много смягчающих обстоятельств. Было еще рано, ничто по-настоящему не связывало их с пролетариатом. Этот угнетенный класс не понимал их, не осознал, что они ему необходимы. Решимость этих писателей защищать угнетенных осталась абстрактной. Социальные бедствия они воспринимали умом, но не пережили в своем сердце.

Отделившись от своего класса, преследуемые воспоминаниями о благополучии, которого сами себя лишили, они могли образовать на обочине настоящего пролетариата этакий "пролетариат в пристежных воротничках". Он вызывал бы недоверие у рабочих, его упрекала бы буржуазия. Требования этого социального определялись бы горечью и обидой, а не великодушием. Все кончилось бы тем, что эта горечь и обида оказались бы направленными против всех остальных.

В XVIII веке все необходимые свободы, нужные литературе, совпадают с политическими свободами, нужными гражданину. Чтобы стать революционным писателю достаточно рассматривать вольнолюбивую сущность своего искусства и просто интерпретировать формальные требования гражданина. При подготовке буржуазной революции литература не может не быть революционной. Она впервые ощутила свою связь с политической демократией.

Но дело в том, что формальные свободы, которые может защищать эссеист, романист, поэт, это совсем социальные требования пролетариата. Пролетариат и не собирается добиваться политической свободы, которой он, в сущности, пользуется и которая, по своей сути, просто мистификация. Ему сейчас нечего делать со свободой мысли. Требуется он чего-то совсем другого, а не этих абстрактных свобод. Ему нужно улучшение материального положения и, в глубине души, не очень осознанно – прекращение эксплуатации человека человеком.

Позже мы выясним, что его социальные требования аналогичны требованиям литературного творчества как конкретно-исторического явления. Его можно определить как особый и датированный данным временем призыв. Этот призыв человек, согласный отнести себя к данной исторической эпохой, бросает всем своим современникам по поводу человека как такового.

Но в XIX веке литература освобождается от религиозной идеологии и отказывается от служения идеологии буржуазной. Она занимает положение, независимое от всякой идеологии. Поэтому она сохраняет абстрактный вид чистого отрицания. Литература еще не осознала, что она сама – идеология. Из последних сил она настаивает на своей независимости, у которой все согласны. Это опять приводит к мнению, что у литературы нет своей темы. Она с одинаковым успехом может рассуждать о чем угодно. Конечно, можно было бы с успехом писать о положении рабочих, но только обстоятельства и свободная воля художника могут позволить ему выбрать этот сюжет. Писатель может сегодня говорить о провинциальной буржуазии, а завтра – о карфагенских наемниках. Порой какой-нибудь Флобер заявит, что содержание и форма – одно и то же, но это не даст никаких практических результатов. Его современники так и останутся в плену определения красоты, данного сто лет тому назад Винкельманами и Лессингами. Под красотой снова будут понимать многообразие в единстве. Надо суметь увидеть перемены разного и свести их к строгому единообразию через стиль. "Артистический стиль" Гонкуров ничего не изменит. Это лишь формальный прием унификации и приукрашивания даже самого прекрасного жизненного материала. Как же можно найти внутреннюю связь между борьбой низших классов и принципами литературного искусства? Похоже, что об этом догадался лишь Прудон. И, конечно, Маркс. Но это были не литераторы.

Литература все еще была поглощена открытием своей независимости. Она сама стала своим объектом. Для литературы это был период размышлений и пробы своих методов. Она ломает старые рамки, хочет экспериментально определить свои законы, создать новую технику. Неторопливо она приближается к современным формам драмы и романа, верлибру, критике

языка. Если бы удалось найти в литературе специфическое содержание, то она смогла бы очнуться от размышлений о себе самой и освободить свои эстетические нормы от такого содержания.

Остановившись на работе для потенциальной публики, писатели должны были направить свое искусство на пробуждение умов. А это привело бы к диктату внешних требований в ущерб собственной сущности. Практически это выразилось бы в отказе от повествовательной формы, поэзии, и даже рассуждений только потому, что они были бы непонятны некультурному читателю. Похоже, что литература опять оказалась бы под угрозой изоляции. Поэтому писатели со спокойной совестью отказались закабалить литературу, подчинив ее конкретной публике и определенной теме.

Писатель все еще не видит расхождения между нарождающейся революцией и своими абстрактными играми. В этот раз к власти рвутся массы. Но у них нет ни культуры, ни досуга. Любая литературная революция, совершенствуя технику, делает недоступными для масс ими же вдохновляемые произведения. Этим она служит интересам социального консерватизма.

Вот и приходится возвращаться к буржуазной публике. Писатель утверждает, что порвал с ней все отношения. Он отказывается от деклассирования в пользу низов, но делает это просто символически. Он все время демонстрирует этот разрыв тем, как одевается, как питается, как обставляет свое жилье, своим поведением. Но он не совершает его.

Писателя по-прежнему читает буржуазия, она его кормит, от нее зависит его известность. Писатель сделал вид, что отстранился от нее, чтобы лучше рассмотреть ее в целом. Но если он хочет о ней судить, то ему сначала нужно выйти из нее. Сделать это можно только единственным способом – на себе испытать образ жизни и интересы другого класса. Когда писатель этого не делает, значит, он вступает в противоречие со своей совестью, потому что не знает и не хочет знать, для кого он творит. Он всласть рассуждает о своем одиночестве. Вместо того, чтобы держать ответ перед публикой, которую он себе избрал, писатель выдумывает, что пишет для самого себя или для Бога, превращает литературное творчество в этакое мистическое занятие, молитву, исследование своего внутреннего мира. Он делает из него все что угодно, только не средство общения с другими людьми.

Порой писатель напоминает одержимого, который извергает слова под нажимом огромной внутренней необходимости, а не просто выбирает их. Но этот яростный напор не помеха для тщательной правки рукописи. В то же время он настолько не желает зла буржуазии, что даже не сомневается в ее праве управлять. Наоборот. Флобер был уверен в этом, и его переписка после Коммуны, которая его страшно напугала, просто изобилует низкой бранью в адрес рабочих.

Художник, находясь в родной среде, не может воспринимать ее извне. Его отказы от нее только бесплодные состояния души. Он даже не видит, что буржуазия – класс угнетателей. Честно говоря, он вообще считает ее не классом, а некоторым биологическим видом. Даже если он решается ее описывать, то делает это в узких рамках психологии. Вот и получается, что буржуазный писатель и "проклятый писатель" движутся в одном направлении. Они различаются только тем, что первый занимается белой психологией, а второй – черной психологией.

Флобер пишет, что "называет буржуа всякого, кто мыслит низменно". Он определяет буржуа в терминах психологии и идеализма, то есть в русле идеологии, от которой будто бы отказался. Этим он оказывает большую услугу буржуазии. Он приводит ее в отчий дом бунтарей, неадаптировавшихся, которые могли оказаться в рядах пролетариата. Флобер убедил их, что можно избавить буржуа от буржуазности внутри него просто внутренней дисциплиной. Если в личной жизни буржуа начнут думать возвышенно, то могут спокойно пользоваться своими благами и преимуществами. Неважно, что они живут как буржуазия, используют доходы побуржуазному, посещают буржуазные салоны. Все это лишь видимость. Они возвысились над

своим биологическим видом благодаря благородству своих чувств. А благородные чувства находят применение в основном в области искусства. Получается, что писатель еще и своих собратьев учит всегда сохранять спокойную совесть.

Одиночество художника – тоже уловка. Оно скрывает не только настоящие отношения с широкой публикой, но и восстановление читательской аудитории специалистов. За буржуазией оставлено распоряжение людьми и богатствами. Духовное опять изолированно от преходящего с точки зрения историков. Этим возрождается корпус клириков. Стендаля читает Бальзак, Бодлера – Барбе д'Оревилли, а Бодлер становится публикой для Эдгара По.

Литературные салоны теперь сродни коллегии. Здесь негромко, с неизменным уважением, "рассуждают о литературе", обсуждают вопрос о том, доставляет ли музыканту больше радости его музыка, чем писателю его книги. Чем больше искусство отворачивается от жизни, тем все более священным оно становится. Устанавливается даже некая общность святых. Через столетия общаются с Сервантесом, Рабле, Данте. Писатели сами вливаются в это монастырское сообщество. Корпус клириков из конкретного, географического объединения становится наследственной привилегией. Это уже клуб, все члены которого мертвы, кроме одного, последнего по времени. Ему поручено представлять на земле других, и он объединяет в себе всю коллегию. У этой религии есть все: и святые в прошлом, и будущая жизнь.

Расхождение настоящего и духовного приводит к коренному изменению в понятия славы. Во времена Расина слава была не реваншем безвестного писателя, а естественным продолжением успеха в стабильном обществе. В XIX веке она становится механизмом дополнительной компенсации. "Меня примут в 1880 году", "Я выиграю свой процесс после второго слушания". Эти известные слова подтверждают, что писатель все еще стремится к прямому и универсальному влиянию на целостный коллектив. Оказывается, что сегодня такое влияние невозможно, поэтому компенсирующий миф о союзе писателя с публикой переносят на неопределенное время.

Но все это довольно туманно. Никто из любителей славы не задался вопросом, в каком, собственно, обществе он мог бы встретить признание. Они только убаюкивают себя мечтой, что их внуки будут внутренне более совершенными, потому что окажутся в более старом мире и придут после них. Бодлер, спокойно воспринимающий противоречия, часто залечивает удары, нанесенные его гордости, мыслями о посмертной славе, хотя уверен в том, что общество вступило в период упадка, который завершится исчезновением рода человеческого.

Получилось так, что писатель в настоящее время обращается к читателям-специалистам, на прошлое заключает мистический договор с великими покойниками, в будущем надеется на славу. Он использует все, чтобы символически вырваться из своего класса. Он живет в подвешенном состоянии, чуждый своему веку, одинокий, проклятый. И вся эта комедия – только для того, чтобы войти в символическое общество, напоминающее старорежимную аристократию.

Эти процессы идентификации хорошо известны психоанализу. Художественная мысль тоже имеет немало примеров этого. Больному, чтобы вырваться из больницы, нужен ключ от дверей. В итоге он убеждает себя, что он сам и есть этот ключ. Так и писатель, которому нужно покровительство знати, чтобы подняться наверх, в конце концов, начинает смотреть на себя как на воплощение всего благородного сословия. Но для этого сословия характерен паразитизм, и писатель выбирает стиль жизни, позволяющий кичиться паразитизмом. Он становится идеальным мучеником потребления.

Мы уже говорили о том, что писатель не видит неловкости в том, что пользуется богатствами буржуазии. Он оправдывает это тем, что может их тратить, то есть превращать в непродуктивные и бесполезные объекты, этим он их как бы сжигает, а огонь очищает все. Но,

конечно, писатель не всегда богат, а жить надо. Вот он и устраивает себе довольно странную жизнь. Расточительную и полную забот, жизнь, в которой рассчитанная неприспособленность означает недоступную ему расточительную щедрость. Вне искусства он считает благородными лишь три вида занятий.

Прежде всего, это любовь. Она избрана, потому что это бесполезная страсть, а женщины, по словам Ницше, – это самая опасная игра.

Далее, путешествия. Путешественник – это постоянный наблюдатель, странствующий из одного общества в другое, не оставаясь ни в одном. К тому же, путешественник – всегда внешний потребитель в трудящемся коллективе. В этом он просто образец паразитизма.

Иногда к благородным занятиям относится и война. Это потребление людей и богатств в огромных размерах.

У писателя мы видим то же презрение к ремеслам, что и у аристократов. Ему мало просто быть бесполезным, как придворные при старом режиме. Он стремится топтать плоды полезного труда, ломать, жечь, портить, подражать вседозволенности сеньоров, топтавших во время охоты поля пшеницы. Он лелеет в душе губительные желания, о которых сказал Бодлер в "Стекольщике".

Чуть позже он станет выбирать себе бракованные инструменты, изношенные или просто сломанные, уже наполовину возвращенные себе природой, пародию на настоящие орудия труда.

Писатель часто и собственную жизнь считает инструментом, который можно сломать. Он может рисковать жизнью, играть со смертью. Алкоголь, наркотики – все пригодится в этой страшной игре. Бесполезное совершенство – вот это и есть красота. От "искусства ради искусства" до символизма. Через реализм и Парнас все школы пришли к тому, что искусство – наивысшая форма чистого потребления. Оно не учит, не отражает никакой идеологии и особенно боится морализаторства. Задолго до Анд-ре Жида, Флобер, Готье, Гонкуры, Ренар и Мопассан сказали по-своему о том, что "добрые намерения рождают скверную литературу".

Есть писатели, для которых литература стала доведенной до предела субъективностью, бенгальским огнем, в котором сгорают ростки их страданий и пороков. Эти писатели оказались в глубине мира, как в темнице. Они вырываются за его пределы, и реальность словно исчезает под их обличающим, неудовлетворенным взглядом "со стороны". Они считают, что их душа чрезвычайно своеобразна, и ее изображение может оставаться совершенно стерильным.

Другие видят в себе беспристрастных наблюдателей своей эпохи. Они ни к кому не обращаются, но доводят свое обращение и автора до предела – показывают пустому небу картину окружающего общества. События вселенной у них предстают в искаженном, переставленном виде. Они словно пойманы в ловушку артистического стиля. События вынесены за скобки. Невероятная правда соединяется здесь с нечеловеческой Красотой, "прекрасной, как каменная греза". Ни автор, ни читатель больше не принадлежат нашему миру. Они стали воплощением чистого взгляда. Им доступно судить о человеке извне, стать на точку зрения Бога или, если хотите, пустого абсолюта. Даже в описании самого чистого лирика своих душевных особенностей, я еще могу узнать себя. Когда экспериментальный роман подражает науке, не может ли он этим приносить пользу, не может ли, как и она, получить социальное применение?

Экстремисты настолько боятся стать полезными обществу, что не хотят даже, чтобы их произведения раскрыли человеку его собственное сердце. Они отказываются передавать свой опыт. Можно сказать, что произведение только тогда совершенно бесполезно, когда оно бесчеловечно. Значит, можно надеяться на некое абсолютное творение, квинтэссенцию роскоши и щедрости, которое никак не применить в этом мире, потому что оно не от мира сего и совершенно не говорит о нем. Воображение превращается в безусловную способность отрицать действительность. Произведение искусства создается на разрушении вселенной. Мы видим

отчаянную искусственность Деэссента. Регулярную несогласованность всех чувств и, наконец, осознанное разрушение языка. Нельзя не заметить и молчания – ледяного молчания творчества Малларме – или молчания г-на Теста, для которого любое общение – осквернение.

Небытие – предельная точка этой блестящей и убийственной литературы. Этот предел и есть ее настоящая сущность. В этой духовности нет ничего позитивного. Она – только полное и простое отрицание преходящего. В средние века преходящее было Несущественным по сравнению с Духовностью.

В XIX веке мы видим другое: преходящее выхолит на первый план, а духовное становится только второстепенным паразитом, который подтачивает и стремится разрушить преходящее. Ставится альтернатива: отрицать мир или его потреблять. Можно отрицать, потребляя.

Целью творчества Флобера становится избавление от людей и вещей. Его фраза окружает объект, захватывает его, не дает двинуться и ломает ему хребет. Она смыкается над ним, превращается в камень, и его тоже делает таким. Она слепа и глуха, в ней нет даже намека на жизнь. Ледяное молчание отделяет ее от следующей фразы. Она всегда падает в пустоту и в этом постоянном падении тянет за собой свою жертву. Описанный факт вычеркивается из инвентарного списка, писатель берет следующий. Реализм у него – только эта великая мрачная погоня. Главное успокоиться. Там, где он прошел, больше ничего не растет.

Предопределенность натуралистического романа разрушает жизнь, она человеческое действие превращает в однолинейные механизмы. Этот роман имеет только один сюжет. Неторопливый распад человека, любого начинания, семьи, общества. Природа рассматривается в состоянии продуктивной неуравновешенности, и эта неуравновешенность уничтожается, через уничтожение противостоящих сил мы приходим к равновесию смерти. Если вдруг нам показывают успех честолюбца, то это иллюзия. Милый друг не штурмует бастионы буржуазии, он только физический прибор, отражающий степень падения общества.

Когда символизм показывает родство красоты и смерти, он только уточняет тему литературы целого полувека. Прошлое красиво, потому что его уже нет. Прекрасны умирающие юноши и увядшие Цветы. Красива эрозия, руины. Гибель становится высшей ценностью. Красива подтачивающая исподволь болезнь, сжигающая любовь, убивающее искусство. Смерть повсюду: перед нами, за спиной, даже в солнце и ароматах земли.

Все искусство Барреса – размышления о смерти. Любая вещь прекрасна, только если она "потребляема", а это значит – умирает, когда ею пользуешься.

Подходящей структурой для этих королевских игр стало мгновение. Причина этого в том, что мелькает, но содержит в себе образ вечности. Оно стало отрицанием человеческого времени, всех измерений, труда и истории. Строить нужно долго, чтобы все разрушить, достаточно мига.

Если в этом ракурсе рассматривать творчество Андре Жида, то нельзя не увидеть в нем этику писателя – потребителя. Его немотивированное действие – завершение века буржуазной комедии и послание автора – дворянина. Просто удивительно, что все примеры такого действия взяты из сферы потребления. Филоктет отдает свой лук, миллионер тратит свои банковские билеты, Бернар крадет, Лафкадио убивает, Менальк продает свою обстановку. Это разрушающее движение затем будет доведено до предела. Через двадцать лет Бретон скажет: "Самый простой сюрреалистический акт в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад в толпу, пока сможешь". Это обобщающее слово процесса долгого развития. В XVIII веке литература была просто отрицающей, в пору господства буржуазии она переходит в состояние абсолютного, гиперболизированного Отрицания. Становится многоцветным и переливающимся процессом уничтожения.

"Сюрреализм не стремится к тому, чтобы считаться... со всем, что не ставит целью

уничтожение бытия в блистательном и слепом внутреннем мире, который больше душа льда, чем душа огня", – пишет Бретон. Дело доходит до того, что литературе остается только отрицать самое себя. Она и делает это под именем сюрреализма. Семьдесят лет писали, чтобы, потреблять мир. После 1918 года пишут, чтобы потреблять литературу – Начали тратить литературные традиции, проматывать слова, бросать их одно на другое, чтобы от удара произошел взрыв. Литература как абсолютное Отрицание становится Антилитературой. Она еще никогда до такой степени не сводилась к буквам. Круг замкнулся.

Подражая расточительному легкомыслию наследственной аристократии, писатель занят лишь утверждением своей безответственности. Для начала он заявил о правах гения, заменивших божественное право самодержавной монархии. Распространилось мнение, что Красота – доведенная до предела роскошь, костер с холодным пламенем, которое освещает и сжигает все вокруг. Она питается всеми формами износа и распада, особенно страдания и смерти. Художник, как жрец Красоты, может требовать во имя красоты несчастья своих ближних, а при необходимости и создавать это несчастье. Сам художник давно горит, он уже только пепел. Для поддержания огня нужны новые жертвы. Ими могут стать женщины. Они приносят страдания писателю, и он им отвечает тем же. Он стремится принести несчастье всему, что его окружает. Если он не в силах вызывать катастрофы, то довольствуется приношениями. Поклонники и поклонницы уже под рукой, ему просто зажигать их сердца и тратить их деньги, не ведая ни благодарности, ни угрызений совести. Морис Сакс вспоминал, что его дед по материнской линии, восхищавшийся Анатоном Франсом, потратил целое состояние на меблировку виллы Сайд. После его смерти Анатолий Франс позволил себе заметить: "Жаль! Он был славным меблировщиком!" Воспользовавшись деньгами буржуа, писатель совершает священнодействие. Растрачивая даже часть богатств, он превращает их в дым. Этим он становится над любой ответственностью. Перед кем ему держать ответ? Почему? Если бы его творчество было созидательным, с него можно было бы спросить. Но он призывает к разрушению, и потому он неподсуден.

В конце века все это ощущается еще довольно смутно. Но сюрреализм превратил литературу в подстрекательство к убийству. Мы дальше покажем, что писатель, по парадоксальному, но вполне логичному ходу событий, отчетливо провозглашает принцип абсолютной своей безответственности.

Честно говоря, у него нет для этого ясных оснований. Он скрывается за символами автоматического письма. Но мотивы ясны. Паразитическая аристократия абсолютного потребления, чья задача – непрерывно уничтожать добро производящего общества, – не может быть судима коллективом, который она разрушает. Но это систематическое разрушение никогда не идет дальше скандала. Мы вынуждены признать, что первейшим долгом писателя стало провоцировать скандал, а его неотъемлемым правом стало уклонение от последствий этого скандала.

Буржуазия согласна на это, она только снисходительно улыбается такому легкомыслию. Ее почти не трогает, что писатель ее презирает, поскольку это презрение не зайдет далеко. Писателя читает ведь только буржуазия. Он только ей поверяет это презрение. Его даже можно считать связующим звеном между ними.

Если бы вдруг писатель получил народную аудиторию, то какова вероятность, что ему удалось бы разжечь недовольство масс, показав им, что мысли буржуа низменны? Совершенно очевидно, что доктрина абсолютного потребления не смогла бы обмануть трудящиеся массы. Буржуазия даже уверена, что писатель втайне на ее стороне. Она нужна ему, чтобы оправдать свою эстетику оппозиции и злопамятства. Именно она предоставляет ему блага, которые потребляет. Писатель хочет сохранить данный общественный порядок, чтобы иметь

возможность ощущать себя в нем чужаком. Проще говоря, писатель бунтарь, но не революционер. А бунтарей буржуазия прибирает к рукам. В определенном смысле она поддерживает их. Ей легче удерживать силы отрицания в узде пустого эстетства, бесполезного бунта. Если отпустить эти силы на волю, то они могут послужить угнетенным. Поэтому буржуазные читатели по-своему понимают то, что писатель называет бесполезностью творчества. Для него это концентрация духовности, героическая демонстрация своего ухода от исторически преходящего. Для буржуа бесполезное произведение, в сущности, безобидно, это только развлечение. Безусловно, они выбрали бы сочинения Бордо или Бурже, но найдут нелишними и бесполезные книги. Они отвлекают от важных дел и позволяют отдохнуть, чтобы снова набраться сил. Даже соглашаясь, что произведение искусства бесполезно, буржуазная публика все-таки умудряется его утилизировать.

Успех писателя основан на недоразумении. Поскольку он радуется, что не признан, то читатели, конечно, заблуждаются на его счет. Литература у него превратилась в абстрактное отрицание, питающееся собой. И не стоит удивляться, когда читатели лишь усмехнутся в ответ на самые сильные его оскорбления и скажут: "Все это, так, литература!"

Литература стала чистым отрицанием духа серьезности, и писатель должен быть доволен, что не желают принимать всерьез. Иногда читатели с возмущением узнают себя, порой и не совсем осознанно, в самых "нигилистических" произведениях эпохи. Как бы ни старался писатель скрыться от своих читателей, он никогда полностью не избавится от их скрытого влияния. Ведь он – стыдливый буржуа, пишущий для буржуа, хотя старается не признаваться в этом даже себе, и может распространять самые безумные идеи. Эти идеи обычно только легкие пузырьки на поверхности духа.

Но выдает писателя техника. Он за ней он не следит. А техника выражает его глубинный и настоящий выбор, этакую смутную метафизику, реальную связь с современной жизнью. Каким бы циничным и горьким ни был сюжет, техника романа XIX века предлагает французской публике успокоительный портрет буржуазии. Наши авторы не только унаследовали эту технику, но именно они довели ее до совершенства.

Она появилась в конце средневековья и ее рождение совпадает с первым отражающим посредничеством, через которое романист осознает свое ремесло. Сначала он рассказывал, не выходя на сцену и не размышляя о своей функции, потому что большинство сюжетов его повествований основывались на фольклоре или на коллективном сознании. Писатель только использовал их. Сам характер материала, над которым работал писатель, как его существование до того, как писатель им занялся, сделали писателя посредником и вполне оправдывали его. Он был человеком, который знает прекрасные истории, не рассказывает их, а излагает на бумаге. Сочинял автор мало, он только отделял. Писатель превратился в историка воображаемого. А вот когда он начал сам придумывать сюжеты для публикаций, ему пришлось взглянуть на себя. Тут он и увидел свое почти преступное одиночество и непозволительную бесполезность, субъективность литературного творчества. Чтобы скрыть это от окружающих и самого себя, чтобы подтвердить свое право писать, он решил придать своим вымыслам видимость правды. Но он не мог сохранить в своих сюжетах ту почти осязаемую плотность, которая отличала их, при возникновении из коллективного воображения. Поэтому писатель делал вид, что это не он их придумал, а подавал их как воспоминания. Поэтому он изображал себя как устного рассказчика и вводил в свои произведения слушателей, изображавших его настоящих читателей. Таковы герои "Декамерона". Их временное пребывание вне города приближает к положению грамотеев-клириков самым неожиданным образом. Они по очереди становятся рассказчиками, слушателями и критиками.

Вот так после периода объективного и метафизического реализма, когда слова означали то,

что они обозначали, а субстанцией была вселенная, наступил период литературного идеализма. Теперь слово существовало лишь на устах или под пером. Оно в сущности возвращается к говорящему, утверждая его присутствие, когда предмет повествования становится субъективностью. Романист не заставляет читателя общаться с объектом, а осознает свою роль посредника и реализует это посредничество в воображаемом рассказчике. Главной чертой рассказываемой истории становится то, что она уже обдумана, а значит, классифицирована, упорядочена, выжата, прояснена. Теперь она узнается только через ретроспективные мысли о ней. Поэтому в эпосе, имеющем коллективное происхождение, используется настоящее время, а в романе почти всегда говорится в прошедшем времени. От Боккаччо к Сервантесу, и к французскому роману XVII и XVIII веков усложняется способ повествования, становится сложнее интрига. Роман подбирает сатиру, сказку и портрет. Романист встречает читателей в первой главе, объявляет, спрашивает, отчитывает их, уверяет в правдивости этой истории. Я бы назвал это первой субъективностью. По ходу рассказа, появляются второстепенные персонажи, которые встретились на; пути первого рассказчика и которые могут прервать развитие интриги, чтобы рассказать о своих приключениях. Их мы будем считать вторыми субъективностями, поддержанными и оправданными первой. Этим некоторые истории обдумываются и упорядочиваются дважды.

Само событие никогда не захватывает читателей. Если рассказчика оно удивило в момент, когда оно произошло, то он не стремится передать его читателям, а просто сообщает им об этом.

А вот романист уверен, что реально существует лишь высказанное слово, он живет в век галантности, когда еще процветает искусство салонных разговоров, и он вводит в свою книгу собеседников, чтобы придать реальность написанным словам. Но он описывает словами персонажей, чья единственная задача говорить, и поэтому оказывается в порочном кругу. Писатели XIX века перенесли свои старания на рассказ о событии. Они попробовали вернуть ему часть его свежести и впечатляемости. Но они в основном пользовались старой идеалистической техникой, которая прекрасно соответствовала буржуазному идеализму. Такие разные авторы, как Барбе д'Оревилль и Фромантен, одинаково используют эту технику.

Например в "Доминике", мы встречаем первую субъективность, поддерживающую вторую субъективность, которая и ведет повествование.

Нигде этот метод не виден так ярко, как у Мопассана. У его новелл почти одинаковая структура. Сначала нас знакомят со слушателями, обычно это блестящее светское общество, коротающее часы в гостиной после обеда. Ночь устраняет усталость и страсти. Угнетенные спят, бунтари тоже, мир спокоен, история переводит дыхание. На островке света, окруженном сном, бодрствует эта элита, увлеченная своими церемониями. Мы не знаем, есть ли между ее членами интриги, любовь, ненависть. Да и сейчас смолкли все желания и гнев. Эти дамы и господа заняты сохранением своей культуры и манер. Они узнают друг друга по ритуалу учтивости. В самой изысканной форме они олицетворяют порядок. Покой, ночь, заснувшие страсти, все говорит о стабильности буржуазии конца века, которая уверена, что уже ничего не может произойти, и верит в прочность капиталистического устройства.

Тут появляется рассказчик. Обычно это человек в возрасте, "он много видел, много читал, много знает". Квалифицированный профессионал: врач, военный, художник или донжуан. Он в той поре, когда, согласно почтительному и удобному мифу, мужчина уже свободен от страстей и трезво оценивает пережитые страсти. Сердце его так же спокойно, как и ночь. Рассказываемая история уже пережита. Даже если он и страдал, то теперь с удовольствием вспоминает об этом, мысленно возвращается и видит все в свете истины. Да, у него бывали волнения, они давно прошли. Все действующие лица умерли, женились или успокоились. Приключение было только небольшим беспорядком, который давно устранили. О нем ведется повествование с высоты

опыта и благоразумия. Слушается рассказ с позиции порядка. Во всем торжество порядка. Говорится об очень давнем, уже устраненном беспорядке. Так могла бы летним днем вспоминать стоячая вода о пробежавшей по ней ряби. Да и было ли это волнение? Напоминание о внезапном изменении могло бы испугать это респектабельное общество. Ни генерал, ни доктор не рассказывают спонтанно. Это жизненный опыт, из которого они извлекли урок, с первого же слова они говорят нам, что в их Рассказе есть мораль. История всегда поучительна. Цель ее – объяснить на конкретном примере действие психологического закона. Закона, по которому, по словам Гегеля, изображение бережет от угрозы изменения. Да и само изменение, то есть личностный аспект эпизода, разве не иллюзия? По мере рассказа, следствие полностью возвращается к причине, неожиданное к ожидаемому, новое к старому. Рассказчик поступает с событиями человеческой жизни так же, как, согласно Мейерсону, ученый XIX века работает с научным фактом. Он просто сводит разное к аналогичному. Порой автор из лукавства хочет сделать фабулу более тревожной. Он скрупулезно отмеряет несоответствие изменения логической основе. Так, иногда, как в фантастических новеллах, за непостижимым автор дает увидеть причинно-следственную связь, которая возвращает мирозданию рациональность. Мы видим, что для писателя из стабильного общества изменение аналогично небытию для Парменида или Злу для Клоде-ля. Если бы оно и существовало, то было бы лишь личным потрясением для неприспособленной души. Цель состоит не в том, чтобы исследовать в подвижной системе (человеческом обществе или Вселенной) относительные движения отдельных подсистем. Главное: изучить абсолютное движение по отношению к некоторой изолированной системе, взятой с точки зрения абсолютного покоя. В таком случае полагается знать ее точные ориентиры, знать ее саму как неопровержимо истинную.

Структурированное общество убеждено в своей вечности и регулярно подтверждает это определенными церемониями. Но некто раз за разом возрождает тень прежнего хаоса, соблазняет этим призраком, расцветивает его ветхими прелестями. Как только призрак начинает в самом деле тревожить, он легким мановением волшебной палочки вынуждает его растаять, заменяя цепью причин и следствий. В этом волшебнике, который смог понять историю и жизнь, освободиться от их оков, возвыситься над аудиторией, благодаря знаниям и опыту, можно признать вышеупомянутого аристократа духа.

Стоило разобрать, как следует, технику, используемую Мопассаном, ведь она характерна для всех французских романистов не только его поколения, но также непосредственных предшественников и последователей. У этих писателей неизменно присутствует внутренний рассказчик. Часто он сводится к абстракции, временами едва просматривается в тумане, но так или иначе мы видим происходящее его глазами.

Если этот герой не появляется, это вовсе не означает, что его выбросили на свалку за ненужностью. Просто он стал вторым "я" автора. Склонившись над листом бумаги, автор замечает, как его воображение претворяется в опыт. Уже не от собственного имени он ведет изложение, ему диктует текст умудренный жизненным опытом господин, некогда оказавшийся свидетелем описываемых событий.

С первого взгляда видно, что для Альфонса Доде характерен стиль завсегда модных салонов. Мы сразу чувствуем порывистость и очаровательную непосредственность светской беседы. Автор восклицает, он полон иронии: "О, как он был разочарован. Тартарен! Знаете почему? Я приведу вам сотню..."

Абстрактную схему этого метода сохраняют и писатели реалистического направления, претендующие на роль объективных летописцев своего времени. В их романах присутствует единая для всех среда, общая нить. Это не авторский индивидуализм, а та самая идеальная и одновременно универсальная субъективность человека, умудренного жизненным опытом.

Поначалу изложение ведется в прошедшем времени: это необходимо, чтобы создать дистанцию между историей и читателем. Прошлое подается субъективно, поскольку оно эквивалентно памяти Рассказчика. Прошлое социально – данный эпизод относится не к открытой текущей истории, а истории уже завершенной. Если верно мнение о воспоминании Жане, который считал, что воспоминание отличается от сомнамбулического воскрешения прошлого тем, что второе воскрешает событие в его реальной длительности, а первое, способное к неограниченному сжатию, можно при желании передать в одной фразе или целом томе. Поэтому романы, в которых время то вдруг сжимается, то растягивается, наполняясь деталями, более точно можно назвать воспоминаниями.

Рассказчик то останавливается, чтобы описать важную минуту, то перескакивает сразу через несколько лет: "Минуло три года, три мучительных года..." Писатель может позволить себе рассказывать о настоящем персонажей через их будущее: "Они тогда еще не знали, что эта мимолетная встреча будет иметь трагические последствия", в этом нет никакого противоречия, потому что и настоящее, и будущее уже прошли. Время в воспоминании теряет свою необратимость, и его можно вертеть туда и обратно. К тому же, воспоминания, которыми он с нами делится, уже обдуманы, осмыслены, оценены. Мы легко соглашались с тем, что человеческие чувства и поступки часто видятся как типичные примеры работы законов сердца: "Даниэль, подобно всем молодым людям...", "в этом отношении Ева была настоящей женщиной...", "У Мерсье был заскок, часто встречающийся у чиновников..." Эти законы нельзя постичь заранее, уловить интуитивно или методами научного эксперимента. Маловероятно, что получится распространить их на всех поголовно. Поэтому они приводят читателя к субъективности, приходящей к этим выводам на основании обстоятельств меняющейся жизни. Большинство французских романов времен Третьей республики, независимо от возраста их авторов и даже более настойчиво, чем более юным был этот возраст, наводило на мысль, что их авторам было лет пятьдесят.

Все это время, на протяжении нескольких поколений, сюжет передается с точки зрения абсолюта, то есть порядка. Фабула становится только местным изменением в устойчивой системе. Не рискует ни автор, ни читатель. Их не подстерегают всякие неожиданности. Все уже прошло, событие занесено в каталог, осознано.

Это совершенно стабильное общество, оно не чувствует надвигающейся опасности. У него есть мораль, шкала ценностей и система объяснений, предназначенная для интеграции местных изменений. Это общество убедило себя, что находится вне Историчности, что в буржуазной Франции больше никогда ничего важного не случится. В благополучной Франции, возделанной до последнего клочка земли, поделенной на клеточки вековыми стенами, застывшей в привычных методах промышленности, покоящейся на славе своей Революции, невозможно себе представить другой техники романа. Иногда некоторые авторы пытались использовать новые формы, но их ждал лишь мимолетный успех курьеза, они остались однодневками. Эти попытки не востребовались ни писателями, ни читателями, ни коллективом, ни его мифами.

Обычно литература становится неотъемлемой и воинственной функцией общества. Но буржуазное общество конца XIX века представляет беспрецедентное зрелище. Рабочие массы сплываются вокруг знамени производства. Из него рождается литература, которая не только не отражает общество, но и не говорит на интересующие его темы. Литература опровергает его идеологию, делает Прекрасное непродуктивным, отказывается от сближения и даже не хочет, чтобы ее читали. Но несмотря на это, из глубины своего бунта, в самых дальних структурах и в своем "стиле" отражает мироощущение правящих классов.

Не стоит ругать авторов того времени. Они сделали все, что могли. В их числе есть представители самых видных и самых чистых наших писателей. Помимо этого, вспомним, что

любое поведение человека открывает нам свой аспект сущего. Их позиция, независимо от их желания, обогатила нас. Она продемонстрировала нам бесполезность как одно из многочисленных измерений мира и возможную цель творчества человека. В любом случае, они были художниками, поэтому их творчество несет в себе отчаянный призыв к свободе читателя, хотя они и делают вид, что презирают его.

Свой протест литература довела до предела. Она сделала его отрицанием самой себя и заставляет нас видеть за сражением слов ледяное безмолвие, а за духом серьезности – пустое и голое небо равносильных величин. Она призывает нас подняться над небытием через разрушение всех мифов и шкалы ценностей. Будит в человеке, вместо близости к божественной трансцендентности, его крепкую и скрытую связь с Ничто.

Эта литература еще подросток. Она в том возрасте, когда молодой человек, которого еще содержат родители, никчемный и безответственный, сорит семейными деньгами, осуждает отца и спокойно наблюдает за крушением вселенной, защищавшей его в детстве. Кайуа показал, что праздник – это одно из отрицательных мгновений, когда собрание людей потребляет накопленные богатства, преступает законы морали, тратит только ради удовольствия тратить, разрушает ради удовольствия разрушать. Поэтому можно сказать, что литература конца XIX века обитала на обочине трудящихся масс, зацикленных на мифе бережливости, как пышное похоронное празднество, как приглашение гореть и сгореть дотла в прекрасной аморальности костра страстей. Если я напомню, что эта литература нашла свое позднее завершение и конец в троцкистствующем сюрреализме, то будет легче донять, какую функцию она выполняла в столь закрытом обществе. Это функция предохранительного клапана. В сущности, от вечного праздника до перманентной Революции не так уж и далеко.

Все-таки, для писателя XIX век был временем вины и падения. Если бы он воспринял деклассированность низов и сделал свое искусство содержательным, ему пришлось бы другими средствами и в другом ракурсе продолжать дело предшественников. Писатель помог бы перейти литературе от отрицания и абстракции к конкретному созиданию. Сохранив независимость, завоеванную в XVIII веке, которую невозможно было у нее отнять, он снова влился бы в общество. Писатель мог бы рассказывать и поддерживать завоевания пролетариата. Сущность его творчества стала бы более глубокой. Автор осознал бы, что соответствие есть не только между формальной свободой мысли и политической демократией, но и между реальной обязанностью избрать постоянной темой для размышлений человека и социальную демократию. Тогда его стиль опять стал бы внутренне напряженным, потому что он имел бы дело с расколотой публикой. Поставь он перед собой цель пробудить сознание рабочих и показать буржуазии ее несправедливость, его произведения представили бы мир полностью. Он научился бы отличать великодушие – первоисточник произведения искусства, безусловный призыв к читателю, – от щедрости, этой карикатуры на великодушие. Писатель отошел бы от психологического истолкования "человеческой природы" ради искусственной оценки участи человека.

Конечно, это было бы очень трудно и даже, пожалуй, невозможно. Но он даже не попробовал это сделать. Не стоило стараться уйти от любой и вся-кой классовой принадлежности, не надо было "преклоняться" перед пролетариатом, а мыслить как буржуа, очутившийся вне своего класса, связанный с угнетенными массами общностью интересов. Только из-за того, что писатель открыл роскошные изобразительные средства, мы не можем забывать что он предал литературу.

Но его вина не только в этом. Если бы авторам удалось отыскать слушателей среди угнетенных, может быть, различие их подходов и разнообразие их сочинений позволило бы создать в массах то, что так удачно названо движением идей, открытую, противоречивую,

диалектическую идеологию.

Можно не сомневаться, что марксизм и так победил бы. Но в этом случае его искушали бы сотни оттенков, ему пришлось бы поглотить соперничавшие с ним доктрины, переварить их, сделаться открытым.

Мы уже знаем, что из этого вышло. Мы имеем всего две революционные идеологии вместо ста. В рабочем Интернационале до 1870 года большинством являются прудонисты, которых привел к поражению провал Коммуны. Марксизм победил не благодаря гегельянскому отрицанию, которое он сам отрицает, а в силу того, что была уничтожена одна сторона противоречия. И так ясно, во что обошлась марксизму эта бесславная победа. Без оппонентов он потерял жизненность. Для него же было бы лучше в постоянной борьбе, преобразовываясь, чтобы побеждать, и отбирая оружие у своих противников, отождествиться с духом. Оказавшись в одиночестве, он стал Церковью. А в это время писатели-дворяне за тысячу лье от него превратились в хранителей абсолютной духовности.

Конечно, я понимаю, что пристрастен и сколь спорен такой анализ. Можно привести множество исключений, и мне они известны. Чтобы учесть их, мне пришлось бы написать толстенную книгу, поэтому я отобрал только самое необходимое. Просто нужно понять в каком духе я задумал эту работу. Если попробовать увидеть в ней попытку, пусть даже поверхностную, социологического исследования, она просто потеряет смысл. Это аналогично тому, чтобы у Спинозы рассматривать идею отрезка прямой, вращающегося вокруг одного из своих концов, вне искусственной, конкретной и законченной идеи окружности, которая ее поддерживает, дополняет и оправдывает. Так и мои рассуждения останутся абстрактными, если рассматривать их вне контекста произведения искусства, то есть свободного и безусловного обращения к свободе. Писать без публики и без мифа невозможно. Публику создают исторические обстоятельства, а миф о литературе зависит, в основном, от запросов этой публики. Просто автор зависит от обстоятельств, как и любой другой человек. Но его произведения, как любое творение человека, сразу включают, уточняют, разрешают эти обстоятельства, даже объясняют и обосновывают их. Так же идея круга объясняет и обосновывает идею вращения отрезка.

Главной и необходимой характеристикой свободы становится то, что она находится в ситуации. Описать ситуацию – не означает стать свободным. Янсенистская идеология, закон трех единств, правила французской просодии – еще не искусство. Относительно искусства они – ничто. Никогда путем простых комбинаций их не создать хорошую трагедию, хорошую сцену или даже хороший стих. Но искусство Расина должно было исходить из них. Оно не приспособлялось к ним, как довольно глупо говорилось, и не брало от них натянутость и скованность. Наоборот, изобретая их заново, придавая новую, ему одному присущую функцию делению на определить, вытекает ли его сюжет из стереотипов эпохи, или он сам выбрал такую технику, потому что ее определил сюжет. Надо вспомнить всю антропологию, чтобы понять, какой Федра не могла быть. Что она представляет собой на самом деле – достаточно просто прочитать или послушать, то есть стать чистой свободой и великодушно отдалиться доверию.

Эти примеры выбраны мной только для того, чтобы рассмотреть в разных эпохах ситуацию свободы писателя, показав запросы к нему и осветив границы его призыва. Через мнение публики о его роли мы смогли увидеть необходимые границы создаваемого им самим представления о литературе. Если вы согласны, что суть литературного творчества – это свобода, открывающаяся самой себе и стремящаяся быть только обращением к свободе других людей, то должны принять и то, что различные формы угнетения, скрывая от людей их свободу, частично или полностью прячут от писателей эту истину.

Именно поэтому их представление о своем ремесле неизбежно урезывается. Оно всегда истинно только отчасти. Эта частичная и изолированная истина становится заблуждением, если

ограничиваться только ею. Социальное движение доказывает, что взгляд на литературу меняется, хотя каждое отдельное произведение в некотором смысле не укладывается полностью ни в одну концепцию искусства. Оно всегда безусловно, создается из небытия и держит мир подвешенным в небытии.

Кроме всего прочего, мы смогли увидеть в идее литературы своего рода диалектику. Совершенно не претендуя на создание истории изящной словесности, мы можем восстановить развитие этой диалектики в последние века. Это позволит нам выяснить, пусть в идеале, квинтэссенцию литературного творчества и тот тип публики, которого она требует.

Я считаю, что литература конкретной эпохи становится отчужденной, если она ясно не осознала свою независимость и подчиняется властям своего времени или какой-то идеологии, то есть, когда она сама воспринимает себя как средство, а не как безусловную цель. Конечно, в этом случае значение литературных произведений выходит за пределы подобного рабства. Каждое произведение несет в себе безусловное требование, но только в скрытом виде.

Я считаю, что литература абстрактна, если еще не пришла к полному пониманию своей сущности, если считает, что тема творчества не имеет значения. С этой точки зрения, XVII век дал нам образец конкретной и отчужденной литературы. Она конкретна, потому что содержание и форма здесь перемешаны. Люди учатся писать только для того, чтобы писать о Боге. Книга становится зеркалом мира постольку, поскольку мир есть Его творение. Она сама становится побочным творением высшего Творения. Книга – хвала, лавровый венок победителя, приношение, чистое отражение. Это литературу приводит к отчуждению. Являясь отражением социума, она остается необдуманно отражением. Книга превращается в посредника в католической вселенной. Но для клирика остается непосредственной. Книга воссоздает мир, но при этом губит себя.

Отраженная идея обязательно должна обдумываться под угрозой своего уничтожения вместе со всей вселенной. Три рассмотренных нами примера показывают развитие самоискупления литературы. Она переходит от состояния непосредственного отражения в состояние отражения обдумывающего. Литература была конкретной и отчужденной. Но со временем она освобождается через отрицание и переходит к абстракции. В XVIII веке она уже абстрактное отрицание. В дряхлеющем XIX веке и начале XX века она становится отрицанием всеобъемлющим.

Под занавес этой эволюции литература разорвала практически все нити, связывающие ее с обществом у нее просто не осталось читателей. "В наши дни есть две литературы, – пишет Полан. – Плохая, которую нельзя назвать читабельной (тем не менее, ее много читают), и хорошая, которую совершенно не читают". Высокомерный изоляционизм, пренебрежение реальностью приводят к разрушению литературы изнутри. Все начинается с ужасных слов: "Да ведь это только литература!". Дальше возникает литературное явление, которое Полан назвал терроризмом. Оно рождается одновременно с идеей бесполезности искусства, оно присутствует как ее отрицание на протяжении всего двадцатого века и, наконец, взрывается незадолго до первой мировой войны. Это явление правильной было бы назвать террористическим комплексом: здесь настоящий клубок змей. В терроризме можно выделить, во-первых, отвращение к знаку как таковому – слову предпочитается сама обозначаемая вещь, устной речи – действие, слову-смыслу – слово-объект. Иначе говоря, поэзия ставится выше прозы, хаос спонтанности ценится гораздо больше, чем обдуманная соразмерность частей. Во-вторых, присутствует намерение сделать литературу одним из проявлений жизни, авторы больше не желают приносить жизнь в жертву литературе. В-третьих, для литературного терроризма характерен нравственный кризис авторского самосознания, что ведет к краху паразитизма. Мы видим, что литература, не думая отказываться от формальной независимости, становится

антитезой всякого формализма и поднимает вопрос о своем сущностном содержании. В наше время она вышла за границы формализма. Хотя, воспользовавшись его достижениями, можно выделить ключевые особенности конкретной и свободной литературы.

Писатель во все времена обращался ко всем людям. Но читали его немногие. Пропасть между идеальной и реальной читающей публикой создала идею абстрактной полноты. Писатель предполагает вечное повторение в будущем кучки ценителей, которая имеется сейчас.

Литературная слава очень похожа на ницшевское "вечное возвращение". Здесь ведут тяжбу с историей: ссылаясь на временную бесконечность, хотят компенсировать поражение в пространстве. Для писателя XVII века это возвращение в бесконечность порядочного человека, для автора XIX века – неограниченное расширение клуба творцов и компетентных читателей. Писатель считает, что проецирование в будущее сегодняшней реальной публики приводит к исключению из числа читателей большей части ныне живущих людей. А уверенность, что большинству читателей еще только предстоит родиться, позволяет увеличить реальную аудиторию за счет возможной, поэтому конкретное сообщество, к которому стремится писательская слава, оказывается неполным и абстрактным. Но выбор публики в некоторой мере определяет выбор сюжета. Когда для литературы успех становится целью и направляющей идеей, то она обязательно становится абстрактной. Под конкретным сообществом мы подразумеваем людей, живущих в данном обществе. Если бы круг читателей автора ограничивался только представителями этого сообщества, то резонанс его творчества ограничился бы только временем его жизни. В этом случае, недостижимой и пустой мечте об абсолюте, то есть абстрактному вечному успеху он предпочел бы конкретную и определенную длительность. Она будет определяться уже самим выбором сюжетов и, оставляя его в своем времени, определит его место в социальном времени.

Любое начинание человека в некоторой степени определяет будущее уже самим фактом своего существования. Начав сеять, я бросаю в землю вместе с зёрнами целый год ожидания. Решившись жениться, я определяю всю свою жизнь. Занимаясь политикой, я создаю гипотезу будущего, которое останется и после моей смерти. Литературное творчество не исключение. Сейчас стало признаком хорошего тона под сенью увенчанного лаврами бессмертия иметь более скромные и более конкретные задачи. "Молчание моря" было написано лишь для того, чтобы убедить французов отказаться от сотрудничества с врагом. Влияние этой книги, а значит, и ее настоящие читатели не могли выйти за рамки периода оккупации. Книги Ричарда Райта останутся востребованными до тех пор, пока в Соединенных Штатах не будет решен негритянский вопрос. Получается, что писатель вовсе не отказывается от сохранения его имени в потомстве. Все зависит только от него. Пока его произведения затрагивают людей, он будет жить. А вот после этого – или почет, или забвение.

Сегодня, чтобы уклониться от суда истории, писатель старается обеспечить себя почетом на будущее, после своей смерти, а порой и при жизни.

Мы видим, что конкретная публика определяет огромный вопрос, ожидание целого общества. Его писатель должен заполучить и одарить. Для этого и публика и писатель должны быть свободны. Читатель должен свободно требовать, писатель – свободно отвечать. Сословные или классовые проблемы не должны уводить от вопросов, затрагивающих другие слои общества. В противном случае, мы опять окажемся в абстрактности.

Действенная литература может прийти к своей сути только в бесклассовом обществе. Именно в таком обществе писатель может увидеть, что нет разницы между его темой и его читателями. Всегда человек в мире был основной темой литературы. Пока потенциальная публика остается для писателя неисследованным океаном вокруг небольшого островка настоящей публики, писатель вполне может спутать интересы и заботы человека с интересами и

заботами только небольшой избранной им группы. А вот когда публика стала бы конкретным миром, тогда уже писателю пришлось бы на самом деле писать обо всем человечестве. Он уже не рассуждает об абстрактном человеке всех времен. Он служит каждому человеку своей эпохи и всем своим современникам. Это сразу бы разрешило противоречие лирической субъективности и объективного свидетельства. Занятый с читателями одним делом, помещенный, как и они, в сплоченный коллектив, писатель, рассказывая о них, говорил бы о самом себе, повествуя о себе, говорил бы о них. Аристократическая гордыня не заставляла бы его отрицать, что он находится в конкретной ситуации. Он не старался бы уйти от современности и свидетельствовать о ней перед вечностью. Находясь в такой же ситуации, как и все его современники, он выражал бы гнев и надежды всех людей. Это позволило бы ему полностью выразить себя не как метафизическое создание, наподобие клирика средневековья, не как психологическое животное, по примеру наших классиков, и даже не как социальное явление, а как общая тотальность, всплывшая из мира в пустоту и несущая в себе все эти структуры в полном единстве удела человеческого. Вот тогда литература на самом деле стала бы антропологической в полном смысле слова.

Конечно, в таком обществе нельзя было найти ничего, что хоть как-то напоминало бы разделение на преходящее и духовное. Действительно, мы видели, что это разделение всегда сопровождает отчуждение человека, а значит, и литературы. Мы показали, что литература всегда стремится к противопоставлению однородным массам – профессиональной публики или хотя бы просвещенных дилетантов. Клирик всегда сторонник угнетателей. Он может призывать к Добру и божественному совершенству, Красоте или Истине. Выбор за ним. Он сам определяет, быть ли ему сторожевым псом или шутком. Господин Бенда избрал шутовскую погремушку, а господин Марсель – конуру собаки. Но это было их правом. А когда литература сможет воспользоваться своей сущностью, то писатель окажется вне класса, вне академии, без салонов и без избытка почестей. Он без унижения будет брошен в мир, в самую гущу людей. Тогда самое понятие корпуса клириков окажется невозможным.

Духовность всегда основывается на идеологии, а она в период формирования означает свободу. Но сформировавшись, идеология начинает угнетать. Придя к полному осознанию себя, писатель не превратится в хранителя какого бы то ни было духовного героя. Он будет свободен от центробежной силы, которая некоторых его предшественников заставила отвернуться от реального мира ради созерцания ценности на небесах. Он поймет, не молитвенное поклонение духовному началу – не для него. Ему нужна одухотворенность. Она означает повторное овладение. Одухотворить или повторно овладеть можно только нашим многообразным и конкретным миром, со всеми его невзгодами, сопротивлением, банальностью, обилием анекдотов и обязательным Злом, которое подтачивает его, но не может уничтожить. Писатель повторно овладевает миром, таким, как он есть, чтобы преподнести его свободам на постаменте свободы. Пусть этот мир грубый, потный, вонючий, обычный.

В обществе, где нет классов, литература станет миром, отражающим себя. Этот мир будет приостановлен свободным творчеством и отдан на вольный суд всех его членов. Он отдаст в распоряжение "я" художника общество, в котором нет классов. Благодаря книге, все члены такого общества могли бы постоянно определять свое место, осознавать себя и свою ситуацию.

Но, обычно портрет впитывает в себя оригинал, поэтому даже простое изображение таит в себе соблазн изменения. Произведение искусства во всей полноте его требований, это не только описание существующего, но и мнение о настоящем во имя будущего. Книга всегда несет в себе призыв. Это проявление себя уже и есть победа над собой.

Литература отрицает вселенную не во имя простого потребления, а во имя потребностей и страданий тех, кто живет в ней. Конкретная литература превратится в синтез Отрицания как

силы. Это позволит освободиться от настоящего и Замысла, как первого наброска будущего устройства. В таком обществе литература будет не только Празднеством, пылающим зеркалом, которое сжигает все, что в нем отражается, но и великодушием, то есть свободным созиданием, осуществляемым даром.

Для литературы, обязанной объединить эти два взаимодополняющих аспекта свободы, мало обеспечить писателю свободу говорить все. В этих условиях необходимо писать для публики, располагающей свободой все изменить. А это означает не только уничтожение классового угнетения, отмену всякой диктатуры, постоянное обновление кадров и ниспровержение социального порядка при первых признаках застоя.

В сущности, литература есть субъективность общества, находящегося в состоянии перманентной революции. В этом обществе она преодолевает противоречие слова и действия. Можно не сомневаться, что она ни в коем случае не совпадет с действием. Ошибочно думать, что автор воздействует на читателей. Нет, он только обращается к их свободе, поэтому для эффективности его произведений нужно, чтобы публика через безусловное решение отнесла их на свой счет. В человеческом обществе, которое все время судит себя и меняется, литературное произведение может оказаться важным условием действия, то есть элементом отражающего сознания.

В бесклассовом обществе, без диктатуры и без стабильности литература осуществила бы свое самосознание. Ей удалось бы понять, что форма и содержание, публика и литературная тема тождественны, что формальная свобода слова и материальная свобода действия взаимно дополняют друг друга. Достаточно воспользоваться одной, чтобы требовать другую.

Литература лучше всего показывает субъективность личности, когда очень глубоко отражает требования коллектива, и наоборот. Ее задача – отражать определенную всеобщность и всеобщую определенность. А ее назначение – обращаться к свободе людей, чтобы они реализовали и поддержали торжество человеческой свободы.

Конечно, это утопия. Мы можем только представить себе такое общество, но пока у нас нет ничего, чтобы его создать. Но эта утопия дала нам возможность увидеть, при каких условиях идея литературы раскрывается во всей полноте и чистоте. Путь сегодня эти условия не выполняются, но и сегодня надо писать. Сейчас диалектика литературы рассмотрена нами так хорошо, что мы смогли понять сущность прозы и ее произведений. Теперь мы можем попробовать найти ответ на другой волнующий нас вопрос. Какое положение занимает писатель в 1947 году? Кто его читатель и каковы его мифы? О чем он может, хочет и должен писать?

СИТУАЦИЯ ПИСАТЕЛЯ В 1947 ГОДУ

Говоря о ситуации писателя, я подразумеваю писателя французского. Он единственный, кто остался буржуа, единственный, кому необходимо приноравливаться к языку, изломанному полутора веками господства буржуазии. Этот язык опошили, измяли, напичкали буржуазными оборотами, похожими на легкие вздохи удовлетворения и непринужденности.

В промежутках между написанием книг американец частенько занимается ремеслом. Он проявляет свои способности на ранчо, в ремонтной мастерской, на улицах города; он видит в литературном труде не средство декларировать свое одиночество, а способ его преодолеть. Он творит под воздействием дурацкой потребности избавиться от своих страхов и неудовлетворенности, подобно тому как жена фермера со Среднего Запада адресует письма дикторам нью-йоркского радио, изливая в них всю душу. Такой писатель думает о славе даже меньше, чем о братстве. Он отыскивает собственную манеру письма не в противовес традиции, а за отсутствием таковой, самые смелые его находки достаточно наивны. В его глазах мир недавно рожден, еще только предстоит дать вещам имена, впервые рассказать о небе, о сборе урожая. Он редко навещает Нью-Йорк, попадая туда мимоходом. Иногда, подобно Стейнбеку, он безвылазно пишет три месяца, а потом целый год таскается по дорогам, по стройкам, по питейным заведениям. В "гильдии" и ассоциации, он вступает с единственной целью – защитить свои финансовые интересы. Он мало контактирует с другими писателями, отделенный от них тысячекилометровыми расстояниями огромного материка. Нет ничего более чуждого ему, чем принцип коллегии или общества клириков. Первое время он у всех на слуху, потом о нем забывают, до тех пор пока он снова не привлечет внимание публики новым опусом. Раз за разом он обретает непродолжительную славу, чтобы опять скрыться из виду. Он прокладывает курс своего корабля между миром рабочего класса, где он ищет приключений, и читателями серединой прослойки (не стану называть их буржуа, потому что в Соединенных Штатах по сути дела нет буржуазии). Эти читатели жестоки, грубоваты, молоды, в любой момент они точно так же могут пропасть в полной безвестности, как и он сам.

В Британии интеллигенция в меньшей степени интегрирована, чем у нас: она образует эксцентрическую и утонченную касту, чьи контакты с остальным населением сведены к минимуму. Это объясняется тем, что на их долю не выпала такая удача, как на нашу. Начиная с эпохи наших дальних предшественников, которые подготовили Революцию (и которых мы не достойны), правящий класс почитает и боится писателей, он оберегает нас. У наших коллег в Лондоне нет столь славного прошлого, они никому не внушают опасений, их никто не боится.

Кроме того, клубная жизнь не настолько восприимчива к их влиянию, насколько салонная жизнь к нашему. Уважающие себя британцы беседуют о делах, о политических новостях, о дамах, о лошадях, но только не об изящной словесности. А вот у нас хозяйки гостиных ввели в моду литературные чтения как особый род приятного времяпрепровождения и помогли тем самым сблизить политиков, финансистов и высокопоставленных военных с литераторами. Британские авторы по долгу службы воспевают добродетель. Они дорожат своими традициями и часто требуют одиночества, которое и без того навязано им общественным устройством. Даже в Италии ситуация лучше. Здесь буржуазия никогда не была особенно бережливой. Сейчас она просто разорена фашизмом и военным поражением. Писатель сегодня постоянно нуждается, ему мало платят. Он часто живет в обветшалых дворцах, слишком больших, чтобы их можно было хорошо отапливать и даже обставить. Он вынужден постоянно сопротивляться княжескому языку, слишком вычурному, чтобы им можно было пользоваться. Так вот, даже здесь положение писателя лучше, чем у нас.

Получается, что мы – самые буржуазные писатели на свете. Мы имеем хорошие квартиры, неплохо одеты, может быть, чуть меньше едим. Но даже это символично: буржуа ведь тратит на еду, относительно всего остального, меньше, чем рабочий. Гораздо большие его расходы направлены на одежду и на жилище. Все у нас носит отпечаток буржуазной культуры. Во Франции диплом бакалавра подтверждает принадлежность к буржуазии. У нас не принято писать, не имея этой степени. В других странах люди, охваченные какой-то идеей, с отсутствующим взглядом мечутся и набивают себе шишки. Эта идея будто напала на них сзади и они никак не могут взглянуть ей в лицо. Чтобы прекратить это, испробовав все другие средства, они пытаются выразить свою одержимость на бумаге. А здесь она засыхает вместе с чернилами. А мы привыкли к литературе задолго до того, как начинаем первый роман. Мы считаем естественным, что книги произрастают в цивилизованном обществе, как деревья в саду. Мы видим в себе призвание писателя в четырнадцать лет. Это может произойти во время вечерних занятий или на школьном дворе только потому, что слишком увлекались Расином и Верденом. Еще до начала борьбы с едва начатым произведением, этим чудовищем, таким бесцветным на вид, но липким от всех наших соков, таким спорным, мы уже наполнены готовой литературой и наивно полагаем, что наши творения выйдут из нашей головы в такими же законченными, как и произведения других авторов. Нам кажется, что на них тоже будет лежать печать коллективного признания и торжественности, которую приносит вековое признание. В общем, мы думаем, что они станут национальным достоянием. У нас последняя модификация стихотворения, его завершающий туалет, обращенный в вечность, состоит в том, чтобы после дебюта в великолепных иллюстрированных изданиях оно было напечатано мелким шрифтом в книжке с мягким переплетом и зеленым корешком, с запахом воска и чернил. Этот запах кажется нам ароматом самих Муз. Главным признанием произведения становится его способность затронуть сердца мечтательных юнцов с перепачканными чернилами пальцами, этих буржуазных детей будущего. Сам Бретон, стремившийся сжечь культуру, испытал свой первый литературный шок в классе, во время чтения учителем стихов Малларме.

Просто мы долго были уверены, что основная цель наших произведений – быть литературными текстами для уроков французского языка в 1980 году. Поэтому уже через пять лет после выхода нашей первой книги мы пожимаем руки всем нашим собратьям по перу. Стремление к центру собрало нас всех в Париже. При удачном стечении обстоятельств, спешащий американец может в двадцать четыре часа присоединиться к нам. За сутки он узнает наше мнение о ЮНРРА, ООН, ЮНЕСКО, о деле Миллера, атомной бомбе. За это время тренированный велосипедист может проехать от Арагона к Мориаку, от Веркора к Кокто, заскочив к Бретону на Монмартр, к Кено в Нейи и к Билли в Фонтенбло. Он познакомится с нашей щепетильностью и совестью, составляющими обязательную часть наших профессиональных качеств. Узнать наше отношение к такому-то манифесту, такой-то петиции или узнать наше мнение по поводу возвращения Триеста Тито, аннексии Саарской области, применения "Фау-3" в военных действиях. Такими рассуждениями мы любим демонстрировать свою принадлежность к нашему веку. За сутки, без велосипеда, сплетня облетает всю нашу коллегия и возвращается приукрашенная к тому, кто ее пустил. Всех или почти всех нас можно встретить в определенных кафе, на концертах Пляды, и в английском посольстве на некоторых литературных церемониях. Иногда один из нас, утомившись, оповещает коллегия, что отправляется в деревню. Мы все заходим к нему, соглашаемся с тем, что в Париже писать невозможно, признаем верность его решения, уверяем, что завидуем ему и желаем всего хорошего. Но нас удерживают в городе то пожилая мать, то молодая любовница, то очень важное дело. Его отъезд освещается репортерами из "Самди-суар". Но, быстро заскучав, он скоро возвращается. "В сущности, жить можно только в Париже" – делится он.

Продемонстрировать региональную литературу съезжаются в Париж провинциальные писатели из хороших семей. В Париже квалифицированные представители северо-африканской литературы проявляют свою ностальгию по Алжиру. Наш путь известен. Это для ирландца из Чикаго, тоскующего по родине и не нашедшего себе никакого другого применения, решение начать писать означает совершенно новую жизнь. Эта жизнь есть нечто неизведанное, ее ни с чем не сравнить. Для него это глыба темного мрамора, которую он долго тщательно будет обтесывать. А нам с отрочества знакомы памятные и поучительные эпизоды жизни великих людей. Когда отцы не соглашались с нашим выбором, мы уже с четвертого класса знали, как нужно разговаривать с упрямыми родителями и сколько времени гениальный автор должен предусмотрительно оставаться неизвестным. Во сколько лет его должна найти слава, сколько женщин у него должно быть и сколько раз испытать неразделенную любовь. Нам известно, когда писатель должен вмешаться в политику. Все это есть в книгах, достаточно это прочесть и принять к сведению. Еще в начале века Ромен Роллан показал в своем "Жан-Кристофе", как можно получить довольно правдоподобную фигуру, простой комбинацией поступков нескольких известных музыкантов.

Но можно иметь и другой лозунг. Совсем неплохо в начале жизни быть таким как Рембо, к тридцати годам начать по-гётевски возвращаться к порядку, а к пятидесяти годам, как Золя, включиться в общественные дебаты. Потом вы можете выбрать себе смерть, как у Нерваля, Байрона или Шелли. Мы, конечно, не имеем в виду, что нужно стремиться повторить судьбу во всей полноте. Мы говорим только о том, как ее наметить. Так хороший портной не следует слепо моде, а только намечает модную линию.

Я знаком со многими из нас, даже не самых рядовых, кто рассудительно выбрал стиль и образ жизни образцовый и типичный. Это сделано с тем, чтобы их гений, если он довольно сомнителен в их трудах, хотя бы блистал в их поведении. Готовые образцы и рецепты позволяют нам представить карьеру писателя как великолепное, но довольно спокойное ремесло, в котором можно получать признание отчасти по заслугам, отчасти по праву старшинства. Это – мы. Во всех других отношениях мы – герои, мистики, авантюристы, исследователи, ангелы, маги, палачи, жертвы – все, что можно себе вообразить. Но в любом случае, мы, прежде всего, буржуа. И в этом не стыдно признаться. Нас отличает только то, как мы относимся к этой ситуации.

Бели мы действительно решили нарисовать картину современной литературы, то желательно различать в ней три поколения. К первому следует отнести авторов, начавших писать до войны 1914 года. Сегодня их карьера уже завершена. Если они еще пишут какие-то книги, даже если это шедевры, то они ничего не добавят к их славе. Они самим фактом своего существования, своими мыслями и суждениями определяют второстепенные литературные направления, с которыми нельзя не считаться. Я считаю, что здесь самым главным становится то, что своей личностью и своим творчеством они, в общих чертах, реализовали примирение литературы с буржуазной публикой.

Сразу отмечу, что большинство из них находит средства существования где угодно, но только не от продажи своих книг. Андре Жид и Мориак – землевладельцы. Пруст был рантье, Моруа – из семьи фабрикантов. Многие другие оказались в литературе через свободные профессии. Дюамель по профессии врач. Ромен – профессор университета. Клодель и Жироду – служащие. В то время, когда они начинали, литература, словно плохой товар, не кормила. Так было и с политикой во времена Третьей республики. Она могла быть только второстепенным занятием, даже если в итоге становилась делом жизни того, кто ею занимался. Литераторы происходили из той же среды, что и политики. Жорес учился в той же школе, что и Пеги. Одни и те же журналы печатали Блюма и Пруста. Баррес участвовал как в литературных, так и в избирательных боях.

Получается, что писатель больше не может считать себя потребителем. Он управляет производством или возглавляет процесс распределения благ, иногда он политик. У него есть четкие обязанности перед государством. Большой частью своего "я" он вклинился в буржуазию. Об этом говорят его поведение, профессиональные связи, обязательства. Все его заботы буржуазны. Он продает, покупает, приказывает, подчиняется. Писатель оказался в заколдованном кругу вежливости и церемоний. Некоторые писатели того поколения пользовались прочно укоренившейся репутацией скупых, которая резко контрастировала с призывами к щедрости в их работах. Не могу сказать, насколько оправданна эта репутация. Но она говорит, что уж цену деньгам они знали точно.

Разрыв между автором и его читателями теперь терзает сердце самого автора. Даже через двадцать лет после символизма он не избавился от сознания абсолютной незаинтересованности искусства.

С другой стороны, он ангажирован в утилитарную последовательность средств – целей и целей – средств. Писатель становится одновременно производителем и разрушителем. Он мечется между духом серьезности, без которого ему не обойтись в Кювер-виле, в Фронтенаке, в Эльбефе, и когда он представляет Францию в Белом доме, и духом протеста и праздничности, приходящим к нему, когда он оказывается за столом перед белым листом бумаги. Он не может ни полностью согласиться с буржуазной идеологией, ни окончательно осудить класс, к которому принадлежит.

Ситуацию осложняет то, что изменилась сама буржуазия. Она уже не тот яростный поднимающийся класс, занятый только накоплением и захватом богатств. Сыновья и внуки разбогатевших лавочников и крестьян родились уже богатыми. Они уже постигли искусство тратить. Утилитарная идеология не исчезла, но отошла в тень. Сто лет бессменного господства обеспечили традиции. Буржуазное детство в просторном провинциальном доме, в замке, купленном у разорившегося дворянина, получили поэтическую глубину.

Всегда обеспеченные собственники реже анализируют. От духа синтеза им нужно только обоснование их права на управление обществом. Собственника и его собственность соединила синтетическая, а значит, поэтическая связь. Это хорошо показал Баррес. Буржуа едины со своим добром. Если он живет в провинции, на своих землях, то на него влияет мягкая волнистость края, серебристый шелест листьев тополей, таинственное и неторопливое плодородие почвы, быстрая и многообразная изменчивость неба. Впитывая в себя окружающее, он постигает и глубину мира. В его душе скрыты подземелья и рудники, золотиносные пласты и рудные жилы, нефтяные запасы. Сейчас путь объединившегося со своим классом писателя определен. Ради собственной безопасности он неосознанно спасает буржуазию. Конечно, он не будет следовать утилитарной идеологии, если будет нужно, то он подвергнет ее острой критике. Но в изысканных теплицах буржуазной души он проявит всю бескорыстность, всю духовность, которая необходима ему, чтобы со спокойной совестью делать свое дело. Завоеванную им в XIX веке символическую аристократичность он не только сохранит для себя и своих собратьев по перу, но и распространит на всю буржуазию.

Примерно в 1850 году один американский писатель изобразил старого полковника, плывущего по Миссисипи на колесном пароходе. Этот полковник как-то задумался о тайнах души плывущих с ним пассажиров. Но он тут же отогнал эти мысли. Мотивировка была примерно такая: "Плохо, когда человек слишком глубоко заглядывает себе в душу". Именно такой была реакция первых буржуазных поколений.

Но около 1900 года во Франции сделали по-другому. Все согласились, что в каждом сердце, если достаточно глубоко в него заглянуть, можно увидеть печать Бога. Этими секретами делится с нами Эстонье: у почтальона, металлурга, инженера, бухгалтера есть свои полуночные

одиноким праздники, их душами владеют необоримые страсти. Другие авторы раскрывают в увлечениях филателией или нумизматикой тоску по неосуществимому, бодлеровскую неудовлетворенность. Как можно уделять столько времени и денег на приобретение старинных медалей, если человек не отказался от мужской дружбы, от женской любви, от власти? Что есть на свете бескорыстнее, чем страсть филателиста? Не всем же быть Леонардо и Микеланджело. Однако бесполезные марки на розовом картоне альбома -волнующая дань всем девяти музам одновременно, символ разрушительного потребления.

Одни отыщут в буржуазной любви отчаянный вопль к Богу. Нет ничего бескорыстнее и драматичней, чем супружеская измена, вкус пепла на языке после совокупления – это вкус отрицания и протеста против всех наслаждений на свете. Кое-кто делает еще шаг: не в пороках буржуа, а в его добродетелях он отыщет божественный зародыш безумия. В угнетенном и безрадостном существовании матери семейства можно распознать гордое упорство, настолько абсурдное, что все находки сюрреализма покажутся плоскими и тривиальными.

Начинающий писатель когда-то испытал влияние сюрреализма, но так и не присоединился к течению. Позже он изменил свое мнение о нем и как-то раз проведал мне: "Что за сумасшедшее пари – обязательство в супружеской верности? Это ведь неосторожный вызов не только Дьяволу, но и Богу. Найдите более шальное и более великолепное богохульство". Важно разбить великих ниспровергателей на их же территории. Вы напомните мне Дон Жуана, а я отвечу Оргоном. Для возвышения семьи нужно гораздо больше великодушия, цинизма и отчаяния, чем для соблазнения тысячи и одной женщин. Вы обратитесь к Рембо, я отправлю вас к Кризалию. Гордыни и сатанизма гораздо больше в утверждении, что стул, который ты видишь, есть стул, чем в постоянном расстройстве всех чувств. Можно не сомневаться, что воспринимаемый нами стул только возможен. А вот, чтобы утверждать, что это стул, надо решиться на прыжок в бесконечность и предположить бесконечный ряд совпадающих представлений. Так и клятва хранить супружескую любовь навязывает целомудренное будущее. Но, когда этот необходимый и естественный вывод, на который человек решается вопреки времени ради собственного спокойствия, представляют как самый дерзкий вызов, как отчаянный протест, тогда начинается софизм.

В любом случае, именно на этом упомянутые писатели построили свою репутацию. Они обратились к новому поколению и пояснили ему, как понимать точное соответствие между производством и потреблением, между строительством и разрушением. У них порядок превратился в вечный праздник, а беспорядок стал скучными буднями. Они увидели поэзию в обыденной жизни, сделали добродетель соблазнительной, даже волнующей. Стали авторами буржуазных серий длинных романов, дышащих таинственной и волнующей радостью. Читателям только этого и надо было. Когда становишься честным по расчету, добродетельным из малодушия и верным по привычке, то приятно узнать, что ты отважнее профессионального соблазнителя или разбойника с большой дороги.

Примерно в 1924 году я встретился с молодым человеком из хорошей семьи, который был увлечен литературой, особенно современными авторами. Для него это было чистым безумием. Он был весь переполнен поэзией баров, когда она была модной, демонстрировал связь с любовницей. Но после смерти отца благополучно вернулся на путь истинный и занялся фамильным заводом. Он женился на богатой наследнице, верен ей, ну, может быть, тайком и во время дальних поездок. В общем, он образцовый муж. Ко времени своей женитьбы он нашел в книгах оправдание своей жизни. Он как-то написал мне. "Надо стараться делать, как все, и ни на кого не походить".

Эта простая фраза очень глубокомысленна. Вы уже поняли, что для меня самой ужасной подлостью является оправдание всех дурных дел. Мне кажется, что здесь довольно хорошо

сформулирована мораль, которую наши писатели предлагают публике. Они первые пользуются ею в свое оправдание. Старайтесь поступать как все, то есть продавать эль-бефские сукна и бордоские вина по принятым правилам, женитесь на девушках с хорошим приданым, часто навещайте родителей, родственников, друзей родственников. Будьте, как все, то есть спасайте свою душу и душу своей семьи отличными сочинениями, разрушительными и почтительными одновременно.

Множество таких произведений я бы назвал литературой алиби. Довольно быстро она заняла место наемных писателей. Перед первой мировой войной правящим классам больше нужно было алиби, чем фимиам. Образцом литературы алиби был чудесный Ален-Фурнье. Он стал основоположником целой серии буржуазных сказаний. Всегда все сводилось к тому, чтобы путем приближений привести читателя в самый темный уголок самой буржуазной души. Там все грезы объединяются и превращаются в страстное желание невозможного. Все события самого обыкновенного существования становятся символами, воображаемое уже поглотило реальность. Здесь весь человек – только божественное отсутствие. Иногда читателей удивляло, что Арлан написал "Чужие земли" и "Порядок". А это закономерно. Такая возвышенная неудовлетворенность своими первыми героями обретает смысл, когда автор испытывает ее, находясь в лоне строгого порядка. Уже не нужно восставать против брака, ремесел, социальной дисциплины. Можно победить их тоской, которую ничто не может утолить, потому что это тоска по ничему. Здесь порядок нужен только для того, чтобы нарушить его. Но он должен существовать, чтобы его можно было оправдать и прочно установить. Гораздо сподручнее оспаривать его с помощью мечтательной меланхолии, чем уничтожать оружием.

Все это можно отнести к беспокойству Андре Жида, которое позже превратится в смятение, грех, пустое место без Бога Мориака. Все время речь идет о том, чтобы будни вынести за скобки и прожить жизнь аккуратно, не замавав о нее пальцы. Автор все время хочет доказать, что человек стоит больше, чем его жизнь. Любовь не только любовь, а нечто гораздо большее. Буржуа – гораздо большее, чем просто буржуа.

Но у самых крупных писателей есть нечто другого порядка. У Жида, Клоделя, Пруста мы видим человеческий опыт, множество жизненных путей. Но рисовать картину эпохи не входило в мои планы. Я лишь хотел показать ее климат, рассказать о ее мифе.

Ко второму поколению можно отнести людей, достигших зрелости после 1918 года. Я понимаю, что это очень приблизительная классификация. К этому поколению приходится отнести Кокто, который дебютировал перед войной, а Марсель Арлан, чья первая книга, если мне не изменяет память, вышла уже после перемирия, чем-то напоминает писателей, о которых мы уже сказали.

Очевидная бессмысленность войны, на раскрытие настоящих причин которой мы истратили три десятилетия, возродила дух Отрицания. Я не буду останавливаться на этом периоде. Тибоду очень удачно назвал его периодом "декомпрессии". Это был настоящий фейерверк. Сейчас, когда он погас, о нем столько сказано, что можно подумать – мы все о нем знаем.

Отмечу только, что самая великолепная его петарда, сюрреализм, восстановила связь с разрушительными традициями писателя-потребителя. Эти неугомонные юные буржуа жаждали разрушить культуру, потому что их взрастили на ее поле. Их основным врагом остается гейневский филистер, Прюдом у Монье, флоберовский буржуа. Проще говоря, их собственный отец. Но насилие предшествующих лет довело их до радикализма.

Их предшественники ограничивались борьбой путем потребления утилитарной буржуазной идеологии. А они поиски полезного уподобляют уже человеческим замыслам, то есть сознательной и целенаправленной жизни. Сознание становится буржуазным, "Я" – буржуазно. Отрицанию должна подвергнуться именно та природа, которая, по словам Паскаля, лишь первая

привычка. Первым делом нужно уничтожить прочное различие между сознательным и бессознательным, между сном и бодрствованием. Это приведет к растворению субъективности. Действительно, ведь мы совершенно субъективно соглашаемся, что наши мысли, эмоции, желания в момент возникновения исходят от нас. С другой стороны, мы принимаем, что они безусловно принадлежат нам и, возможно, внешний мир ориентируется по ним. Сюрреалисту была ненавистна скромную уверенность, на которой стоик строил свою мораль. Она ему не по нраву и потому, что накладывает определенные ограничения и требует некоторой ответственности. Он согласен на все, только бы уйти от осознания себя и своего места в мире. Сюрреалиста устраивает психоанализ – ведь он представляет сознание покрытым паразитическими наростами, коренящимися извне. Но он отвергает идею "буржуазного" труда. Труд несет с собой догадки, гипотезы и замыслы, а это значит постоянное обращение к субъективному.

Механическое письмо – разрушение субъективности. Если мы пытаемся его применить, неизвестно откуда появившиеся сгустки смысла мучительными спазмами принижают наше сознание. Мы осознаем их не раньше, чем они окажутся на своем месте в мире объектов. Тогда мы видим их глазами постороннего. Получается, что дело не в том, чтобы заменить их бессознательную субъективность сознанием, а в том, чтобы субъекту придать вид несостоявшегося обмана, такой приманки в глубине объективного мира.

Но сюрреалисту нужно больше. Он стремится разрушить и субъективность. Он задумал взорвать мир. Тут, конечно, не хватит никакого динамита. Нужно понимать, что разрушение тотальности существований на самом деле невозможно. Это просто привело бы к смене реального состояния тотальности. Сюрреалист постарается расчленил частные объекты. Этим он уничтожит в этих объектах-свидетелях самую структуру объективности. Но этого нельзя сделать с реальными объектами, с их не поддающейся деформации сущностью. Поэтому приходится уничтожать придуманные объекты. Их конструкция позволяет объективности отпасть самой.

Простейший пример такой процедуры привел нам Дюшан в известном опыте с кусочками сахара. На самом деле, он их откалывал от мрамора и они тут же разоблачали свою суть через неожиданную тяжесть. Посетитель, который брал их в руки, должен был мгновенно почувствовать разрушение объективной сущности сахара. Это ощущение напоминает то ощущение недоумения, которое испытываешь, когда быстро опускаешь ложечку в чашку чая, и сахар поднимается и всплывает на поверхность. Этот обман противоположен тому, который предложил Дюшан. Сюрреалисты считают, что в этом проявляется противоречивость всего мира.

У художников и скульпторов этого направления есть только одна цель – тиражировать воображаемые локальные взрывы, образующие дыры, через которые должна вытечь вся вселенная. Метод, применяемый Сальвадором Дали, можно назвать параноидальной критикой. Это только развитие и усложнение этой процедуры. В сущности, он тоже стремится "содействовать тотальной дискредитации мира реальности".

Литература тоже может попытаться проделать это с языком и разрушить его через столкновение слов. Сахар отправляет нас к мрамору, а мрамор – к сахару. Мягкие часы сами себя отрицают своей мягкостью. Объективное при разрушении отсылает нас к субъективному. Автор только обесценивает реальность, когда начинает "воспринимать сами образы внешнего мира неустойчивыми и непостоянными" и "заставлять их служить нашему духу".

Со своей стороны, субъективное при разрушении позволяет нам разглядеть за ним таинственную объективность. И все это – без малейшего стремления произвести настоящее разрушение. Наоборот, через символическое уничтожение "Я" через сны и автоматическое

письмо, символическое уничтожение объектов через создание исчезающей объективности, уничтожение языка через искажение смысла, разрушение живописи через живопись и литературы через литературу сюрреализм делает только любопытную попытку реализовать ничто посредством слишком полного бытия. При разрушении он всегда творит, то есть добавляет картины к уже существующим картинам, книги к уже написанным книгам.

Это объясняет двойственность их произведений. Любое из них можно принять за варварски великолепное создание формы неизвестного существа, неслыханной фразы. Этим он добровольно служит культуре. Каждое их произведение намеревается уничтожить все реальное, вместе с собой. На его поверхности играет всеми красками Ничто, которое есть лишь бесконечная цепь противоречий. Есть тут и дух, который сюрреалисты стремятся поймать среди руин субъективности. Его можно увидеть только среди нагромождения саморазрушающихся объектов. Этот дух тоже играет всеми красками среди взаимоуничтожающихся и застывших вещей. Он – ни гегелевское Отрицание, ни реализованный Отказ, ни Ничто, хотя и близок к ним. Его можно точнее назвать Невозможным, или считать той воображаемой точкой, где перепутаны сон и явь, реальное и придуманное, объективное и субъективное. Это смещение, а не синтез. Потому что синтез выглядел бы как отчетливое существование над своими внутренними противоречиями, управляющее ими.

Но сюрреализму не нужно такое новообразование, которое пришлось бы опять оспаривать. Он хочет стремиться держать в нервном напряжении, приносимом поисками интуиции, которую невозможно реализовать. Рембо хотя бы хотел увидеть гостиную в озере. Сюрреалисту нужно постоянно находиться там, откуда ему будет видно и озеро и гостиную. Если он вдруг их встречает, то испытывает к ним отвращение или пугается и уходит спать, прикрыв ставни. Сюрреализм дает нам много художников и переводит много бумаги, но реально ничего не разрушает. Впрочем, Бретон согласился с этим, когда в 1925 году писал: "Конкретная реальность сюрреалистской революции заключается не столько в том, чтобы изменить что-нибудь во внешнем физическом порядке вещей, сколько в том, чтобы вызвать брожение в умах".

Конкретное разрушение вселенной становится предметом субъективного начинания, очень напоминающего философскую конверсию. Это все время уничтожаемый мир, но малейшее зернышко в его колосьях, мельчайшая песчинка в его песках, крохотное перышко в оперении птиц остаются нетронутыми. Он попросту вынесен за скобки.

Еще не совсем понятно, что конструкции, картины, стихотворения – все объекты сюрреализма – стали только реализацией тех неразрешимых противоречий, с помощью которых скептики III века до нашей эры оправдывали свой постоянный уход от ответа. После этого, уверенные, что не скомпрометируют себя неосторожным согласием, Карнеад и Филон жили, как все. Так же поступают и сюрреалисты. После того сокрушения мира и чудесного его сохранения через разрушение, они могут позволить себе без позора предаться безграничной любви к миру. Этот повседневный мир с его деревьями, крышами, женщинами, раковинами, цветами, в который вторгается невероятное и небытие. Все это и есть самая удивительная сюрреалистичность. Нельзя не вспомнить другое вынесение за скобки, через которое писатели, осмеянные предыдущим поколением, разрушали буржуазную жизнь и в то же время сохраняли ее со всеми нюансами. Разве не такой же сюрреалистичностью, только радикализованной, была сюрреалистичность "Большого Мольна"? Согласен, страсть здесь чиста, равно как и ненависть, и неприятие буржуазного класса. Но ситуация та же. Надо спасти себя, ничего не разрушая, или разрушая только символически. Желательно отмыться от первородной грязи, не сохранив преимущества своего положения.

Дело в том, что нужно опять отыскать для себя орлиное гнездо. Сюрреалисты еще честолюбивее их отцов. Они рассчитывают на действенное и метафизическое разрушение. Им

нужно приобрести превосходство в тысячу раз более высокое, чем превосходство паразитарной аристократии. Им уже не достаточно просто выйти из буржуазного класса. Они стремятся выскочить из удела человеческого. Не фамильное состояние хотят растратить эти дети, а весь мир.

Они пришли к паразитизму как к наименьшему злу, по всеобщему согласию бросив все – учение и ремесла. Но просто быть паразитами буржуазии им показалось мало. Они стремились стать паразитами рода человеческого. Какими бы метафизиками они ни были, очевидно, что их деклассированность была только оболочкой. Сам род их занятий строго запрещал им искать читателей в рабочем классе. Бретон как-то написал: "Переделать мир, сказал Маркс, переделать жизнь, сказал Рембо. Для нас эти приказы сливаются в один". Этого вполне достаточно, чтобы выдать с головой буржуазного интеллигента. Важно знать, какое изменение предшествует данному. Для боевого марксиста очевидно, что только социальное преобразование может дать радикальное изменение чувства и мысли. Если Бретон уверен, что может проводить свои внутренние опыты на обочине революционного действия и параллельно ему, то он точно потерпит поражение. Это означало бы опять согласиться с тем, что для некоторых людей освобождение духа возможно и в цепях – значит, можно обойтись и без революции. Это такое же предательство, в котором во все времена упрекали Эпиктета, а Политцер еще вчера обвинил в нем Бергсона. Если мне возразят, что Бретон в приведенном тексте хотел провозгласить прогрессивную метаморфозу, относящуюся к государству, социальному положению и личной жизни, то могу ответить цитатой: "Все говорит о том, что есть некоторая духовная точка, с которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, доступное и недоступное уму, верх и низ перестают осознаваться как противоположности... Напрасно пытаться отыскать в деятельности сюрреалистов другую движущую силу, чем надежда найти эту точку". В этом гораздо больше разрыва с рабочим читателем, чем с буржуазным. Борющемся пролетариату для победы необходимо в каждый данный момент отличать прошлое и будущее, реальное и воображаемое, и жизнь от смерти. Не случайно Бретон взял именно эти противоположности. Все они обозначают действие. Революционное движение нуждается в них больше, чем в чем-то другом.

Сюрреализм радикализировал отрицание полезности, чтобы изменить свой отказ от начинания и от сознательной жизни. Точно так же он радикализирует и старую борьбу за бесполезность литературы. Разрушение всех этих категорий превратить эту бесполезность в отказ от действия.

У сюрреалистов существует определенное безразличие к собственному спасению. Это безразличие и насилие – две стороны одной и той же позиции. Сюрреалист сам лишил себя средств согласовывать творческое начинание. Его действия сводятся к непосредственным импульсам. Мы опять видим, в замутненном и утяжеленном виде, мораль Андре Жида, с ее неожиданным бескорыстным действием.

Это не удивительно. В любом паразитизме есть безразличие к спасению, любимое мгновение потребителя – это данный миг.

Но все равно сюрреализм считает себя революционным и протягивает руку коммунистической партии. Первый раз со времен Реставрации литературная школа четко объявляет себя организованным революционным движением. Причины понятны. Эти писатели еще молодые люди. Они, прежде всего, стремятся уничтожить свою семью – дядю-генерала, кузена – священника. Так же Бодлер в 48-м году увидел в февральской революции хороший повод для сожжения дома генерала Опики. Если они из бедной семьи, то страдают определенными комплексами разрушения. Это зависть, страх. Это потом они восстают против внешнего принуждения, только что окончившейся войны, с ее цензурой, против военной

службы, налога, парламента, атаки на мозги. Все они такие же антиклерикалы, как предвоенные радикалы и отец Комб. Они совершенно искренне ненавидят колониализм и войну в Марокко. Это возмущение и ненависть находят абстрактное выражение в концепции радикального Отрицания, которое всегда заставит без необходимости сделать из этого объект частной воли, Отрицание всего буржуазного класса.

Прав был Огюст Конт, когда заметил, что молодежь находится преимущественно в метафизическом возрасте, и ясно выбирает метафизическое и абстрактное выражение для своего бунта. Но это опять такое выражение, которое оставляет мир неприкосновенным. Правда, они добавляют к нему несколько отдельных актов насилия, но самое большее, что они вызывают – это скандал. Лучшее, на что они могут рассчитывать – это объединиться в тайную карательную организацию, напоминающую Ку-клукс-клана.

Так они приходят к желанию, чтобы на обочине их духовных опытов другие осуществили конкретное насильственное разрушение. Их вполне устроила бы роль клириков в идеальном обществе, которое временно взяло бы на себя функцию перманентного насилия.

После их восхищения самоубийством Ваше и Риго, которое они считали образцовым поступком. После провозглашения бессмысленного убийства ("разрядить револьвер в толпу") самым доступным сюрреалистическим актом, они прибегают к желтой опасности. Глубокое противоречие между этими зверскими частными разрушениями и процессом начатого ими поэтического уничтожения они просто не замечают. Любое разрушение частного характера становится средством для достижения позитивной и более общей цели. Сюрреализм выбирает это средство и превращает его в абсолютную цель. Он отказывается от дальнейшего пути. Его вождевленное тотальное уничтожение никому не вредит именно потому, что оно тотально. Это абсолют, оказавшийся за рамками истории, поэтическая фикция. Причем, фикция, которая включает в ряд готовых для уничтожения цель, оправдывающую в глазах азиатов или революционеров насильственные методы, к которым им приходится прибегать.

Коммунистическая партия пока находится в негативной фазе. Ее травит буржуазная полиция, она не столь многочисленная как СФИО, не имеет реальной надежды на захват власти в ближайшем будущем, совсем молода и неуверенна в своей тактике. Ей еще нужно завоевать массы, уменьшить влияние социалистов, включить в себя элементы, которые ей удастся оторвать от этого отторгающего ее коллектива. Компартия имеет только одно интеллектуальное ее оружие – критику. Поэтому она готова увидеть в сюрреализме возможного, которого можно будет отбросить, когда от него не станет пользы. Потому что отрицание, квинтэссенция сюрреализма, для ФКП только этап. Она готова временно согласиться с автоматическим письмом, искусственными снами и объективным случаем только настолько, насколько они могут способствовать разложению буржуазии как класса.

На первый взгляд кажется, что опять найдена общность интересов между интеллигенцией и угнетенными классами, которая создала преимущество писателей XVIII века. Но это обманчивое впечатление. Истинный источник этого недоразумения в том, что сюрреалиста очень мало беспокоит диктатура пролетариата. Он видит в Революции как в чистом насилии абсолютную цель. Коммунизм имеет целью захват власти и оправдывает этим будущее кровопролитие. Кроме того, связь сюрреализма с пролетариатом условна и абстрактна. Сила писателя в непосредственном воздействии на публику, в гневе, энтузиазме, мыслях, которые он будит своими произведениями. Дидро, Руссо, Вольтер были все время связаны с буржуазией именно потому, что она их читала. А у сюрреалистов нет читателей среди пролетариата. Они только внешне общаются с партией, вернее, с ее интеллигентной частью. Их читатель находится в другом месте, среди культурной буржуазии. ФКП это прекрасно понимает, она использует сюрреализм только для создания смуты в правящих кругах.

Мы видим, что революционные заявления сюрреалистов остаются чисто теоретическими, потому что ничего не меняют в их положении, не приводят к ним ни одного читателя-рабочего и не вызывают никакого отклика в рабочей среде. Они паразитируют на оскорбляемом ими классе. Их бунт по-прежнему на обочине революции.

Сам Бретон соглашается с этим и опять становится в независимую позу клирика. В письме Навиллю он говорит: "в нашей среде нет такого человека, который не хочет перехода власти из рук буржуазии в Руки пролетариата. Но до тех пор, мы считаем, все важно, продолжать опыт внутренней жизни без любого внешнего контроля, даже марксистского... Эти две проблемы сильно отличаются друг от друга". Различие проявится, когда Советская Россия и, следовательно, французская коммунистическая партия придут к конструктивной фазе организации. Отрицающий, по своей сути, сюрреализм отвернется от них. Бретон тогда сойдется с троцкистами именно потому, троцкисты останутся в меньшинстве и будут еще преследоваться властями, и окажется на стадии критического отрицания. Троцкисты пользуются сюрреалистами для дезорганизации. Письмо Троцкого Бретону откровенно говорит об этом. Если бы IV Интернационал смог оказаться действенным, то это стало бы поводом для разрыва.

Мы видим, что первая попытка буржуазного писателя подойти к пролетариату остается утопической и абстрактной. На самом деле он ищет здесь не читателя, а союзника потому, что он сохраняет и усиливает деление на временное и духовное и потому, что по-прежнему остается в рамках корпуса клириков. Союз сюрреализма и ФКП против буржуазии тоже формальный. Их связывает лишь формальная идея отрицания. Для коммунистической партии отрицание временное явление, это только необходимый исторический элемент в великом деле социального преобразования. Сюрреалистское отрицание находится вне истории, оно сразу в сиюминутном и вечном. Это абстрактная цель жизни и искусства. Бретон где-то говорит, что есть нечто общее, или хотя бы символически параллельное, между борьбой, духа с животным началом и пролетариата с капитализмом. Это опять говорит о "священной миссии пролетариата".

Этот класс, принимаемый за легион ангелов-истребителей, которых ФКП грудью защищает от любой связи с сюрреализмом, для современных авторов только псевдорелигиозный миф. Он также успокаивает их совесть, как в 1848 году успокоил совесть писателей доброй воли миф о Народе. Движение сюрреализма оригинально тем, что стремится сделать себе все сразу. Тут и деклассирование сверху, паразитизм, аристократия, метафизика потребления и объединение с революционными силами. История показала, что попытка обречена на провал. Но пятьдесят лет назад она была просто невозможна. Буржуазного писателя и рабочий класс могло объединить только стремление писать для него о нем. Единственное, что помогло бы хотя бы временно заключить договор между интеллектуальной аристократией и рабочим классом, было появление нового фактора. Им могла стать Партия. Она была бы посредником между средними классами и пролетариатом.

Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что сюрреализм, с его неопределенным характером литературной капеллы, духовного сообщества, церкви и тайного общества, только лишь одно из порождений послевоенного времени. Желательно вспомнить о Моране, о Дрие ла Рошеле и о многих других. Просто творчество Бретона, Пере, Десноса показалось нам наиболее показательным, и творчество всех остальных писателей имеет уже названные черты.

Моран предстает перед нами как типичный потребитель, путешественник, прохожий. Он упраздняет национальные традиции, сравнивая их друг с другом по известному рецепту скептиков и Монтеня. Моран бросает их, как крабов, в корзину, и без комментариев предоставляет им возможность разобраться друг с другом. Он старается достигнуть некоторого пункта "гамма", довольно близкого пункту "гамма" сюрреалистов. С этого места уже разглядеть различия нравов, языка, интересов. Скорость выступает здесь в роли параноидально-

критического метода. "Галантная Европа" – просто уничтожает страны с помощью железной дороги. "Только земля" – уже уничтожение континента с помощью самолета. У Морана азиаты разгуливают по Лондону, американцы – по Сирии, турки оказываются в Норвегии. Наши обычаи он показывает их глазами, как это делал Монтескье глазами своих персов. Это самый верный путь лишить их всякого смысла. Одновременно он ухитряется сделать так, что эти визитеры, почти потерявшие первоначальную чистоту, уже полностью отошли от своих принципов, еще не приняв наших. В этот переходный момент каждый из них превращается в поле битвы, в ходе которой разрушаются как живописная экзотичность так и наша рационалистическая механизация.

Но книги Морана, наполненные мишурой, стекляшками, звучными иностранными именами читают отходную по экзотике. Они оказываются у истоков целой литературы, стремящейся уничтожить местный колорит. Она показывает нам, что далекие города, о которых мы мечтали в детстве, так же безнадежно привычны и прозаичны для глаз и сердец их обитателей, как вокзал Сен-Лазар и Эйфелева башня для парижанина. Они помогают нам разглядеть комедию, трюкачество, ложь, отсутствие настоящей веры за теми церемониями, которые так почтительно описывали путешественники прошлого и могут помочь обнаружить за истершейся тканью восточной или африканской живописности единый механизм капиталистического рационализма. Словом, у них везде только похожий и однообразный мир.

Лучше всего я прочувствовал глубокий смысл этого подхода жарким летним днем 1938 года, когда между Могадором и Сафи моя машина обогнала мусульманку под паранджой, лихо жмущую на педали велосипеда. Магометанка на велосипеде – вот настоящий саморазрушающийся объект, который могли бы создать как сюрреалисты, так и Моран.

Выверенный механизм двухколесной машины противоречит медлительным грезам гарема, которыми сразу наделяешь эту закутанную в покрывало женщину. А остатки сладострастной тайны, угадываемой за насупленными бровями, за узким лбом, со своей стороны, противоречат механизации, они заставляют предположить за капиталистическим единообразием что-то иное, несвободное, побежденное и все же гордое и волнующее. Иллюзорная экзотика, сюрреалистическое невозможное, буржуазная неудовлетворенность – везде реальное растворено, а за ним писатели пытаются поддерживать нервирующее столкновение противоречий. Хитрость писателей-путешественников, судя по всему, в том, что они устраняют саму экзотику. Экзотичным можно быть только по сравнению с чем-то, а они этого не хотят. Они разрушают исторические традиции, чтобы уйти от своего реального места в истории, стремятся забыть, что самое ясное понимание всегда где-то укоренено, хотят добиться фиктивного освобождения через отвлеченный интернационализм и через всеобщую нивелировку сделать реальной аристократию, парящую над миром.

К саморазрушению через экзотику пришел и Дриё. В одном из его романов Альгамбра превращается в провинциальный городской парк, только парк под всегда одинаковым небом. Благодаря литературному разрушению объекта, любви, через двадцать лет безумств и горечи он разрушает себя. Это был опустошенный курильщик опиума, и, в конце концов, упоительная пляска смерти привела его в национал-социализм. "Жиль", это роман его жизни, грязный и позолоченный, хорошо показывает, что он был братом-врагом сюрреалистов. Здесь даже нацизм стал проявлением пристрастия к всеобщему взрыву. На практике он столь же неэффективен, как коммунизм Бретона. Оба – клирики, оба чистосердечно и бескорыстно присоединяются к временному. Но у сюрреалистов здоровье покрепче. Под их мифом о разрушении чувствуется огромный и прекрасный аппетит. Они готовы разрушить все, кроме себя. Это видно на примере их страха перед болезнями, пороками, наркотиками.

Дриё же, мрачный и более логичный, хорошо продумал свою смерть. Он полон ненависти к

своей стране и людям только из-за ненависти к самому себе. Все сюрреалисты старательно ищут абсолют, и, поскольку у них повсюду их относительность, они абсолют приравнивали к невозможному.

Все выбирали из двух ролей. Можно было провозглашать новый мир, и можно было разрушать старый. Но в послевоенной Европе лучше просматривались признаки упадка, чем признаки обновления. Поэтому они остановились на разрушении. Для успокоения своей совести они вспомнили древний Гераклитов миф, по которому жизнь рождается из смерти. Все они стремились к воображаемой точке "гамма", единственно неподвижной в меняющемся мире. С которой полное и не оставляющее надежды разрушение отождествляется с абсолютным созиданием. Все были очарованы насилием, кто бы его ни нес. Только через насилие они хотели освободить человека от удела человеческого. Поэтому им стали близки крайние партии, которым они бескорыстно приписывали им апокалипсические цели. Все были обмануты. Революции не произошло, а нацизм потерпел поражение.

Их жизнь протекала в благополучный и щедрый период, когда отчаяние было роскошью. Они осудили свою страну, потому что она еще была победителем, они объявили войну, потому что решили, что мир продлится долго. Все оказались жертвами страшного бедствия – 1940 года. Наступило время действия, а никто из них не имел оружия. Одни сами убили себя, другие предпочли изгнание. Вернувшись, они превратились в изгнанников среди нас.

Они призывали катастрофы в годы тучных коров, а в годы тощих коров им нечего было сказать своему читателю.

Скромный гуманизм был оттеснен вернувшимися блудными сыновьями, которые старались найти больше неожиданностей и безумств в родительском доме, чем на узких горных тропинках и караванных путях пустыни. Это были певцы отчаяния, блудные дети, для которых еще не настал час возвращения в отчий дом.

Прево, Пьер Вост, Шамсон, Авелин, Беклер были почти ровесники Бретона и Дриё. Их дебют был блистательным: Вост еще сидел на школьной скамье, когда Копо сыграл его пьесу "Дурак"; Прево был отмечен еще студентом Эколь Нормаль. Но они не потеряли скромности, им не хотелось строить из себя Ариэлей капитализма, им не нужно было звание ни проклятых, ни пророков.

Когда Прево спросили, зачем он пишет, он просто сказал: "Я этим зарабатываю на жизнь". Тогда эта фраза меня шокировала, потому что у меня еще живы были в памяти остатки великих литературных мифов XIX века. Впрочем, это была неправда. Нет писателя, который пишет, чтобы заработать на жизнь. То, что показалось мне цинизмом, на самом деле было желанием точно, ясно, а при необходимости и критически мыслить.

Не принимая ни ангелизм, ни сатанизм, эти писатели не хотели стать ни святыми, ни животными. Они стремились остаться людьми. Наверное, впервые со времен романтизма они видели в себе не аристократов потребления, а надомных работников, кем-то сродни переплетчикам или плетельщикам кружев. Они видели, в литературе ремесло не для того, чтобы получить лицензию на продажу своего товара тому, кто заплатит больше, а для того, чтобы без униженности и гордыни иметь свое место в обществе тружеников.

Ремеслу учатся, и поэтому тот, кто им занимается, не может презирать свою клиентуру. Поэтому у этих писателей даже наметилось примирение с читателями. Слишком честные, чтобы считать себя гениями и требовать соответствующих прав, они больше рассчитывали на труд, чем вдохновение.

Возможно, у них было маловато той отчаянной веры в свою звезду, той необоснованной и слепой гордости, которая присуща великим людям. За ними стояла вся активная, участвующая в жизни общества культура, которую Третья республика предоставила будущим функционерам.

Поэтому почти все они и стали государственными функционерами, квесторами в Сенате, в Палате, профессорами, хранителями музеев.

Большинство из них было из скромной среды. У них и в мыслях не было использовать свои знания для защиты буржуазных традиций. Они никогда не превращали культуру в историческую собственность. В ней они видели только драгоценный инструмент, позволяющий стать человеком. В лице Алена они приобрели учителя мысли, который ненавидел историю. Как и он, все эти писатели были убеждены, что моральная проблема одна во все времена. Общество они воспринимали в его сиюминутном срезе.

Чуждые психологии и историческим наукам, тонко чувствующие социальную несправедливость, но слишком картезианцы, чтобы поверить в классовую борьбу, они считали своей единственной задачей использовать свое ремесло против страстей и их заблуждений, против иллюзий, опираясь на волю и разум. Они искренне любили маленьких людей: парижских рабочих, ремесленников, мелких буржуа, служащих, бродяг. Нежность, с которой они рассказывали об их судьбах, приводила иногда к популизму. Правда, они никогда не соглашались с догмой, характерной для этого порождения натурализма, догмой о том, будто детерминизм общества и человеческой психики формирует эти мало для кого заметные жизни. В отличие от традиций социалистического реализма, они не желали изображать действующих лиц своих произведений как жертв классового гнета, у которых нет надежды на будущее. Раз за разом эти поборники морали пытаются показывать их терпение, старание, представляют их несчастья как вину, а удачи как заслугу. Моралистов редко заботят экстраординарные судьбы, они намерены продемонстрировать, что несчастье можно достойно переносить.

В наши дни писатели этого направления либо редко печатаются, либо умолкли, либо отошли в мир иной. Авторы – ровесники века, которые так начинали с таким блеском, в большинстве своем остановились на полдороге. Можно указать на исключения, но они не отменяют общей закономерности, которая требует объяснения. В самом деле, все они были наделены творческим потенциалом, глубоким дыханием. Их полагалось бы считать предшественниками, потому что они отказались от гордого одиночества творца, искренне любили своих читателей, не искали оправдания приобретенным льготам. Они не философствовали о смерти, о неосуществимом, они всего лишь намеревались учить жизненным правилам. Читали они намного больше, чем последователи сюрреализма. Но все-таки, говоря о магистральном направлении литературы между двумя войнами, прежде всего вспоминаешь именно сюрреализм. Чем объяснить такое фиаско?

Это прозвучит парадоксально, но причина в неправильном выборе аудитории. Либеральная буржуазия обрела самосознание с 1900 года, года победы в деле Дрейфуса. Для нее характерны антиклерикальность и республиканский дух, отрицание расизма, проповедь индивидуализма, рационализма и вера в прогресс. Она дорожит своими установлениями, она согласна корректировать их, но не разрушать. Либеральная буржуазия не смотрит на пролетариев свысока, она ощущает свое родство с ними и сознает, что угнетает рабочих. Ее жизнь нельзя назвать шикарной, случается и-нужда. Стремится она не к богатству как таковому или идеалу величия, сколько к повышению уровня жизни в достаточно узких рамках.

Жить для нее означает: выбирать себе профессию, заниматься ею увлеченно, даже со страстью, иметь возможность проявлять инициативу в труде, контролировать своих политических избранников, свободно высказывать свои взгляды на ход государственных дел, воспитывать достойным образом потомство. Ее можно назвать картезианской, поскольку она побаивается чересчур быстрого возвышения. В противовес романтикам, вечно ожидающим внезапного счастья, она больше заботится о том, чтобы преобразовать саму себя, чем о ходе мировой истории.

Либеральную буржуазию удачно именуют "средним классом". Она учит подрастающее поколение отказываться от чрезмерного, считая, что лучшее – враг хорошего. Мелкий буржуа сочувствует борьбе пролетариев за свои права, если только она не выходит за чисто экономические рамки. У него нет исторического чутья, поскольку нет ни прошлого, ни славных традиций, свойственных представителям крупной буржуазии, нет надежды на светлое будущее, присущей пролетарию. Он не верит в Бога, однако жаждет придать смысл собственным заботам, в том числе интеллектуальным, одной из которых было утвердить нерелигиозную мораль. В течение двадцати лет университет, безраздельно принадлежащий среднему классу, пытался сделать это стараниями Дюркгейма, Брюнсвика, Алена, но безуспешно. Именно эти умы и были, прямо или опосредованно, наставниками тех писателей, о которых мы говорим на этих страницах. Молодые люди, выходцы из среднего класса, обученные профессорами из своей среды, получившие диплом Сорбонны или других высших школ, вернулись обратно в этот класс, когда взялись за перо. Строго говоря, они его никогда не покидали. В своих романах и небольших рассказах они воссоздали в улучшенном, систематизированном виде мораль, рецепты которой общеизвестны, но принципы нигде не сформулированы. Упрямо и настойчиво они живописали красоту и суровое величие ремесла, они воспевали не любовную страсть, а в большей степени тесное взаимопонимание между супругами и институт брака как таковой. Они утвердили фундамент своего варианта гуманизма на профессионализме, дружбе, гражданской солидарности и спорте.

Средний класс уже обзавелся своей политической партией – радикал-социальной, своей ассоциацией взаимопомощи, своим тайным масонским обществом, своим ежедневным изданием – газетой "Л'Эвр". Теперь он заимел собственных писателей и даже еженедельный литературный альманах с символическим названием "Марианна".

Для функционеров, университетских преподавателей и студентов, высших служащих, врачей писали Шамсон, Воет, Прево и их друзья. Они создали радикал-социалистскую литературу. Радикализм стал жертвой этой войны. С 1910 года, когда он создал свою программу, он тридцать лет существовал по инерции. Когда у него появились свои писатели, он себя уже изжил. Сейчас его вовсе. Радикальная политика сумела провести один раз реформу административного персонала и отделение Церкви от государства, после этого она могла быть только оппортунизмом. Чтобы хоть как-то удержаться, она предложила социальное согласие и международный мир.

Две войны за двадцать пять лет и обострение классовой борьбы оказалось слишком. Партия не удержалась, и не только партия – сам дух радикализма стал жертвой обстоятельств.

Писатели, которые не участвовали в первой войне и не видели, как пришла вторая, не хотели верить в эксплуатацию человека человеком. Они считали, что можно честно и просто прожить в капиталистическом обществе. Их родной класс, ставший впоследствии их публикой, лишил это общество чувства истории, не дав взамен чувство метафизического абсолюта. У них не было ни чувства трагического в трагичнейшую эпоху, ни чувства смерти, когда смерть нависла над всей Европой, ни чувства Зла, когда только одно мгновение отделяло их от самой циничной попытки унижения. От честности они взяли только возможность рассказать нам о посредственных жизнях, без признаков величия. И это в эпоху, когда обстоятельства выковывали судьбы исключительные, как во Зле, так и в Добре. Все это накануне поэтического обновления – правда, скорее внешнего, чем реального. Их проницательность не позволила им больше не смотреть жизни в глаза – один из источников поэзии. Мораль, которая подходила для повседневной жизни, может быть, была нормальной во время первой мировой войны, оказалась несостоятельной в эпоху великих катастроф. В такие времена человек возвращается к Эпикуру или к стоицизму. Но эти авторы не были ни теми, ни другими. Иногда человек в таких

обстоятельствах просит помощи у иррациональных сил, но они не желали ничего видеть дальше границ своего разума. В результате, история лишила их читателей так же, как лишила избирателей радикальную партию. Возможно, они замолчали из отвращения, не сумев применить свою мудрость к безумствам Европы. Если через двадцать лет литературной деятельности им нечего было сказать нам в трудный час, то они даром потратили время.

Пришла очередь третьего поколения, нашего. Оно начало писать после оккупации или перед войной. Перед разговором о нем я должен определить климат, в котором они появились.

Сначала о литературном климате. Наш небосклон населяли присоединившиеся, экстремисты и радикалы. Любая из этих звезд влияла на землю, и, объединившись, они создавали вокруг нас самое странное, самое иррациональное, самое противоречивое восприятие литературы. Это представление, которое я бы назвал объективным явлением эпохи. Мы вдыхали его с воздухом нашего времени. Несмотря на старания наших авторов не походить друг на друга, их произведения, соседствуя в умах читателей, взаимодействуют. Помимо этого, даже при глубоких и резких различиях, у них было достаточно и общих черт.

Самое удивительное, что ни радикалы, ни экстремисты вообще не задумываются об истории. И при этом одни считают себя прогрессивными левыми, а другие левыми революционерами. Первые оказались на уровне кьеркегоровского повторения, а вторые – на уровне сиюминутности, ложного синтеза вечности и бесконечно малого настоящего.

Когда влияние истории было неумолимым, только литература присоединившихся проявляла некоторый интерес к истории и историческое чутье. Но им нужно было оправдать привилегии, они увидели в развитии общества только влияние прошлого на настоящее. Сегодня мы знаем, что причины этого выбора имеют социальный характер. Сюрреалисты – клирики. Мелкая буржуазия не имеет традиций и будущего, а крупная буржуазия уже завершила свою победоносную фазу и старается только. Удержать свое господство. Но обе эти позиции стремились создать объективный миф, по которому литература должна говорить на вечные и, уж во всяком случае, не актуальные темы. К тому же в распоряжении писателей старшего поколения была лишь техника романа, которую они получили от девятнадцатого века. А мы уже видели, что она противостоит историческому подходу к общественному развитию.

Традиционными приемами пользовались примкнувшие и радикалы: первые – по той причине, что были моралистами и интеллектуалами, намеревались докопаться до причин, вторые – потому, что такая техника соответствовала их задачам. Она планомерно отрицала всякие перемены, фетишизировала буржуазные добродетели, за чередой напрасных смут она не давала возможности различить контуры таинственного поэтического порядка, который они хотели приоткрыть в своих творениях. Эта техника позволяла новым Элеатам писать в противовес времени, противостоять переменам, сбивать с толку пропагандистов и революционеров, развенчивая их начинания как череду анахронизмов. Все мы усвоили эту технику, поглощая их книги, поначалу мы не представляли себе другой.

К началу нашего творчества знающие люди определили "оптимальный срок", по истечении этого времени историческое событие могло стать романом. Пятьдесят лет вроде бы слишком много; десять – мало, еще нет достаточной исторической дистанции. Так нас, словно невзначай, склоняли к тому, чтобы видеть в литературе пространство вневременных суждений.

Но враждебные группы заключили между собой союз. Порой радикалы сближались с присоединившимися – ведь у них была общая цель – помириться с читателем и честно делать свое дело. Несмотря на существенное различие их аудитории, это было возможно. Достаточно было постоянно переходить от одной к другой, и левое крыло публики, которая выбрала присоединившихся, образовывало правое крыло радикальной публики. С другой стороны, радикальные писатели иногда шли часть пути вместе с политической левой. Это было, когда

радикал-социалистическая партия решила сотрудничать с Народным фронтом в "Вандредди". Но никогда они не шли на союз с крайне левой литературой, то есть с сюрреалистами.

А экстремисты же, защищая себя, восприняли многие черты присоединившихся. Оба этих направления считают, что предмет литературы нечто невыразимое и необъяснимое. Его можно только внушать. В сущности, она есть воображаемое осуществление неосуществимого.

Особенно хорошо это видно на примере поэзии. Радикалы вообще не считают ее литературой, а присоединившиеся вводят ее в свои романы.

Часто ссылаются на то, что буржуазные писатели все время доказывали существование поэтического по ту сторону любой буржуазной, повседневной жизни. Поэтому они считали себя катализаторами буржуазной поэзии. Экстремисты же все виды художественной деятельности считали поэзией, то есть невыразимым потусторонним разрушением.

К началу нашего творчества эта тенденция объективно отразилась в смешении жанров и отказе от сущности романа. Даже сегодня часто критики упрекают произведение прозы в отсутствии поэзии.

Вся эта литература не может не быть тенденциозной, потому что ее авторы, несмотря на их заверения в обратном, защищают свою идеологию. Экстремисты и присоединившиеся считают своим долгом ненавидеть метафизику. А чем считать постоянные уверения в том, что человек слишком велик для самого себя и полностью не поддается психологическому и социальному определению?

Радикалы все время заявляют, что из хороших чувств не сделаешь хорошую литературу. Но их главной заботой осталось морализаторство. Все это проявляется в резких изменениях концепции литературы. То она чистая бескорыстность, то воспитание. Она существует только через отрицание самое себя и воскресает из своего пепла. Литература есть невозможное, непредставимое, существующее вне языка, она суровое ремесло, которое обращено к определенной аудитории. Этим людям она старается объяснить их же нужды. Литература – ужас, она – риторика.

Потом появляются критики и для своего удобства пытаются собрать все эти разноречивые концепции. Критики придумывают понятие "послания". Все для них является посланием. Существует послание Жида, Шамсона, Бретона. Безусловно, эти писатели не собирались так говорить. Это критики заставили их это делать. Из этого появляется новая теория. В шатких произведениях, которые готовы разрушиться сами по себе, где слово – только неуверенный проводник, все время останавливающийся и предоставляющий читателю идти дальше одному. У них истина находится вне языка, в малопонятном молчании. А самым важным всегда оказывается то, что невольно привносит писатель. Произведение можно считать прекрасным только когда оно ускользает от своего автора. Если он пишет о себе без предварительного плана, а персонажи выходят из-под его контроля и поступают по-своему, слова у него обладают известной независимостью, то только тогда писатель создает свое лучшее произведение.

Буало был бы поражен, если бы прочел суждения наших критиков: "Автор слишком уверен в себе, он излишне проницателен, слова появляются у него слишком легко, он полностью контролирует свое перо, сюжет не властвует над ним".

К сожалению, в этом согласны все. Присоединившиеся считают поэзию квинтэссенцией произведения, то есть это нечто запредельное. Иногда они незаметно заменяют поэзию на то, что ускользает от самого автора – часть Дьявола. Автоматическое письмо единственный приемлемый для сюрреалистов способ. Однако, его отрицают радикалы, после Алена они больше не утверждают, что книга не может считаться завершённой пока не станет коллективным представлением, согласно этому представлению, смысл, вложенный в нее поколениями читателей, бесконечно ее обогащает, по сравнению с тем, что некогда появилось

на свет. Эта верная мысль подчеркивает роль читателя в создании произведения, но в те годы она породила путаницу.

Объективный миф, рожденный всеми этими противоречиями, гласит, что каждое произведение, прожившее достаточно долго, имеет свою тайну. Это вовсе не секрет мастерства, тайна начинается там, где кончаются технические приемы и сознательные намерения автора, некий луч падает сверху и отражается в книге, дробясь, как солнечный свет в водной струе. Можно сказать, что от чистой поэзии до автоматического письма литературе был присущ платонизм. В эту мистическую, вернее, в псевдомистическую эпоху, господствующее течение влекло писателя к самоотречению ради творчества, подобно тому, как политическое течение влечет к отречению ради партийных интересов.

Есть свидетельства, что Фра Анжелико писал свои картины, стоя па коленях. Если считать его заслуживающим доверия, можно заметить, что многие писатели заняты тем же. Они даже идут дальше, они верят, что такой позы достаточно, чтобы писать хорошо.

Мы протирали штаны на скамьях лица или в амфитеатре Сорбонны, а густая тень потустороннего уже легла на литературу. Познав горький, обманчивый вкус недостижимого, вкус нереальной чистоты, мы ощущали себя то неудовлетворенными и разочарованными, то своего рода Ариэлями потребления. В первом семестре мы свято верили, что искусством можно спасти свою жизнь, во втором оказывалось, что уберечь себя невозможно, что искусство – всего лишь наглядный итог свершившейся гибели. В таком духе мы ходили взад-вперед по натянутой проволоке между ужасом и риторикой, между литературой-великомученицей и литературой-ремеслом. Всякий, кто вознамерился бы ради праздного любопытства ознакомиться с нашими опусами, обнаружил бы на исписанных страницах следы разного рода искушений, похожие на телесные рубцы. Но это только пустая потеря времени. Все это уже очень далеко от нас.

Только в процессе творчества писатель понимает, как нужно писать. Общество живет литературными приемами прошлых поколений. Критики, осознавшие их через двадцать лет, с радостью начинают пользоваться ими как пробным камнем при оценке современных произведений.

Литература в период между двумя войнами существует кое-как, изжив себя. Стенание Жоржа Батайя о невозможном не стоят и словечка сюрреалистов, его теория растраты – только слабое эхо прошедших пиршеств. Леттризм просто заменитель, плохое и осознанное подражание дадаистам. Только без души и с явным старанием угодить. С Аленом-Фурнье не сравнить ни Андре Дотеля, ни Мариуса Гну. Довольно много бывших сюрреалистов вступили в ФКП. Это напоминает сен-симонистов, которые в 1880 году вступили в административный совет крупной промышленности. Реальной конкуренции не имеет Кокто, Мориак, Грин. У Жироду их было множество, но все серенькие. Замолчали почти все радикалы. Причина этого в разрыве не между автором и читателями, это соответствовало бы традиции литературы XIX века. Истинная причина в разрыве между литературным мифом и исторической реальностью. Этот разрыв мы хорошо почувствовали до своих первых публикаций, в 1930-е годы.

Именно в это время большинство французов вдруг осознали свою историчность. Конечно, они знали из школьного курса, что человек играет, выигрывает или проигрывает в русле всеобщей истории. Но никто это не принимал на свой счет. Все полагали, что термин "исторический" относится только к мертвым. В человеческих жизнях прошлого всегда удивляет именно то, что они проходили всегда перед великими событиями, которым суждено обмануть ожидания, сломать все планы и обрушить на прожитые годы новый день. Это воспринимается как некоторый обман, жульничество, словно все люди такие, как Шарль Бовари. Он, обнаружив после смерти жены письма от ее любовников, понимает, что рухнули за его спиной двадцать прожитых лет семейного счастья. В век авиации и электричества мы и не предполагали, что нас

ждут такие сюрпризы. Никто не осознавал, что находится накануне чего-то. Все наоборот. Мы неосознанно гордились тем, что живем на другой день после последнего исторического потрясения. Даже если нас иногда беспокоило новое вооружение Германии, мы полагали, что находимся на длинной прямой дороге. Не сомневались в том, что наши жизни будут состоять только из личных обстоятельств и отмечены вехами научных открытий и успешных реформ.

С 1930 года мировой кризис, приход к власти нацизма, события в Китае, война в Испании вдруг разбудили нас. Было такое ощущение, что земля пошатнулась у нас под ногами и великие исторические катаклизмы затронут и нас тоже. Вдруг выяснилось, что начало великого мира на земле было только промежутком между двумя войнами. В любом принятом нами обещании нужно было видеть угрозу. Каждый прожитый день открывал свое настоящее лицо. Мы доверчиво проживали его, а он приближал нас к новой войне, с невидимой быстротой, с неумолимостью, скрытой под маской беспечности. Наша частная жизнь, казалось бы, зависящая от наших усилий, наших достоинств и ошибок, нашего успеха и поражения, от доброй или злой воли довольно ограниченного круга людей, оказалось, даже в деталях зависела от темных коллективных сил. В любом событии частного характера, в ее самых личных происшествиях отражалось состояние всего мира.

Вдруг оказалось, что мы не можем больше парить над реальностью, как любили делать наши предшественники. Есть препятствия, которые просматривались в будущем и которые не позволяют нам это делать. Это дало возможность позже определить исторические границы нашего поколения с его Ариэлями и Калибанами. Нечто подстерегало нас в неизвестном будущем, что-то, что позволит нам понять самих себя, быть может, во вспышке последнего мига, перед нашим уничтожением. Суть наших поступков и нашего самого интимного общения находилась где-то перед нами, в катастрофе, с которой будут связаны наши имена.

Историчность вдруг охватила нас. Буквально во всем, с чем мы соприкасались, в воздухе, который вдыхали, в прочитанной странице, в написанной странице, даже в любви, мы чувствовали какой-то привкус истории. Терпкую смесь абсолютного и преходящего. Нам не нужно было терпеливо создавать саморазрушающиеся объекты, если каждый миг нашей жизни потихоньку крали у нас, пока оно длилось. Если любое сейчас, которое мы проживали в страстном порыве как абсолют, было отравлено обычной смертью. Оно для других глаз, еще не увидевших света, имело смысл прошедшего именно в своей сиюминутности. Нас совершенно не трогало сюрреалистическое разрушение, не изменявшее ничего, когда разрушение огнем и мечом угрожало всем и всему, в том числе и сюрреализму.

Миро написал картину "Разрушение живописи". А зажигательные бомбы могли уничтожить и живопись, и ее разрушение. Нам было не до восхваления изысканных буржуазных добродетелей. Это можно делать, когда ты уверен в их вечности. Но мы не были даже уверены в завтрашнем существовании самой французской буржуазии. Мы не могли, как радикалы, учить людей прожить мирную жизнь порядочного человека – ведь нас больше всего заботило, можно ли быть человеком на войне.

Пресс истории неожиданно обнажил взаимозависимость наций. События в Шанхае, как ножницами, разрезали нашу судьбу. Но оно невольно возвратило нас в национальное сообщество. Приходилось признать, что путешествия писателей старшего поколения, их жизнь на чужбине с соблюдением всего пышного церемониала международного туризма, был только обманом зрения. Эти путешественники просто увозили Францию с собой, странствовали, потому что Франция выиграла войну и условия для валютного обмена оставались благоприятными. Писатели шли за франком, как и он, получали больше доступа в Севилью и Палермо, чем в Цюрих или Амстердам. Когда мы оказались в возрасте, позволявшем поехать и посмотреть на белый свет, автаркия уже уничтожила "туристические" романы. Да и у нас не

лежало сердце к путешествиям. Обладая извращенным вкусом к унификации мира, писатели-путешественники повсюду видели отпечаток капитализма. А мы без труда могли бы везде найти гораздо более яркое выражение унификации – оружие.

Независимо от того, путешествовали бы мы или нет, перед лицом угрожавшего нашей стране конфликта мы осознали, что не являемся гражданами всего мира. Мы не можем почувствовать себя швейцарцами, шведами или португальцами. Судьба наших произведений была тесно связана с судьбой Франции, находящейся в опасности. Старшее поколение творило для спокойных душ. Для нашей публики каникулы уже кончились. Люди, как и мы, ждали войны и смерти. Для этих читателей без досуга, имеющих только одну заботу, существовал только один сюжет. Их война, их смерть, о которой мы должны были написать. Довольно грубо нас вернули обратно в историю, нам пришлось создавать литературу историчную.

Но наша позиция была уникальна тем, что война и оккупация поместили нас в разваливающийся мир. Заставили нас опять увидеть абсолют в лоне реальности. Для наших предшественников спасение всего мира было правилом игры. Поскольку страдание несет с собою искупление. Никто не хочет быть злым сознательно. Нельзя проникнуть в сердце человеческое, поскольку божественной благодатью наделяют поровну. Это означает, что литература стремилась к установлению своего рода морального релятивизма. Исключение из этого составила только крайне левая сюрреалистическая. Та попросту смешивала карты.

Христиане уже не верили в ад, грех – превратился в пустое место, где прежде был Бог, плотская любовь стала любовью к совращенному с пути Богу. Демократия призывает терпимо относиться к любому мнению, даже к тем, которые откровенно стремились к ее уничтожению. Так и республиканский гуманизм, которому обучали в школах, сделал терпимость первой добродетелью. Нужно было терпеть все – даже нетерпимость. Скрытую добродетель нужно было видеть в самых глупых идеях, в самых низменных чувствах.

У этого режима был философ – Леон Брюнsvик. Он всю свою жизнь, охватившую три поколения, собирал, интегрировал зло и заблуждения. Он утверждал, что это только видимость, результат разделения, ограничения и конечности. Все это будет уничтожено, как только рухнут границы, разделявшие системы и сообщества. Радикалы, по примеру Огюста Конта видели в прогрессе развитие порядка. Но порядок был уже здесь. Мы его пока просто не видели, как фуражку охотника на загадочной картинке: его надо было только обнаружить. Вот это они и делали. В этом состояли их умственные упражнения, и этим они оправдывали все, даже самих себя. Марксисты хотя бы признавали существование угнетения и империалистических амбиций капитализма, классовой борьбы и нищеты. Но я уже показал, что диалектический материализм приводит к исчезновению как Добра, так и Зла. Остается только исторический процесс. Помимо этого, сталинский коммунизм оставил так мало для индивида, что его страдания и даже его смерть не могут служить оправданием, если он мешал захвату власти. Оставленное без присмотра понятие Зла оказалось в руках манихеев – антисемитов, фашистов, правых анархистов. Они просто использовали его, чтобы оправдать свою злобу, зависть, непонимание истории. Для дискредитации понятия этого хватило. Зло считалось чем-то несерьезным как для политического реализма, так и для философского идеализма.

Для нас Зло всегда было очень серьезно. В этом нет ни нашей вины, ни нашей заслуги, просто мы жили в такое время, когда пытка была ежедневной реальностью. Шатобриан, Орадур, улица Соссэ, Тюльль, Дахау, Освенцим – через все это мы осознали, что Зло – не видимость, и знание его причин не рассеивает его. Зло не противостоит Добру как туманная идея идее ясной. Оно не результат страстей, которые можно искоренить, страха, который можно преодолеть, временных ошибок, которые можно было бы извинить, незнания, которое устраняется просвещением. Зло невозможно перевернуть, вобрат, свести, слить с идеалистическим

гуманизмом, как та тьма, о которой говорил Лейбниц, необходимая для рождения света.

Маритен как-то сказал, что Сатана совершенно чист. Чист – значит не имеет примеси и прощения. Мы научились отличать эту жуткую, эту страшную чистоту. Она возникала в тесных, почти чувственных отношениях палача и его жертвы. пытка означает, прежде всего, стремление унижить. Сколь долгими ни были бы страдания, сама жертва выбирает момент, когда они превращаются в невыносимые, и надо заговорить. Вся ирония пытки в том, что подвергающийся ей, при выдаче сообщников, использует всю человеческую волю на отрицание того, что он, человек, становится сообщником своих палачей и устремляется в бездну падения. Палач прекрасно понимает это, он ловит этот момент изнеможения не только потому, что ему необходимы сведения, но и потому, что это еще раз доказывает ему, что у него есть право применять пытку и что человек – животное, которое нуждается в кнуте. Он пытается уничтожить в своем ближнем человеческое. Но при этом он убивает человеческое и в самом себе. Палачу известно, что это рыдающее, потное и грязное существо, которое молит о пощаде, отдается с обморочной покорностью и хрипами, словно влюбленная женщина, расскажет все, и в безумном порыве просто пытается набить цену своему предательству. Палач понимает, что перед ним его собственный образ, и он остервеняется столько же против жертвы, сколько против самого себя. Жертва знает, что делает зло, и это, словно камень на шее, тянет его все ниже. Бели палач хотя бы в собственных глазах хочет остаться вне этого всеобщего распада, то у него есть только одно средство для этого. Ему нужно утвердить свою слепую веру в железный порядок, который, как корсет, будет держать наши мерзкие слабости. Это значит, опять отдать человеческую судьбу в руки бесчеловечных сил. Наступает момент, когда мучитель и мученик приходят к согласию: один – потому, что в конкретной жертве символически выплеснул свою ненависть ко всему человечеству, другой – потому, что может вынести свою вину, лишь доведя ее до предела, через укрепление ненависти к самому себе, ненависть всех остальных людей.

Возможно, палача потом и повесят. Жертва, если ей удастся вырваться, наверное, оправдает себя. А вот кто уничтожит эту мессу, во время которой все свободы объединились в разрушении человеческого? Нам было известно, что такую мессу служат по всему Парижу, когда мы едим, спим, занимаемся любовью. До нас доходили вопли целых улиц, и мы поняли, что Зло – плод свободной и суверенной воли, такой же абсолют, как и Добро. Можно надеяться, что придет счастливый день или счастливое время, когда, осознав прошлое, люди увидят в этих страданиях и позоре путь, который вел к Миру.

Но мы жили не на обочине уже свершившейся истории, как я уже говорил. Мы оказались в такой ситуации, что каждая прожитая минута казалась нам невозстановимой. Неосознанно мы сделали вывод, который прекраснодушным людям покажется шокирующим. Зло не искупить ничем.

Надо помнить, что большинство участников Соппротивления, несмотря на побои, пытки, вопреки тому, что их ослепляли, калечили, жгли, так и не заговорили. Этим они разорвали круг Зла и доказали человечность для себя, для нас, даже для своих мучителей. Все это было сделано без свидетелей, без помощи, без надежды, иногда даже без веры. Для них вопросом была не вера в человека, а желание этой веры. Все будто объединилось, что-бы отнять у них мужество. Все вокруг: и эти склоненные над ними лица, эта боль в них самих – все заставляло их поверить в то, что они насекомые. Человек – только неосуществимая мечта тараканов и мокриц. Однажды они очнутся и поймут, что они только могильные черви, как все. Этого человека можно было создать только с помощью их истерзанной плоти, преследуемых мыслей, которые их уже предали, начав с ничего и ни для чего, совершенно бесцельно. Только внутри человеческого можно увидеть цели, ценности, выбор, а они еще были в стадии сотворения мира и перед ними еще только стоял вопрос о свободном выборе. Станет ли мир чем-то большим, чем животное царство? Они

молчали, и из этого безмолвия рождался человек.

Мы знали, что каждый миг каждого дня во всех четырех концах Парижа человек двадцать раз погибал и возрождался вновь. Недели не проходило, чтобы мы, знавшие об этих муках, не спрашивали бы себя: "А как поступил бы я, если бы меня пытали?" Только этот вопрос выводил нас за границу нашего "я" и общечеловеческого. Он заставлял нас выбирать между ничейной землей, где человечество отрицает себя, и голой пустыней ней, из которой оно возникает и создает себя.

Наши непосредственные предшественники, от которых мы получили культуру, мудрость, нравы и поговорки. Они создали дома, в которых мы живем, и расставили вдоль наших дорог статуи своих великих людей. У них были довольно скромные добродетели и жили они в умеренном климате. Они никогда не грешили столь сильно, чтобы упасть слишком низко. Они всегда могли увидеть под собой еще больших грешников. Заслуги не возносили их столь высоко, чтобы не увидеть над собой еще более заслуженные души. Далеко на горизонте их взгляд различал людей и даже высказывания, которыми они пользовались и которые мы получили от них. "Дурак всегда найдет еще большего дурака, который им восхитится", "Всегда нужен кто-то более ничтожный, чем ты сам". Нам досталась их манера утешаться в своих горестях тем, что, как ни велико их горе, есть и еще хуже. Все говорит о том, что они смотрели на человечество как на естественную и бесконечную среду, из которой нельзя выйти или достигнуть ее границ. Смерть они встречали со спокойной совестью, не пытаясь понять свой человеческий удел. Поэтому их писатели подарили им литературу средних ситуации.

Но мы не могли считать, что быть человеком естественно, когда лучшие из нас в застенках могли выбирать только между нравственным падением и героизмом. То есть выбирали между двумя крайними точками человеческого поведения, за пределами которых уже ничего нет. Если они были трусами и предавали, то люди оказывались выше их. Если они становились героями, то все остальные были ниже их.

Последнее встречалось чаще всего. Они уже видели в человечестве безграничную среду. Оно для них было лишь слабым огоньком, который они вынуждены были сами поддерживать в себе. Все человечество сжималось в комок в том молчании, которое они противопоставляли своим палачам. Их окружала только ледяная полярная ночь бесчеловечности и неведения, которую они не видели, а лишь угадывали по ее жуткому леденящему холоду. Наши отцы всегда имели свидетелей и примеры. Для этих измученных людей не было ни тех ни других. Сент-Экзюпери сказал после выполнения им опасного задания: "Я сам свой собственный свидетель". Ужас, потерянности и кровавый пот начинаются тогда, когда у человека уже не может быть другого свидетеля, кроме него самого. Тогда он испивает чашу до дна, то есть до конца узнает удел человеческий. Конечно, далеко не все мы прошли через этот кошмар, но он висел над нами как угроза и обещание.

Пять долгих лет мы жили словно скованные. Мы никогда не относились легко к своему писательскому ремеслу, поэтому это оцепенение все еще сказывается в наших работах. Мы положили начало литературе крайних ситуаций. Я не считаю, что это сделало нас выше наших старших братьев. Скорее наоборот.

Блок-Мишель, имеющий право говорить, утверждал в "Тан модерн", что великие обстоятельства требуют меньше отваги, чем ничтожные. Не мне судить, прав он или нет. Кем лучше быть – янсенистом или иезуитом? Но я считаю, что доблесть нужна при любых обстоятельствах, и что человек не может одновременно быть и тем, и другим. Получается, что мы – янсенисты. Это эпоха сделала нас такими. Она заставила нас дойти до пределов. Я считаю, что мы все – писатели метафизики. Возможно, многие среди нас откажутся от этого или согласятся с оговорками, но это по чистому недоразумению. Ведь метафизика – отнюдь не

чисто теоретический спор об абстрактных понятиях, далекая от опыта. Это живое усилие полностью осознать изнутри удел человеческий. Обстоятельства заставили нас открыть для себя давление истории, как Торричелли открыл атмосферное давление. Поставленные жестоким временем в ту заброшенность, откуда видны крайние точки, до абсурда, до полного незнания нашего человеческого удела.

Возможно, мы взяли на себя непосильную задачу. Это не первый раз эпоха, за недостатком таланта, не создала ни своего искусства, ни философии. Нам предстояло создать литературу, которая соединяет и примиряет метафизический абсолют и относительность исторического события. Я ее назову, за неимением лучшего определения, литературой великих обстоятельств.

Мы не намерены бежать в вечное, преклоняться перед тем, что неподражаемый г-н Заславский называет в "Правде" "историческим процессом". Наше время поставило перед нами вопросы другого порядка. И они будут нашими вопросами. Как можно стать человеком внутри истории, через и для нее? Можно ли осуществить синтез между нашим единственным и уникальным сознанием и нашей относительностью. Короче говоря, между догматическим гуманизмом и верой в историческую перспективу? Чем мораль связана с политикой? Как осознать объективные последствия наших действий, независимо от наших настоящих намерений? Можно поставить эти проблемы абстрактно. Но нам хотелось их пережить. А это значит – подкрепить свои мысли скрытым конкретным опытом, каким являются романы. В начале нашего пути у нас была техника, рассмотренная мною раньше, чьи цели сильно отличались от наших намерений. Она была предназначена для описания личной жизни в стабильном обществе. С ее помощью можно было запечатлевать, описывать и разъяснять колебания, медленную дезорганизацию частной системы в мире, находящемся в состоянии покоя. Но в 1940 году мы оказались в эпицентре циклона. Чтобы сохранить ориентацию, нам нужно было решить более сложную проблему. Ведь уравнение второй степени более сложно, чем уравнение первой степени. Надо было различать отношения частных систем с общей системой, их включающей. И при этом: нужно было учитывать, что обе они находятся в движении и что их движение влияет друг на друга. В стабильном мире автор французского предвоенного романа находится в пункте "гамма", обозначающем абсолютный покой. У автора были точные ориентиры, позволяющие определить движение его персонажей. А мы оказались в стремительно развивающейся системе. Нам были известны только относительные траектории. Наши предшественники считали, что находятся вне истории, и одним взмахом крыла оказывались на вершине, откуда видели все в истинном свете. Нас же обстоятельства вновь окунули в наше время. Мы не могли видеть мир во всем его объеме, во всей его цельности, находясь внутри него? Поскольку мы оказались в ситуации, нам и осталось писать романы только об этой ситуации. Пришлось обойтись без внутренних рассказчиков, и всезнающих свидетелей. Короче, если мы хотели дать отчет о нашей эпохе, то нам пришлось отказаться от техники романа, основанной на ньютоновской механике, ко всеобщей относительности. В наших книгах поселились полуюсные и полутемные создания, из которых одно может показаться нам привлекательнее другого, но ни одно не имеет преимуществ во взгляде на событие или на самого себя. Пришлось представить существа, чья реальность создавалась из беспорядочного и противоречивого переплетения оценок, данных каждым обо всех, включая и себя, и всеми о каждом. Эти создания никак не могут понять изнутри, происходят ли изменения их судеб из-за их собственных усилий и ошибок или это просто следствие движения вселенной. Пришлось везде оставить сомнения, ожидания, незаконченность и вынудить читателя самого строить предположения, внушив ему чувство, что его взгляд на события и персонажей только одно мнение из многих других. Но ни в коем случае мы не должны были указывать ему дорогу и позволить ему догадаться о наших чувствах.

Но сама наша историчность возвращала нам тот абсолютизм, который, казалось, она поначалу у нас отняла. Ведь мы проживали ее каждый день. Если наши стремления и страсти, наши действия можно было объяснить с точки зрения уже свершившейся истории, то в нашей заброшенности, неуверенности, среди опасностей, поджидающих нас в настоящем, они опять приобретали свою первоначальную непроницаемость. Мы были уверены, что придет день, когда историки смогут пробежать минута за минутой так быстро проживаемое нами пространство, пролить свет на наше прошлое нашим же возможным будущим. Они смогут оценить наши проекты по их истокам, измерить искренность наших намерений их успехом. Но нашим временем, необратимым вспять, обладали только мы и никто больше, оставалось спастись или погибнуть, двигаясь в потемках в этом единственно реальном времени. Подобно уличным грабителям, события внезапно накидывались на нас, и нужно было делать свое дело, видя перед собой много непонятного и невыносимого. Нужно было спорить, высказывать смутные догадки, не имея в наличии веских доказательств, строить планы без всякой надежды их реализовать. Возможно, кто-то претендовал на то, чтобы истолковать нашу эпоху, но для нас она оставалась необъяснимой. Нельзя было отнять у нее горечь, эту горечь ощущали только мы, похоже, ей суждено исчезнуть только вместе с нами.

Наши старшие сотоварищи повествовали в своих романах о деяниях прошлого, строгая временная последовательность позволяла распознать логические и всеобщие связи, вечные истины. Каждое изменение было заранее продумано, нам демонстрировали осознанно прожитую жизнь. Через два столетия это направление, возможно, породит автора, который возьмется за исторический роман о событиях 1940 года.

Если бы мы взялись обдумывать будущие свои книги, то пришли бы к выводу, что никакое искусство не может стать действительно нашим, пока не вернет жизни ее первоначальную грубую свежесть, ее двусмысленность, ее непредсказуемость, не вернет времени его течение, окружающему миру – его прекрасную и грозную неясность, а человеку – присущее ему терпение. Вместо того, чтобы убажывать читателя, подтверждая его превосходство над неодушевленным миром вещей, нужно внушить ему ужас. Каждый персонаж книги должен стать западней для читателя, чтобы его кидало от одного сознания к другому, будто перебрасывая между вселенными, чтобы он прочувствовал неуверенность литературных героев, их тревоги, впитал в себя их сегодняшний день, согнулся под гнетом их будущего. Пусть его окружают, как неприступные скалы, их высказывания, их ощущения, пусть он почувствует, что каждая перемена в настроении персонажа, каждый поворот мысли заключают в себе все человечество. Пребывая на своем месте в пространстве и во времени, они, тем не менее, существуют внутри истории. Наперекор извечному обману настоящего будущим, они воплощают либо безостановочное сползание ко Злу, либо подъем к Добру, которого никакое будущее не сможет поставить под сомнение.

Именно этим можно объяснить популярность в нашей стране Кафки и американских писателей. О Кафке, кажется, все сказано: он собирался изобразить бюрократический аппарат, прогрессирующее течение болезни, положение евреев на востоке Европы, тяготение к недоступной запредельности, мир, в котором катастрофически не хватает милосердия. Это, конечно, правильно. Но я бы отметил, что в его книгах описан человеческий удел. Особенно глубоко затронул нас это бесконечно длящееся судебное разбирательство, которое все-таки кончается – так неожиданно и плохо. Судьи неизвестны и недоступны, обвиняемые напрасно стараются узнать своих обвинителей, тщательно выстроенная защита оборачивается против защитника и ложится еще одним камнем в основание обвинения. Во всем этом, а также в абсурде, в котором стараются разобраться персонажи, и разгадка которого находится где-то в ином измерении, мы узнавали историю и нас самих в ее потоке.

Мы бесконечно отделились от Флобера и Мориака. Им удавалось неизвестным дотоле способом живописать нереализовавшиеся судьбы, жизни, подточенные у самых корней, прожитые скромно и мелочно. Они хотели показать реальность иллюзии, которую нельзя изменить, и обозначить за ней другую недоступную для нас реальность.

Бесполезно было подражать Кафке, повторять его: мы находили в его книгах ценную поддержку и копали в другом месте. В американских авторах нас трогала не жестокость, не пессимизм. В них можно было распознать людей, затерянных на просторах чересчур большого континента, подобно тому, как мы заплутали в истории, людей без традиций, пытавшихся радикальными средствами передать читателю чувство беспомощного удивления, чувство одиночества перед лицом того, что недоступно пониманию. Не наш снобизм обеспечил успех Фолкнеру, Хемингуэю и Дос Пассосу. Литература чувствовала, что ей угрожает собственная техника, свои внутренние мифы. Рефлекторно защищаясь, она отказывалась смотреть в лицо исторической ситуации и бралась за чужие методы, чтобы в новых условиях исполнять свою роль.

Стоило нам очутиться лицом к лицу с публикой, как жизнь вынудила нас порвать связи с предшественниками. Они исповедовали литературный идеализм, а мы воссоздавали происходящее через призму субъективности. Мы считали, что теория относительности в истории приводит все субъективности к единому знаменателю, возвращает происходящему всю его значимость и через абсолютный субъективизм снова утверждает догматический реализм. Они желали хоть как-то оправдать решение повествовать, противоречащее здравому смыслу. Явно или исподволь они неустанно напоминали в своих книгах о существовании автора. Ну а мы, наоборот, хотели, чтобы творения наши сами парили в воздухе, чтобы слова не указывали обратную дорогу к тому, кто их написал. Зброшенные, неприметные, они должны были, словно на санках, скатить читателя в сердцевину иной вселенной, скатить одного, без попутчиков и свидетелей. Мы хотели, чтобы наши произведения жили подобно вещам, растениям, событиям, не как продукт человеческой деятельности; мы хотели устранить Провидение из своих книг, как ранее выставили вон из нашего мира. Мы оценивали красоту не по форме или содержанию, а по напряженной полноте бытия.

Мы рассмотрели, как "ретроспективная" литература ставит авторов в положение над обществом. Все, кто вел повествование с точки зрения уже свершившейся истории, стремились отказаться от своей корпоративности, историчности и не учитывать необратимость времени. Этот прыжок в вечность – результат отмеченного мною разрыва между писателем и читателями. С другой стороны, наша решимость вернуть абсолют в историю происходила на фоне усилия наладить примирение между автором и читателем, что уже пытались сделать радикалы и присоединившиеся.

Для писателя, убежденного, что он открывает окно в вечность, нет равных. Он озарен светом, который не отражается на низменной толпе, кишачей под ним. Но этот свет уверяет его, что нельзя уйти от своего класса только через добрые чувства. Нигде не найти привилегированного сознания, и изящная словесность – не литература для благородного сословия. Он начинает понимать это. Если он пришел к выводу, что понял, что проще всего остаться в дураках в свою эпоху – это отвернуться от нее или вообразить, что ты возвысился над нею. Преодолеть ее можно, не убегая от нее, а добровольно согласившись взять на себя бремя ее изменения. Постараться способствовать продвижению в самое близкое будущее. Вот тогда писатель начинает работать для всех и вместе со всеми. Проблема, над решением которой он бьется собственными средствами, – это проблема всех. Этого достигли, те из нас, кто печатался в подпольных листках. Их статьи были адресованы всему обществу. Мы же оказались к этому не готовы, и не достаточно способны. В литературе Сопротивления можно увидеть мало

значительных произведений. Но этот опыт дал нам возможность ощутить, какой могла бы быть литература конкретного мира.

В своих анонимных статьях мы отражали дух чистого отрицания. В условиях открытого угнетения и его мифов, духовность была сродни отказу. В основном, нужно было критиковать политику, обличать полумеры, предупреждать о каком-то человеке или о пропаганде. Когда мы восхищались кем-то, высланным из страны или расстрелянным, то только для того, чтобы собраться с духом и сказать "нет".

Против туманных и обобщенных понятий, о которых твердили с утра до вечера, таких, как Европа, раса, еврей, крестовый поход против большевизма, нам нужно было воскресить в себе забытый дух анализа. Только ему было под силу разбить их вдребезги.

Мы видим, что наша деятельность оказалась только бледной тенью блестящей деятельности писателей XVIII века. Но, в отличие от Дидро и Вольте-Ра, у нас была только одна возможность общения с угнетателями – через литературный вымысел, даже для того, чтобы пристыдить их. Мы никогда не имели с ними никаких отношений. У нас не было никаких иллюзий. Эти авторы передали нам умение, занимаясь своим ремеслом, избежать положения угнетенных. Даже из бездны угнетения мы высказывали свой гнев и надежды порабощенного общества, частью которого мы являлись. При удачном стечении обстоятельств и при большем таланте, сплоченности и горячности мы смогли бы создать внутренний монолог оккупированной Франции.

Но даже если бы нам это удалось, в этом не было бы никакой нашей заслуги. Национальный фронт организовал своих членов по профессиям. Все, кто работал на Соппротивление, знали, что врачи, инженеры, железнодорожники в своей области вкладывали в дело Соппротивления более значительный труд.

В любом случае, эта позиция далась нам легко из-за существующей великой традиции литературного отрицания. Но она рисковала после Освобождения обернуться отрицанием как системой и окончательно разделить писателей и читателей. Нас восхищали любые формы разрушения – дезертирство, неповиновение, крушения, поджог созревших хлебов, покушения. Все это были методы ведения войны.

С окончанием войны, мы из упрямства могли бы присоединиться к группе сюрреалистов и ко всем тем, кто делает из искусства радикальную форму бесконечного потребления. Но 1945 год сильно отличался от 1918. Легко было призывать потоп на победоносную сытую Францию, которая считала, что возвысилась над Европой. Потоп пришел. Что же нам разрушать? Великое метафизическое потребление последней послевоенной эпохи совершалось весело, на гребне радости от сброшенного гнета. А сейчас над нами висит война, голод и диктатура. Мы оказались сверхподавлены. На 1918 можно смотреть как на праздник. Тогда можно было устраивать фейерверк из двадцати веков культуры и накопления. Сегодня погашены все веселые огни, они просто не стали бы разгораться. Время веселья не спешит назад. В эти скудные годы литература отказывается от потребления, поскольку оно преждевременно. В богатом обществе угнетателей можно видеть в искусстве роскошь. Там она кажется признаком цивилизации. Но сегодня роскошь лишилась своего священного облика – черный рынок сделал ее фактором социального расслоения, она потеряла черту наглого потребления, которое составляло половину ее прелести. Сейчас потребляют потихоньку, тайком, чувствуют себя не на вершине социальной лестницы, а на ее обочине. Искусство чистого потребления оказалось бы в подвешенном состоянии без наслаждения хорошей кухней и одеждой. Оно могло бы доставить уединенное удовольствие привилегированной группке, такое онанистское удовольствие. Превратилось в еще одну возможность пожалеть об утраченных радостях жизни. И это, когда вся Европа занята своим восстановлением, целые нации отказывают себе в насущном ради экспорта.

Как и Церковь, литература может приспособиться ко всем ситуациям. Она может спастись во всех случаях. Но тогда мы можем увидеть ее второй лик. Писать – вовсе не значит жить, вырываться из жизни, чтобы созерцать в мире благополучия Платонову квинтэссенцию и архетип прекрасного или дать себя разрубить, как шпагами, новыми и непонятными словами, появляющимися из-за нашей спины.

Писать – это быть ремесленником. Это ремесло требует обучения, непрерывного труда, профессиональной тщательности и ответственности. Эта ответственность не нова. Целых сто лет писатель стремится унести в своем искусстве в сферу невинности. Эта сфера выше Добра и Зла, это сфера догреховного.

Общество определило наши задачи и наш долг. Видно, оно считает нас очень опасными. Общество приговорило к смерти тех из нас, кто сотрудничал с врагом, и оставило на свободе других людей, совершивших то же преступление. Сейчас считают, что лучше строить Атлантический вал, чем рассуждать о нем. Это не удивительно. Видно, общество столь безжалостно к нам потому, что мы потребители чистой воды. Расстрел одного писателя говорит только о том, что одним едоком стало меньше. Даже самый мелкий производитель превратился бы в большую потерю для нации.

Но я не утверждаю, что это справедливо. Это создает условия для любых злоупотреблений, цензуры, гонений. Но нас не может не радовать, что и наша профессия связана с определенным риском. Когда мы работали в подполье, мы рисковали гораздо меньше, чем печатник. Мне часто было за это стыдно. Но это научило нас нести ответственность за свои слова. Когда каждое слово может стоять чьей-то жизни, их нужно экономить. Недопустимо останавливаться или заливаться соловьем. Нужно было спешить, писать кратко.

Кризис языка приблизила война 14-го года. Я бы с удовольствием сказал, что война 40-го года вернула ему настоящую цену. Но хотелось бы, чтобы, возвратив себе свои настоящие имена, мы не отказывались бы от риска в целом. Ведь все равно, кровельщик рискует больше.

Если в обществе упор делается на производство и оно стремится свести потребление к самому необходимому, то в нем литературное произведение бесполезно. Писателю можно подчеркнуть то, что произведение стоило ему труда. Даже явно указав, что такой труд требует применения не меньших способностей, чем труд инженера или врача, все равно созданный писателем объект никогда не может быть признан богатством. Нас совсем не удручает полное отсутствие видимой пользы, наоборот, именно этим обстоятельством мы гордимся, потому что знаем: это залог свободы. Всякое произведение искусства бесполезно по определению, поскольку само является абсолютной целью и предстает перед публикой как категорический императив. Само по себе, оно не может и не желает быть продуктом, оно представляет собой свободную совесть производительного общества, а значит, подобно творениям Гесиода, отображает независимость производства по отношению к производителю. Дело не в том, чтобы возродить нудный и скучный производственный роман, классическим представителем которого был Пьер Амп. Однако, подобные мысли можно считать одновременно призывом и чем-то, опережающим события. Если уж нашим современникам показывают их труды и дни, следовало бы разъяснить людям задачи, общие принципы, и структуру их производственной деятельности.

Если отрицание – один лик свободы, то созидание – другое лицо этого Януса. Парадоксальная черта нашей эпохи заключается в том, что никогда раньше свобода созидания не подступала вплотную к самосознанию и никогда она подвергалась настолько всеобъемлющему отчуждению. Никогда так отчетливо не проявлялась продуктивность труда, и никогда сам продукт и его значимость не изымались так беззастенчиво и всецело, у тех, кто его создал. Никогда Ното faber не осознавал так отчетливо, что он вершит историю, и никогда не ощущал с такой полнотой свое бессилие перед нею.

Роль писателя в этой ситуации predetermined. В литературе всегда наличествует элемент отрицания, поэтому она будет выражать протест против отчуждения труда. Но литературе присуща и созидательная функция, поэтому она будет изображать отдельного человека как творческий акт, поможет ему преодолеть свое теперешнее отчуждение и продвинуться по дороге к лучшему будущему.

Признавая, что "обладать", "делать" и "быть" -ключевые категории человеческого существования, мы замечаем, что литература потребления изучает только взаимосвязи категорий "быть" и "обладать". Здесь ощущение тождественно с наслаждением, что абсурдно с философской точки зрения, а тот, кто лучше владеет искусством наслаждаться жизнью, признается в большей степени существующим. На всем пути следования от "Культуры собственного Я" до "Обладания мирозданием", через "Плоды земные" и "Дневник Барнабеуса" под словом "существовать" понимается "принадлежать себе". Если книга порождена таким сладострастием, она сама претендует на роль чего-то, что сулит наслаждение, и круг благополучно замыкается.

Что касается нас, то самой жизнью мы принуждены отражать взаимосвязи между "быть" и "делать" в современную эпоху. Есть ли человек то, что он делает? Есть ли он то, чем он становится? Есть ли вообще человек в нашем обществе с полностью отчужденным трудом? Что предпринять, какую цель поставить перед собой современному человеку? Какими средствами ее выполнять? Как определить связь цели и средства в обществе, пропитанном насилием?

Если книга поднимает такие вопросы, она не столько нравится, сколько раздражает и тревожит. Она выглядит трудной задачей, которую необходимо решить, она зовет к поискам без скороспелых заключений, предлагает принять участие в экспериментах с двусмысленным исходом. Тягостные вопросы не могут доставлять радость. Если такую книгу удастся написать, она становится, скорее, чем-то неотступным, навязчивым. Она изображает мир, который требует не утонченного способа "видения", а изменений. Но прежний мир, истрепанный до дыр, перещупанный и перенюханный, ничего от этого не потеряет.

Начиная с Шопенгауэра, считается, что объекты можно воспринять во всей их самоценности, только если мы погасим в себе волю к власти. Они посвящают в свои тайны только праздное любопытство, писать о них разрешается только в том случае, когда нечего делать. Надоевшая описательность минувшего столетия означает отрицание утилитарности: мироздание не ощупывают руками, его осматривают в сыром, необработанном виде. Писатель отличается от идеолога буржуазии тем, что выбирает подходящее время для разговора о вещах, время, когда конкретные отношения разорваны, за исключением нити, тянущейся от зрчка, время, когда пучки тончайших ощущений распадаются без остатка. Это торжество впечатлений как таковых: впечатлений от Италии, Испании, Востока. Эти осознано воспринятые пейзажи литература предоставляет нам в двоякий момент. Уже закончен прием пищи и начато пищеварение. Субъективность уже отразилась на объективном мире, но ее кислоты еще не начали его разъедать. Поля и леса – это еще поля и леса, но одновременно и состояние души. Холодный полированный мир создан в произведениях буржуазных писателей. Это мир для. Он искренне дарит нам скромную радость или изысканную меланхолию.

Можно увидеть его из своего окна, но нас в нем нет. Если автор решается поселить туда крестьян, то они совсем не гармонируют с прихотливыми очертаниями гор, с серебристыми лентами рек. Крестьянин, вскапывая землю мотыгами, вовлекает ее в свою работу. А мы видели ее в наряде для выхода. Эти труженики, потерянные во вселенной на седьмой день ее творения, напоминают академика, созданного Жаном Эффелем, и взятого Пруво в одну из своих карикатур. Этот академик виновато говорит: "Я случайно оказался не в том рисунке". Возможно, крестьяне кажутся лишними потому, что они уже превращены в объекты – в объекты и

состояния души.

Мы считаем, что делать означает быть. Каждый жест создает новые фигуры на земле. Любой технический прием, любой инструмент оказывается обращенным на мир чувством. У вещей столько обликов, сколько есть способов ими воспользоваться. Мы ушли от тех, кто хочет владеть миром, и присоединились к тем, кто стремится его изменить. Это желание изменить мир раскрывает тайны его бытия. Лучше всего знакомишься с молотком, по словам Хайдеггера, когда начинаешь им бить. И с гвоздем, когда забиваешь его в стену, а со стеной, когда вбиваешь в нее гвоздь.

Сент-Экзюпери показал нам путь, он открыл, что самолет для пилота становится органом чувства. Горы при скорости в 600 километров в час и в новой перспективе полета кажутся клубком змей. Они высятся, чернеют, обращают к небу свои тяжелые каменные головы, пытаются навредить, ударить. Скорость собирает и спрессовывает вокруг самолета складки земного покрова. Сантьяго вдруг оказывался соседом Парижа. С четырнадцати тысяч футов таинственный путь, соединяющий Сан-Антонио с Нью-Йорком, сияет, словно рельсы на солнце. Можно ли помнить об описаниях после Сент-Экзюпери, после Хемингуэя?

Вещи должны быть охвачены действием. Плотность их существования определяется для читателя многочисленностью их реальных связей с персонажами. Достаточно заставить контрабандиста, таможенника, партизана лезть в горы или летчика перелететь через них. Из этих действий вдруг появится гора и прыгнет из вашей книги, как черт из бутылки. Также мир и человек раскрываются через действие. А все, что мы можем сейчас делать, сводится к одному: делать историю. Вот и получается, что мы должны оставить литературу описывающую и основать литературу действия.

Практика как активность в истории и воздействие на нее. Это есть синтез исторической относительности и морального и метафизического абсолюта с меняющимся враждебным и дружественным, страшным и смешным миром, который она нам дарит. Так можно сформулировать нашу тему. Я, конечно, далек от мысли, мы все избрали столь трудный путь. Среди нас, конечно, есть и такие, у кого в голове зреет очаровательный и печальный роман о любви. Но он никогда не увидит свет. Ничего не сделаешь. Приходится не эпоху подбирать себе, а выбирать в ней.

Рождающаяся сейчас литература о производстве не в силах забыть литературу о потреблении, ее противоположность. Она даже не должна стараться превзойти литературу потребления. Возможно, она даже никогда с нею не сравняется. Никто не считает, что это предел наших возможностей и в этом сущность писательского искусства. Может быть, она довольно скоро исчезнет. Поколение, идущее за нами, кажется, колеблется. Многие их романы напоминают стянутые у жизни печальные праздники, напоминающие возникавшие экспромтом вечеринки времен оккупации. На них молодые люди танцевали в промежутке между двумя тревогами и пили плохое вино под звуки довоенных пластинок. Тогда это будет несостоявшаяся революция. Даже если литературе созидания удастся закрепиться, все равно она не вечна. Она пройдет, как прошла описательная литература. Общество может опять обратиться к описательной литературе, и, может быть, история ближайших десятилетий покажет нам переходы от одной к другой. Это будет признаком того, что люди не воспользовались возможностью другой Революции, гораздо более важной. Только в социалистическом обществе литература осознает свою сущность и сможет реализовать синтез литературы созидающей и описательной, отрицания и созидания, "делать", "иметь" и "быть". Только там она сможет оправдать имя тотальной литературы. А пока мы должны возделывать свой сад, мы знаем, что делать.

Действительно, согласиться с тем, что литература – свобода, значит, заменить

расточительство на раздачу даров. Пришлось бы отказаться от старой аристократической лжи наших предшественников и постараться включить в свои произведения демократический призыв во всему человечеству. Но это не все. Надо точно знать, кто нас читает и не превращает ли современная конъюнктура в утопии наше стремление писать для "конкретного мира".

Если бы мы смогли осуществить задуманное, писатель XX века встал бы между угнетенными и угнетающими классами. Именно там находились авторы XVIII века – между буржуазией и аристократией, а Ричард Райт стоял между черными и белыми. Писателя читали бы угнетенный и угнетатель, он отстаивал бы интересы угнетенного перед угнетателем, показал бы последнему его внешний и внутренний облик. Писатель осознал бы вместе с угнетенным и ради них само угнетение и помогал бы формированию созидательной и революционной идеологии.

К сожалению, все это только надежды. То, что было доступно во времена Прудона и Маркса, сейчас невозможно. Поэтому вернемся к своему первоначальному вопросу и без предубеждения поговорим о нашей публике.

В отношении публики положение писателя никогда не было столь парадоксальным. Создается впечатление, что читающая нас публика обладает самыми противоречивыми чертами. В актив себе мы можем поставить блестящую внешнюю сторону, широкие возможности, достаточно завидный образ жизни. А в пассиве – постепенное отмирание литературы. Нельзя сказать, что ей недостает талантов и доброй воли. Но она не находит применения себе в современном обществе. Когда мы осознаем важное значение созидания, когда понимаем, какую могла бы быть тотальная литература, наша публика вдруг растворяется и исчезает. Мы просто не знаем, для кого пишем.

Сначала создается впечатление, что писатели прошлого, увидев нас, позавидовали. "Мы используем, – сказал как-то Мальро, – страдания Бодлера". Я с этим не согласен полностью. Но с другой стороны, верно, что Бодлер умер без читателей, а у нас -хотя это и не доказано и неизвестно точно, сможем ли мы это когда-нибудь доказать, – есть читатели во всем мире. Можно было бы покраснеть, но ведь в этом нет нашей вины. Просто так сложились обстоятельства.

Предвоенная автаркия, а потом и война лишили читателей всех наций их годового поступления иностранных книг. Сейчас это стараются наверстать, проглатывая по две порции сразу. В этом отношении напряженность несколько спала. В этом участвовали государства. Я уже раньше показал, что в последнее время в побежденных или разоренных странах стали видеть в литературе предмет экспорта. Литературный рынок увеличился и упорядочился с тех пор, как это стало коллективным занятием, к нему начали применять обычные приемы: демпинг (пример тому -- американские издания зарубежных авторов), протекционизм, его можно наблюдать в Канаде и некоторых странах Центральной Европы, международные соглашения. Страны просто наводняют друг друга "дайджестами". Как видно из названия, это уже переваренная литература, так сказать, литературная жвачка. Художественная литература, как и кино, постепенно становится индустриальным искусством.

Из этого мы, конечно, можем извлечь и пользу. Пьесы Кокто, Салакру, Ануйя исполняются везде. Можно привести множество примеров того, как произведение было переведено на шесть – семь языков меньше чем через три месяца после первой публикации. Но все это только внешний блеск. Возможно, нас читают в Нью-Йорке или в Тель-Авиве, но недостаток бумаги ограничивает наши тиражи в Париже. Получается, что вернее сказать, что публика распыляется, чем увеличивается. Возможно, это будет десять тысяч человек в четырех – пяти зарубежных странах и десять тысяч в нашей. Всего двадцать тысяч читателей – конечно, это довольно скромный довоенный успех. В этой мировой известности гораздо меньше прочности, чем в

национальной популярности наших предшественников. Я знаю, что бумага появляется. Но одновременно европейское издательское дело оказалось в полосе кризиса, и объем продажи остается на прежнем уровне. Не стоит радоваться нашей известности за пределами Франции. Это была бы малоэффективная слава.

Сегодня народы более надежно разъединяет разница экономических и военных потенциалов, чем моря или горы. Любая идея может распространиться из высокоразвитой страны в страну с более низким потенциалом. Например, из Америки во Францию. Но обратное невозможно. Сейчас на свете так много газет, столько международных контактов, что американцы безусловно узнают о литературных или социальных теориях, распространенных в Европе. Но в процессе распространения доктрины исчерпываются. Они эффективны в стране со слабым потенциалом, но становятся беспомощными, оказавшись на вершине. Мы знаем, что интеллигенция в Соединенных Штатах составляет букет из европейских идей, вдыхает его аромат и отбрасывает прочь. Эти букеты там вянут быстрее, чем в другом климате. России остается только подбирать остатки. Она берет то, что можно легко превратить в ее родную субстанцию. Европа повержена, разрушена, не знает, что с ней будет дальше. Поэтому она не может рожать идеи. Обмен идеями сейчас возможен только через Англию, Францию, страны Севера и Италию.

Действительно, нас самих гораздо лучше знают, чем читают наши книги. Даже не стремясь к этому, мы общаемся с людьми новыми способами, под другим углом. Конечно, книга по-прежнему тяжелая пехота, которая очищает и захватывает территорию. Но у литературы есть и авиация, снаряды V-1 и V-2. Они способны долететь далеко, беспокоить и преследовать, не принося решения. Это прежде всего – газета.

Автор работал для десяти тысяч читателей. Ему предлагают делать еженедельный критический очерк. И он получает триста тысяч читателей, даже если его статьи ничего не стоят. То же самое радио. Одна из моих пьес "За закрытой дверью" была запрещена в Англии театральной цензурой. Ее передавали в четыре приема по Би-би-си. На лондонской сцене она в лучшем случае не нашла бы более двадцати-тридцати тысяч зрителей. Радиопередача автоматически сделала ее доступной полумиллиону слушателей. И кино. Во Франции ходят в кино четыре миллиона человек. Если вспомнить, что в начале века Поль Суде упрекал Андре Жида за публикацию его произведений ограниченным тиражом, то громкий успех "Пасторальной симфонии" позволит лучше осознать пройденный путь. К сожалению, из трехсот тысяч читателей автора газетных статей только несколько тысяч захотят купить его книги. А ведь в них лучшая часть его дарования. Многие знают его имя только потому, что оно много раз появлялось на второй странице журнала вместе с названием кровоочистительного средства, которое печатается на двенадцатой. Англичане сходили бы в театр посмотреть "За закрытой дверью", чтобы быть в курсе новостей, полагаясь на прессу и критику, без намерения составить свое мнение. А вот слушатели Би-би-си, включая приемник, еще ничего не знали о пьесе и даже не подозревали о моем существовании. Люди просто хотели послушать обычную драматическую передачу, идущую по четвергам. После завершения передачи они ее тут же забыли, как и многие предыдущие. В залы кинотеатров публика приходит ради имени звезды, режиссера и, в последнюю очередь, имени писателя. Имя Андре Жида совсем недавно получило признание некоторых зрителей. Но, я уверен, для них оно неразрывно связано с прекрасным лицом Мишель Морган. Фильм помог продаже нескольких тысяч экземпляров книги, но для этих новых читателей она стала просто комментарием к фильму. Чем больше людей знает автора, тем глубже он затрагивает людей и все меньше узнает себя в этом воздействии на людей. Его собственные мысли ускользают от него, становятся более грубыми и вульгарными. Люди воспринимают все с большим безразличием и скептицизмом. Писатель сталкивается со

скусающими, удрученными душами, с которыми литература не способна говорить на их "родном языке", и поэтому они видят в ней развлечение. Есть лишь формулы, связанные с именами. Когда наша известность гораздо шире, чем наши книги, это значит, что наши настоящие заслуги, большие и малые, великие или малые, – не надо видеть в этом создания конкретного мира. Просто мы столкнулись с литературной инфляцией.

Но в этом не было бы ничего страшного. Хватило бы простой бдительности. В конце концов, от нас самих зависит, чтобы литература не превращалась в индустрию. Однако, все гораздо хуже. Да, у нас есть читатели, но мы лишились читающей публики. В 1780 году идеология и политические организации были только у класса угнетателей. Буржуазия была лишена партии и классового сознания. Писатель обращался непосредственно к ней, критикуя старые мифы монархии и религии и создавая для нее новые элементарные понятия принципиально отрицающего содержания. Это были такие понятия, как свобода, политическое равенство, неприкосновенность личности. В 1850 году, по сравнению с сознательной и обеспеченной идеологией буржуазией, пролетариат был еще аморфным и лишенным самосознания. Его только иногда сотрясали бесполезные вспышки гнева и отчаяния. Первый Интернационал только затронул его. Нужно было еще сделать очень многое, и писатель мог обращаться прямо к рабочим. Мы уже знаем, что он упустил такую возможность. Но, не осознавая этого и не отдавая себе в этом отчета, он все равно служил интересам угнетенного класса своим отрицанием буржуазных ценностей. Так в обоих случаях обстоятельства вынудили его свидетельствовать перед угнетателем в пользу угнетенного и создавать самосознание последнего. Суть литературы соответствовала требованиям исторической ситуации.

Сегодня все перевернуто. Класс угнетателей потерял свою идеологию, его самосознание шатко, у него нет таких четких границ, как раньше. Оно стало открытым и нуждается в помощи писателя. Угнетенный класс, ограниченный партией, гордящийся непримиримой идеологией, превратился в закрытое общество. С ним уже нельзя общаться без посредника.

Судьба буржуазии определяется лидерством Европы и колониализмом. Но Европа теряет свои колонии. Уже не до войны с царьками за румынскую нефть или Багдадскую железную дорогу. Современный конфликт потребует такого производственного оснащения, которое не может осилить весь старый мир. Сейчас за власть над вселенной борются две державы. Ни одна не является ни буржуазной, ни европейской. Победа одной из них приведет к тоталитарной государственности и международной бюрократии. Победа второй – к абстрактному капитализму. Все ли чиновники? Все ли служащие? Буржуазия может надеяться, что ей разрешат выбрать соус, под которым ее проглотят. Сегодня она понимает, что в некоторый момент в истории Европы она была ступенью в развитии техники и орудий производства. Но никогда не была главной силой в мире. Впрочем, нет уверенности, что она сохранит свою сущность и свою миссию. Экономические кризисы разрушают буржуазию, подтачивают, раздают ее, создавая внутренние трещины, обвалы и крушения. Есть страны, где буржуазия напоминает фасад здания, внутри которого взорвалась бомба. В других странах целые пласты ее оказались в пролетариате. Ее уже не отличить по богатству, которое с каждым днем все быстрее ускользает из ее рук. Ей пришлось поделиться и политической властью с новыми людьми, прямыми выходцами из пролетариата. Сейчас она стала такой же аморфной и вязкой, как угнетенные классы в период неосознанного положения. Во Франции буржуазия поняла, что отстала на полвека в производственной технике и организации тяжелой промышленности. Это сказалось на рождаемости, основном признаке регресса. Черный рынок и оккупация отдали сорок процентов всех богатств в руки новой буржуазии, у которой и мораль, и принципы, и цели сильно отличаются от понимания этого старой буржуазией. Разоренная, по-прежнему, угнетенная, европейская буржуазия управляет ростовщическими и мелочными средствами. В

Италии она вербует рабочую силу из обедневших слоев, потому что опирается на союз Церкви и нищеты. В других странах она просто необходима, потому что становится источником технических кадров и административного персонала. Есть страны, где она властвует, разделяя. Но главное в том, что эра национальных революций завершилась. Революционным партиям больше не нужно опрокидывать этот изъеденный изнутри каркас. Они даже стараются всеми силами удержать его от крушения. При первом же крене начнется иностранная интервенция, а это может привести к мировому конфликту, к которому Россия еще не готова. Буржуазию ободряют, о ней заботятся Соединенные Штаты, Церковь и даже Советский Союз, она стала ставкой хитроумных дипломатических комбинаций. Она не может ни сохранить свою власть неизменной, ни утратить ее без иностранного участия, можно сказать, что это "больной человек" современной Европы. Однако, агония его может затянуться.

Буржуазная идеология неожиданно терпит крах: она оправдывала свою собственность трудом и постепенно осознавала истинную ценность своего достояния, в ее глазах богатство было привилегией, высочайшей культурой, доступной человеку. Мы видим, как собственность становится коллективной, приобретает статус символа. Люди обладают уже не вещами, а их знаками или знаками знаков: аргументы "труд-заслуга, потребление-культура" окончательно себя исчерпали. Из ненависти к многонациональным корпорациям, побуждаемые нечистой совестью, которая есть следствие абстрактного права собственности, многие обратились к фашизму. Вызванный из тьмы, он явился, взял на себя командные функции корпораций, потом исчез с политической сцены. Однако методы управления остались – буржуазия так и не изменила ничего в свою пользу. Буржуа еще обладают собственностью, но делают это настолько безрадостно, что их усталость очевидна. Скоро они решат, что богатство ничем нельзя оправдать, они потеряли веру. Демократический режим, некогда составлявший их гордость, теперь не вызывает доверия. Он рухнул при первом серьезном толчке. Та же участь постигла национал-социализм, как раз тогда, когда они уже собрались открыто встать под его знамена. Эти люди больше не верят ни в Демократию ни в Диктатуру, ни даже в его величество Прогресс. Прогресс их устраивал, когда буржуазия поднималась как класс, а сейчас все идет к закату, и они не представляют себе, что с ним делать. Их гложет сама мысль о том, что с прогрессом по пути другим. Характер их труда до сих пор не способствует непосредственной связи с миром материального, но две мировые войны заставили познать тяготы, кровь и слезы, ощутить насилие и зло. Авиабомбы не просто разрушили их заводы, они камнями на камне не оставили от их идеализма. Утилитаризм можно назвать философией накопления, он превращается в абсурд, если накопление обесценено инфляцией и угрозой банкротства.

"Мир открывает себя на горизонте испорченных орудий труда", – говорит Хайдеггер. Вы употребляете инструмент, чтобы внести какое-то изменение в окружающий мир, оно само служит средством произвести следующее изменение, и так далее. Незаметно для себя вы оказываетесь втянутыми в длинную цепь средств и целей, конца которой не видно, вы слишком заняты сиюминутной работой, чтобы задумываться над проблемой конечных целей. Как только орудие труда сломано, работа на время останавливается. Только тогда вы обращаете внимание на цепь в целом. То же самое происходит с буржуазией: ее инструменты испорчены, она лицемерит бесконечную цепь и сознает абсурдность своих задач. Пока буржуа верил в них, пока трудился, не покладая рук, над очередными звеньями цепи, его можно было хоть как-то оправдать. В наши дни он открывает для себя всю цепь, он чувствует, что его заботам нет оправданий. Когда человек видит сразу весь мир и свою затерянность на его бескрайних просторах, рождается ужас. Но вместе с ужасом возникает стыд: даже тот, кто судит буржуазию по ее собственным законам, не может отрицать, что она предала трижды: во время Мюнхенского сговора, в мае 1940 года и при правительстве Виши. Конечно, потом она

спохватилась. Многие вишисты в 1942 пошли в движение Сопротивления, решив бороться против немцев во имя буржуазного национализма и против нацизма под флагом буржуазной демократии.

Нельзя отрицать, что коммунистическая партия колебалась больше года, что католическая церковь так и не определилась твердо до самого Освобождения. Но обе обладали достаточной мощью, спаянностью, дисциплиной, чтобы приказать своим сторонникам стереть из памяти прошлые заблуждения.

Буржуазия не забыла ничего, еще саднит рана, нанесенная одним из ее лучших сынов, которого она превозносила больше других. Приговорив Петена к пожизненному заключению, она словно бы сама оказалась за решеткой. Она могла бы сказать о себе словами Поля Шака, католика и буржуазного офицера. Этот человек послушно исполнял приказы католического и буржуазного маршала Франции, потом сел на скамью подсудимых при правительстве католического и буржуазного генерала и, сбитый с толку этой сменой декораций, повторял во время процесса: "Не понимаю".

Искалеченная, лишенная перспектив, гарантий и оправдания, буржуазия, этот "больной человек", вступила в фазу несчастного сознания. Многие ее представители растерялись, переходят от злобы к страху, от одного из этих ненадежных пристанищ к другому. Лучшие из них еще не отказались от мысли отстоять, если не свое добро, на глазах разлетающееся в дым, то хотя бы реальные достижения буржуазии: всеобщность законодательства, разделение властей, свободу слова. Именно эти люди и есть наши читатели, других мы не имеем. Вчитываясь в книги прежней эпохи, они уяснили, что литература, по своей природе, стоит за демократию. Они припадают к этому источнику, они жаждут получить оправдание своей жизни и возможность смотреть в будущее с уверенностью. Писатель должен предоставить им новую идеологию, никогда еще с XVIII века на него не возлагали столько надежд.

Но этим людям мы ничем не можем помочь. Конечно, они не виноваты в том, что принадлежат к эксплуататорскому классу. Они невинные жертвы, но положение вещей все-таки делает их угнетателями, а значит, виновными. Мы можем только лишь правдиво отразить их трагичный внутренний мир, а значит, способствовать окончательному крушению их устоев. Мы взяли на себя бремя предъявлять им список их прегрешений, ставший проклятием для целого класса.

Мы сами буржуа, нам знаком этот ужас, наша душа точно так же искалечена. Однако несчастному сознанию свойственно стремление преодолеть несчастье. Мы не можем больше оставаться в своей среде, если нельзя воспарить ввысь в облике паразитических аристократов, мы вынуждены стать могильщиками своего класса, хотя рискуем погибнуть заодно с ним.

Сегодня рабочий класс мог бы стать революционной читающей публикой, подобно буржуазной публике в 1780 году. Публикой потенциальной, но одновременно вполне реальной. Рабочему 1947 года присуща социальная и профессиональная культура, он знаком с профсоюзной и политической прессой, читает книги по специальности. Для него характерно развитое классовое самосознание, он трезво оценивает свой статус в окружающем мире и многому может нас научить. Он вынес все тяготы современности: в Москве, в Будапеште, в Мюнхене, в Мадриде, в Сталинграде, в маки. В своем творчестве писатель борется за свободу в двух ее ипостасях, отрицания и предвидения, рабочий стремится окончательно избавиться от угнетения себя и всех остальных. Пока он остается под гнетом, литература может отображать предмет его справедливого гнева, как свободный производитель и революционер он оптимальный герой литературы действия.

Писателю и пролетарию суждено протестовать и созидать: он требует права творить историю именно тогда, когда мы обнаруживаем свою историчность. До сих пор мы слабо

знакомы с его языком, а он с нашим, однако, мы знаем теперь, как установить контакт: надо заполучить средства массовой информации, а это вполне реально. В России рабочий публично спорит с писателем, и там возникли новые взаимоотношения публики и автора, не похожие ни на пассивное ожидание, ни на профессиональную критику клириков. Должен признаться, что не верю в особое предназначение пролетариата, в его исключительное право на государственные привилегии. Рабочий класс ведь тоже состоит из людей, а люди могут поступать справедливо и несправедливо, могут ошибаться и поддаваться целенаправленному обману. Другое дело, что судьба литературы в наши дни тесно связана с судьбой рабочего класса.

Ситуация такова, что нас и нашу главную аудиторию разделяет железный занавес, до рабочих не доходят наши слова. Подавляющее большинство пролетариата втиснуто в прокрустово ложе единственной партии, обработано пропагандой, которая воспринимает в штыки все, что приходит извне. Сегодня рабочий класс образует закрытое общество без окон и дверей. Здесь слышен один-единственный голос – голос французской компартии. Нужно ли писателю организационно к ней присоединиться? Если он поступит так из-за гражданских убеждений и антипатии к литературе – тем лучше. Но можно ли сделаться коммунистом, не перестав быть писателем?

ФКП ориентируется на политику Советского Союза, поскольку только там существуют в реальности основы социалистической модели общества. Но, начав социальную революцию, Россия не смогла ее завершить. Экономическая отсталость, дефицит кадров, массовое бескультурье тормозят социалистические преобразования и могут даже послужить вредным примером для других стран. Если бы революция завоевывала для себя новые народы, она продолжала бы поступательно развиваться и в самой России. Но она не перешагнула советских границ и потому заостенела в оборонительной идеологии консервативного патриотизма, ведь требовалось во что бы то ни стало удержать достигнутое.

Сделавшись Меккой для мирового рабочего движения, Россия столкнулась с невозможностью исполнить свое историческое предназначение и отказаться от такового. Она была вынуждена сконцентрироваться на самой себе, пестовать кадры, ликвидировать техническую отсталость и стоять насмерть при помощи тоталитарного режима, тогда как революция притормозила на полпути. Европейские компартии, готовившие переход власти к пролетариату, не имели достаточной мощи, чтобы перейти к наступательным действиям. Поэтому Советская Россия рассматривала их как форпосты своей обороны. Однако, они могли исполнять свое предназначение, только осуществляя революционную политику. Поэтому СССР оставил им красное знамя и коммунистическую веру, ведь эта страна не теряла надежды при благоприятных обстоятельствах встать во главе европейского пролетариата. История сложилась так, что силы мировой революции оказались растраченными на поддержку революции, погрузившейся в спячку.

ФКП верила в возможность, пусть даже достаточно далекую, мирного прихода к власти. Ее стратегия была направлена на подрыв влияния буржуазии и авторитета СФИО, она критиковала капиталистические государственные учреждения и власть, сохранявшую только видимость свободы. До 1939 года в ход шло все: фельетоны, сатира, черные романы, сюрреалистическое насилие, кошмарные свидетельства очевидцев о нашей политике в колониях. С 1944-го все предельно обострилось, Европа расползалась по швам. Остались нерушимыми две противостоящие друг другу державы: США и Советский Союз. Из страха рождается недоверие, из недоверия – агрессивность. СССР выглядит слабее: только что выйдя из войны, которой он старался избежать в течение двадцати лет, он должен опять торопиться. Приходится взять курс на гонку вооружений, ужесточить режим и обеспечить себе поддержку союзников и сателлитов.

Революционная тактика не может обойтись без дипломатии: надо задействовать

европейцев. Надо усыпить красивыми сказками европейскую буржуазию, любыми средствами воспрепятствовать ее переходу в англосаксонский лагерь. Кануло в Лету то время, когда на страницах "Юманите" вы могли прочесть: "Всякий буржуа, встретившись с рабочим, обязан испытывать страх". Никогда коммунисты не пользовались таким авторитетом на континенте и никогда шансы на революцию не были так малы. Если бы в какой-то из европейских стран компартия попробовала осуществить переворот, ее попытку задушили бы в зародыше. В распоряжении англосаксов имелись разнообразные средства для этого, им даже не понадобилось бы использовать вооруженные силы. Главное, что Советский Союз тоже не одобрил бы насильственных действий. Если бы восстание случайно удалось, оно застряло бы на месте, не перебрасываясь на соседние страны; если бы оно каким-то чудом оказалось заразительным, это привело бы к третьей мировой войне.

Значит, компартии готовят не власть пролетариата, а войну. Если выиграет СССР, он подчинит себе всю Европу, народы будут падать к его ногам, как переспелые плоды. Если Советы потерпят поражение, погибнет их страна, будут уничтожены компартии. Успокоить буржуазию, не теряя доверия рабочего класса, оставить ей государственную власть, сохраняя признаки агрессивности, занять руководящие посты, не пятная себя – в этом заключается политика ФКП. Между 1939 и 1940 годами мы испытали на себе застой войны, теперь мы свидетели загнивания революционной ситуации.

Я отвечаю отрицательно на вопрос – должен ли писатель отдать свой талант в распоряжение коммунистической партии. Сталинский вариант коммунизма несовместим с честным литературным творчеством. Партии, которая действительно готовит революцию, нечего терять, а ФКП есть что терять, кроме того, ей нужно кое-что уладить. На сегодняшний день ее цель не диктатура пролетариата, а помощь находящейся в опасности России. Она раздваивается на глазах: прогрессивная и революционная по своей идеологии и конечным целям, она использует консервативные средства. Еще не придя к власти, она усваивает стиль мышления и хитрости тех, кто давно достиг власти и рассчитывает остаться на вершине. У Жозефа де Местра и господина Гароди есть общие черты, но это вовсе не талант. В любом взятом наугад сочинении коммуниста можно найти множество традиционных способов воздействия: тебя убеждают, бесконечно твердя одно и то же, пугают скрытыми угрозами, осыпают намеками на доказательства, которые нет в природе, демонстрируют высокопарную и безапелляционную убежденность, которой любые аргументы нипочем, которая гипнотизирует и в конце концов заражает читателя. С оппонентом не вступают в спор, его дискредитируют: выясняется, что он полицейская ищейка, агент английской разведки, фашист. Доказательства, как правило, отсутствуют, потому что они ужасны для рядового читателя, и в деле замешано чересчур много людей. Если вы все-таки хотите их услышать, вам вежливо затыкают рот: "Поверьте нам на слово. Не заставляйте нас договорить все до конца, вы содрогнетесь от омерзения". Позиция интеллигента-коммуниста напоминает позицию французского генштаба, осудившего Дрейфуса по секретным документам. Конечно, он станет ссылаться на манихейство реакционеров, но разграничивает мир по иным принципам. Для сталинистов троцкист все равно, что еврей для Морраса – это воплощение зла, все, что он делает, заранее отвергается. Обладание определенным статусом, наоборот – залог благонадежности. Жозеф де Местр говорил: "Сам факт, что женщина замужем, делает ее целомудренной". Не правда ли, как похоже на мнение корреспондента "Аксьон": "Коммунист – неизменный герой наших дней". Я всегда признавал, что в компартии есть герои. Но как можно утверждать, что у замужней женщины никогда не бывает слабостей? "Их не может быть, потому что она замужняя перед Господом". Но неужели достаточно иметь в кармане членский билет, чтобы стать героем? "Да, потому что ФКП – партия героев". А если я назову имя вашего товарища, который проявил слабость? "Это просто

был не настоящий коммунист".

В XIX веке требовалось представить гору свидетельств и вести добродетельную жизнь, чтобы искупить в глазах буржуазии тяжкий грех писательства – литература воспринималась как ересь. Ничего не изменилось: теперь коммунисты как авторитетные представители рабочего класса смотрят на каждого писателя с подозрением. Интеллигент-коммунист, даже если он нравственно безупречен, несет на себе первородный грех: он вступил в ряды партии по здравому размышлению. Он сделал это после изучения "Капитала", подвергнув современную ситуацию критическому рассмотрению, в этом поступке отразились жажда справедливости, тяга к солидарности. Но все эти обстоятельства указывают на свободный выбор, а независимость дурно пахнет. Если ты стал членом партии по свободному выбору, значит, легко можешь ее покинуть. Если ты отрекся от своего класса, значит, ты завтра подвергнешь критике представителей класса, который принял тебя в свои ряды.

В поступке, знаменующем перелом всей жизни, заложено зерно проклятия, этим клеймом человек будет отмечен всю жизнь. С момента посвящения берет старт изнурительный судебный процесс, подобный описанному Кафкой. Здесь судьи анонимны, материалы держатся в тайне, а обвинительный приговор обжалованию не подлежит. Никто не утруждает себя предъявлением доказательств, человек сам должен доказать суду свою невиновность. Каждое слово, вышедшее из-под его пера, может быть приобщено к делу. Ему это известно, поэтому каждое его произведение выполняет двойную функцию: оно открытая агитация во славу ФКП и одновременно неявная защита против возможных обвинений. Для читателя-некоммуниста текст выглядит набором категорических утверждений, но внутри партии, в глазах суровых судей, этот же текст представляется жалкой и обреченной на провал попыткой самооправдания. Чем более ярким выглядит текст, тем тяжелей вина. Иногда со стороны кажется (возможно, писатель сам в это верит), что этот человек вознесся на вершину партийной пирамиды, стал глашатаем Партии. Но это только искушение и мираж: сами ступеньки представляют собой декорацию – он считает, что поднялся вверх, а на самом деле стоит на земле. Читайте и перечитывайте его сочинения, вам не дано оценить их реальную значимость. Когда заведующий отделом международной политики в "Се суар", взялся наивно доказывать, что наш единственный шанс на спасение – соглашение между Францией и Россией, хозяева, поставившие его на трибуну, уже знали о переговорах Риббентропа с Молотовым. Если он надеется обеспечить себе алиби, проявляя абсолютное послушание, то он ошибается. От него требуются острый язык, язвительность, пронизательность, фантазия. Но одновременно эти самые качества ставятся ему в вину, поскольку выдают преступные наклонности: кому позволено возрождать дух критики? Грех скрывается в нем, будто червоточина в яблоке. Он никогда не понравится ни читателям, ни судьям, ни себе самому. В глазах окружающих и даже в собственных глазах он всего лишь преступная субъективность, тот, кто внушает ложное представление об истине, отражая ее в своем мутном зеркале. Такое искажение иногда оказывается полезным: читатель не может строго разграничить, что идет от автора, а что продиктовано ему "историческим процессом", поэтому искажение в нужный момент можно дезавуировать. Он замарал себя своей работой, а его предназначение ежечасно отражать политику ФКП. Прошлые статьи остаются, когда она уже претерпела изменения, это желанный материал для противников сталинизма, желающих доказать его противоречия или шаткость. Выходит, что писатель не только подпадает под презумпцию виновности, на него валят все прошлые грехи, поскольку его именем подписаны все ошибки Партии. При всех политических чистках писатель оказывается козлом отпущения.

Может случиться, что он достаточно долго удержится на плаву. Для этого ему нужно выучиться накидывать узду на свой талант и ослаблять ее, когда есть опасность зайти чересчур далеко. Ему не стоит использовать такой вид оружия, как цинизм: цинизм такой же смертный

грех, как добрая воля. Пусть он выучится не видеть, пусть видит то, что не надлежит видеть, пусть забывает увиденное, чтобы никогда об этом не писать, и в то же время запоминает, чтобы в будущем остерегаться. Пусть простирает свою критику до возможного предела, чтобы почувствовать точку, в которой нужно остановиться, пусть переступит однажды границу, чтобы в будущем не бороться с искушением сделать это. Важно только вовремя отойти в сторону от направленной в будущее критики, вынести ее за скобки и привести к нулю. Он должен думать, что дух конечен, окружен магическими границами, пребывает в тумане, он должен уподобиться дикарям, которые умеют считать только до двадцати – некая тайная причина не позволяет им пойти дальше. Такой искусственный туман, который писателю поддерживать между собой и неудобной реальностью, можно определить как нечистую совесть.

Этого мало, следует избегать слишком оживленных дискуссий о догмах, не стоит выставлять их на яркий свет: творения Маркса, как Библия католиков, опасны для того, кто решится подступить к ним без руководителя, а найти такого можно в каждой партийной ячейке. К руководителю следует обращаться при каждом сомнении, консультироваться по поводу щепетильных вопросов. Нежелательно изображать в романах и выводить на сцену чересчур много коммунистов: если у них имеются недостатки, они могут не понравиться, а если они само совершенство, то неизбежно окажутся скучными. Политик-сталинист не горит желанием увековечить свой образ в литературе, он знает, что портрет – уже протест. Автор вынужден приспособливаться, рисуя "перманентного героя" с неопределенной внешностью. Герой выступает на авансцену под занавес истории, чтобы завершить ее. Можно внушать мысль о его незримом присутствии, как это сделал Доде с Арлезианкой. Не стоит упоминать о Революции – это устарело. Рабочий класс Европы так же мало управляет своей судьбой, как и буржуазия – историю делают в другом месте. Лучше мало-помалу излечиваться от прежних мечтаний и заменять перспективу революции перспективой войны.

Если писатель подчинится всем этим требованиям, его все равно не примут как своего, потому что он бездельник, человек, не работающий руками. Из-за этого писатель страдает комплексом неполноценности, стыдится своей профессии и заискивает перед рабочими так же истово, как Жюль Леметр в 1900 заискивал перед генералами.

Тем временем, благодаря статусу "священной коровы", марксистское учение вянет на корню: при отсутствии внутренних противоречий, оно деградирует до примитивного детерминизма. Маркс, Энгельс и Ленин не жалели слов, неустанно напоминая, что истолкование истории причинно-следственными связями должно смениться диалектическим подходом, но диалектика не желает укладываться в чеканные формулы. На все распространяется отсталый научный подход: историю объясняют противопоставлением линейных рядов причин. Последнему из столпов французского коммунизма, Политцеру, пришлось перед войной учить, что "мозг производит мысль", как железы внутренней секреции производят гормоны. Если интеллигент-коммунист ставит перед собой задачу истолковать историю или человеческое поведение, он заимствует у буржуазной идеологии детерминистскую психологию, которая базируется на законах личной заинтересованности и механики.

Самое худшее, что консервативность ФКП сопровождается оппортунизмом. Дело уже не только в том, чтобы вставать на защиту Советского Союза, надо обхаживать буржуазию. Коммунисты начинают использовать ее язык: семья, отечество, религия, мораль. Они все-таки не отказались окончательно от намерения выбить у нее почву из-под ног и хотят победить буржуазию на ее собственной территории, перетолковывая заново ее принципы.

Эта тактика приводит к противопоставлению двух типов консерватизма – материалистической схоластики и христианского морализма. Честно говоря, если забыть о всякой логике, это не так уж сложно. Оба этих подхода предполагают одинаковые чувства: надо

стоять на опасных позициях, уходить от дискуссий, страх свой прятать за неискренним гневом.

Проблема в том, что интеллигент, по своему определению, не может отказаться от логики. Вот и вынуждают его прикрывать противоречия этими постоянными переходами туда и обратно. Он пытается примирить непримиримое, объединять взаимоотталкивающиеся идеи, маскировать места их соединения сверкающим глянцем хорошего стиля. Я не говорю уже о новой для него задаче украсть у буржуазии историю Франции: забрать великого Ферре, изящного Бара, святых Венсана де Поля, Декарта.

Интеллигентов – коммунистов можно только пожалеть. Они стремились избавиться от идеологии породившего их класса, а в итоге попали под ее власть в классе, который сами выбрали. Теперь им не до смеха. Нужно славить труд, семью и отечество. Наверное, они порой не прочь и покусать кого-нибудь, но они связаны. Им разрешено рычать на призраки или на некоторых писателей, которые по-прежнему свободны и никого не представляют.

Мне приведут в пример известных авторов. Согласен, талант у них был. Но ведь его больше нет, и я думаю, что это не случайно. Я уже говорил, что произведение искусства, абсолютная цель, по самой своей сути, чужда буржуазной утилитарности. Неужели вам кажется, что его можно приспособить к утилитарности коммунистической? Произведение искусства может расцвести только в действительно революционной партии.

Освобождение человека и ликвидация классов относится без сомнения к абсолютным целями безусловным требованиям. Произведение искусства может это отражать в силу своей потребности в этом. Просто ФКП сегодня оказалась в заколдованном круге. Она вынуждена бороться за ключевые позиции, то есть ей нужно заполучить средства добывать средства и постараться сохранить их. Когда цели далеки и средства копошатся, как мокрицы, везде, куда ни брось взгляд, произведение искусства тоже превращается в средство. Оно сковывается цепью, его цели и принципы становятся внешними для него. Оно действует изнутри, ничего больше ему не нужно. Человека оно воспринимает на уровне брюха и ниже.

У писателя могут быть признаки таланта. Он может находить слова, которые блестят, но внутри чего-то недостает, и литература становится пропагандой. И при всем этом, некий г-н Гароди, коммунист и пропагандист, называет меня могильщиком. Я мог бы ответить ему тем же. Но хочу защищаться, будучи на самом деле виновным. Будь моя воля, я бы скорее собственноручно похоронил бы литературу, чем использовал ее в таких целях как он. В этом нет ничего плохого! Могильщики люди приличные. У них наверняка есть профсоюз, они могут быть и коммунистами. Я считаю, что лучше быть могильщиком, чем лакеем.

Поскольку мы еще свободны, мы не присоединимся к сторожевым псам ФКП. Причина этого не в наличии или отсутствии таланта. Просто этот выбор зависит не от нас. Раз мы выбрали ремесло писателя, то от каждого из нас зависит, окажется ли оно опять отчужденным. Иногда нас упрекают, что наши книги отражают нерешительность мелкой буржуазии, которая никак не может решить, быть ей на стороне пролетариата или капитализма. Это неверно, наше решение принято. Тогда нас начинают упрекать в пассивности и абстрактности этого выбора. Дескать, это только игра ума, потому что он не сопровождается вступлением в революционную партию. Я этого и не отрицаю, но мы не виноваты, что ФКП перестала быть революционной партией.

Согласен, что сегодня во Франции контактировать с трудящимися классами только через нее. Но отождествлять их дело с ее делом можно только по рассеянности. Как граждане мы можем в определенных ситуациях поддерживать ее политику своими голосами, но это не значит, что мы должны быть ей преданы своими перьями. Если действительно нужно выбирать только между буржуазией и ФКП, то выбор просто невозможен.

Писатель не должен писать только для класса угнетателей, но и не должен входить в

партию, требующую недобросовестную работу с нечистой совестью.

Пока коммунистическая партия, почти невольно, выражает интересы целого угнетенного класса, который постоянно заставляет ее – угрозой "повернуть влево" – требовать мира во Вьетнаме или повышения заработной платы, от чего она пыталась уклониться, – мы вместе с этой партией против буржуазии. Пока определенные буржуазные круги добровольно признают, что духовность должна быть и свободным отрицанием и свободным созданием, – мы с буржуазией против ФКП. Все объясняется тем, что склеротическая, оппортунистическая, консервативная идеология идет в разрез с самой сутью литературы. Получается, что мы сразу и против ФКП, и против буржуазии.

Вот в этом и проявляется то, что мы пишем против всех. У нас есть читатели, но нет конкретной читающей публики. По своей сути, мы оказались буржуа, порвавшими со своим классом, но имеющие буржуазные нравы. От пролетариата нас отделяет коммунистическая перегородка. Мы утратили аристократические иллюзии. Вот и получилось, что мы повисли в воздухе, и наши добрые намерения не нужны никому, даже нам.

Мы живем во время неуловимой публики. Самое плохое, что мы идем против истории. Писатели XVIII века шли в ногу с ней, потому что в перспективе исторического развития была революция. Писатель может и должен встать на сторону революции, если уверен, что по-другому нельзя прекратить угнетение. Но современный ни при каких условиях не может одобрять войну. Социальной структурой войны является диктатура, а ее результаты всегда непредсказуемы. Война во всех смыслах стоит гораздо больше того, что дает. Причина отказа писателя от поддержки войны еще и в том, что литература отчуждается, ее ставят на службу затуманиванию мозгов. Сейчас считают, что у нас в исторической перспективе война. От нас требуют выбора между англосаксонским и советским блоками. А мы вообще против подготовки войны. Мы в этом смысле выпали из истории и проповедуем в пустыне. У нас нет даже надежды победить в споре за призыв. Посмертная судьба наших произведений определяется не нашим талантом или нашими усилиями, а только исходом будущего конфликта.

В случае победы Советов нас обойдут молчанием, и мы умрем вторично. Если победит Америка, то лучшие из нас превратятся в музейные экспонаты истории литературы, и их уже никогда не прочтут.

Хорошее понимание самой мрачной ситуации само по себе оптимистично. Это значит, что мы не заблудились в ней, как в темном лесу, а можем хотя бы мысленно вырваться из нее, управлять ею. А это означает победу и способность самому принять решение, пусть даже самое отчаянное.

Сегодня все Церкви оттолкнули и отлучили нас. Искусство писателя оказалось загнанным в угол пропагандой всех мастей. Оно утратило способность влиять на людей. Именно в этот момент должна проявиться наша ангажированность. Это должно проявиться не в усилении требований литературы. Просто нужно отвечать всем требованиям одновременно, даже без особой надежды на успех.

Необходимо, во-первых, точно определить всех наших потенциальных читателей. Это те слои общества, которые нас не читают, но могут. Мне кажется, что нам не удастся глубоко проникнуть в преподавательскую среду. И это потеря для нас, потому что она могла бы стать посредником между литературой и массами. Но сегодня большинство преподавателей уже сделало свой выбор. Они преподносят ученикам христианскую или сталинскую идеологию. Это определяется позицией самого преподавателя.

Но есть и другие слои, которые еще колеблются. Вот за них нужно бороться. Довольно много писали о мелкой буржуазии. Она недоверчива, всегда легко клюет на крючок и потому готова пойти за фашистскими агитаторами. Не так уж много для нее писали: ничего, кроме

пропагандистских брошюр. В ее среде есть восприимчивые элементы. Кроме того, есть глубинные слои народа, к которым трудно пробиться извне, они до сих пор не присоединились к коммунистическому движению, отгорожены от него и могут впасть в вялую покорность или неопределенное недовольство. Больше никого: крестьяне не читают больше, чем в 1914 году, но слишком мало, чтобы принимать их в расчет, пролетариев держат под замком. Факты не внушают оптимизма, но надо принимать их как они есть.

Во-вторых: как подключить к реально читающей публике этих потенциальных потребителей литературы? Книга обладает значительной инерцией, она затрагивает того, кто ее открыл, но не может открыться сама собой. Дело не в упрощении – этим мы бы только опошили литературу, вместо того, чтобы уберечь ее от рифов пропаганды, заставили бы напороться на них. Следует использовать новые средства, они уже известны и достаточно действенны: американцы уже придумали для них словечко масс-медиа.

Это лучший способ завоевания новой публики: периодическое издание, радио, кинематограф. Конечно, нам придется отказаться от чрезмерной разборчивости. Книга – самая утонченная и древняя форма литературы, к ней так или иначе мы будем возвращаться. Но искусство телевизионных и кинематографических сценариев, газетных передовиц и репортажей тоже относится к литературе. Нет нужды вульгаризировать, упрощать, ведь кино, по своей природе, обращено к массам, оно показывает их судьбу. Радио застает людей за едой или в постели, в те минуты, когда они беззащитны, ведут органическое существование. Оно ловит момент, чтобы их одурачить, но ведь можно затронуть их искренность: они еще не начали разыгрывать роль или перестали этим заниматься. Мы имеет влияние в этой сфере, теперь осталось только научиться говорить образами, идеи своих книг нужно изложить на новом языке.

Я не говорю об адаптации наших произведений для экрана или радио. Нужно специально для них писать. Упомянутые трудности связаны с тем, что радио и кино – техника. Они невозможны без больших финансовых затрат, поэтому они сегодня под контролем государства или безмянных и консервативных обществ. Когда эти организации обращаются к писателю, то он думает, что нужна его работа и ему остается только хорошо выполнить ее. В действительности, платят только за его подпись. Но писатель обычно не соглашается продать одно без другого, поэтому от него добиваются, чтобы он хотя бы нравился и этим принес доход акционерам или способствовал укреплению государственной политики. Но в обоих случаях его при помощи статистики убеждают, что плохие произведения имеют больший успех, чем хорошие. Поскольку теперь он знает о плохом вкусе публики, то ему остается только подчиниться ему. Когда произведение закончено, для полной уверенности, что оно находится на самом низком уровне, его отдают в руки посредственностей. Они выбрасывают из него все, что лучше этого уровня. Вот с этим и надо бороться.

Писатель не должен унижаться, чтобы понравиться. Он обязан воспитывать общественный вкус, стараться повысить запросы публики и понемногу привить ей потребность читать. Нам не следует путем внешних уступок становиться необходимыми. Желательно использовать легкий успех и сплотить наши ряды, а потом, пользуясь беспорядком в государственных службах и некомпетентностью некоторых продюсеров, использовать это оружие против них.

И тогда писатель окажется в новой ситуации. Он будет общаться в темноте, с людьми, которых не знает. Он до этого с ними никогда не говорил, ну, может быть, лгал им. Теперь его голос будет служить их гневу и заботам. Через него люди, никогда не видевшие себя ни в одном зеркале, привыкшие улыбаться и плакать вслепую, не видя своего отражения, вдруг окажутся перед своим изображением. Кто сможет сказать, что литература при этом что-то потеряет? Мне кажется, что она только выиграет. Целые числа и дроби, когда-то бывшие всей арифметикой, сегодня составляют только малый раздел математики. Так же и с книгой. Если "тотальная

литература" когда-нибудь увидит свет, то у нее будут свои иррациональные числа, алгебра, мнимые величины. Это ерунда, что промышленность не имеет никакого отношения к искусству. В сущности, типография – тоже промышленность. Писатели прошлого завоевали ее для нас. Я не думаю, что мы ограничимся только "масс-медиа". Но было бы неплохо начать ее завоевание для наших наследников. В противном случае, можно не сомневаться, что, если мы откажем от использования этих средств, то нам придется согласиться с перспективой писать только для буржуа.

В-третьих, нам нужно иметь в виду буржуа доброй воли, интеллектуалов, преподавателей, рабочих-некоммунистов. Сможем ли мы объединить эту разношерстную публику в читающую аудиторию, то есть в органическое единство читателей, слушателей и зрителей?

Напомню, что при чтении человек в определенной степени отказывается от своей эмпирической личности. Он отстраняется от ее злобы, страхов, вожделений и становится на высшую ступень своей свободы. У этой свободы абсолютной целью становится литературное произведение, а через него – все человечество. Она складывается в безличностное требование к самой себе, к автору и к возможным читателям. Поэтому ее можно сравнить с кантовской доброй волей, которая всегда понимает человека как цель, а не как средство. Значит, читатель через свои требования приходит к согласию, которое Кант назвал Градом Конечных Целей и которое не только отдельный читатель, но и миллионы читателей должны укреплять каждую данную минуту в каждой точке земли.

Для превращения такого идеального согласия в конкретное общество необходимо выполнение следующих условий. Во-первых, читатели должны заменить на интуицию мнение друг о друге, которое у каждого, в принципе, есть, поскольку все мы – только отдельные представители человечества. Во-вторых, эти абстрактные добрые воли не должны быть одинокими и заниматься никого не интересующим рассуждением в пустоте об участи человека. Они должны начать реально общаться в связи с действительными событиями, другими словами. Эти вневременные добрые воли должны стать историчными, сохранив свою чистоту, и превратить свои формальные запросы в материальные требования конкретного времени.

Без выполнения этих условий, Град Конечных Целей существует для каждого из нас, пока мы читаем. Возвращаясь из воображаемой жизни к реальной, мы забываем об этом тайном, абстрактном, не имеющем основания сообществе. Это и приводит к тому, что я назвал бы двумя главными мистификациями чтения.

Молодому коммунисту доставляет удовольствие чтение "Орельена", а верующему студенту – чтение "Заложника". Их чувства отражают всеобщие требования. Град Конечных Целей стоит вокруг них со своими призрачными стенами. А другой стороны, эти произведения поддерживаются конкретными обществами: коммунистической партией и общиной верующих. Эти общества проступают в них между строк. Священник говорил о в своей проповеди, а "Юманите" рекомендовала почитать.

Читающий студент никогда не одинок. Книга становится священной, это предмет культа, а чтение ритуалом. В буквальном смысле, причастием. Но, когда какой-нибудь Натанаэль раскрывает "Яства земные", его упоение книгой так же бессильно обращается к человеческой доброй воле, и Град Конечных Целей вырастает перед ним, словно по волшебству. Но этот энтузиазм одинок. Такое чтение разделяет, читатель противостоит своей семье, окружающему обществу. Его вырывают из прошлого, будущего и заставляют существовать только в данный момент. Читатель привыкает углубляться в себя, чтобы познавать и увеличивать только свои желания. Существование в другом уголке мира другого Натанаэля, занятого таким же чтением и такими же восторгами совершенно не помогло бы нашему Натанаэлю. Послание адресовано только ему. Его разгадка становится актом внутренней жизни, посягательством на одиночество.

Кончается тем, что его приглашают отбросить книгу, отказаться от соглашения о взаимных требованиях, связавшее его с автором. Он увидел в книге только самого себя. Себя как конкретную сущность. Используя слова Дюркгейма, можно сказать, что у читателей Клоделя солидарность органическая, а у поклонников Андре Жида – механическая.

Положение литературы незавидное в обоих случаях. Если книга священна, ее религиозная ценность определяется не намерениями автора и не ее красотой. Эта ценность накладывается на нее извне, как печать. Тогда и чтение становится своеобразным причастием, то есть вступлением в некое сообщество. И в этом случае произведение искусства становится второстепенным, действительно, элементом церемонии.

Творчество Низана хорошо иллюстрирует сказанное. Его с удовольствием читали самые рьяные коммунисты. Когда он стал отступником и умер – не один сталинист открыл его книгу. Для пристрастного взгляда он стал образом предательства. Читатель "Троянского коня" и "Заговора" в 1939 году необоснованно и несвоевременно призывал к сплочению всех честных людей. А священный характер этих произведений был обусловленным и своевременным, поэтому он нес в себе возможность отбросить их, как оскверненные облатки при отлучении от церкви их автора, или просто забыть о них, когда ФКП изменит политику. Вот такое противоречие разрушает сам смысл чтения. В этом все закономерно, ведь мы видели, как писатель-коммунист уничтожил смысл написания книги. Просто замкнулся круг.

Должен ли писатель стремиться, чтобы его читали молча, почти тайно? Должно ли произведение искусства зреть, как позолоченный порок, в глубине одиноких душ? Здесь мне тоже видится противоречие. В произведении искусства всегда присутствует все человечество. Литература призывает к общению читателя, автора и других читателей. Тогда как она может призывать к разделению?

Мы не стремимся к тому, чтобы наша читающая публика состояла из отдельных читателей. Но нам не нужно и ее единство, созданное Партией и Церковью. Литературу нельзя превращать ни в мистическое причастие, ни в мастурбацию. Она должна приводить к сотовариществу.

Но мы согласны с тем, что чисто формальное обращение к абстрактным добрым волям не разрушает свойственного ей одиночества. Но с этого желательно начинать. Если утратить путеводную нить, то сразу потеряешься в дебрях пропаганды или в эгоистическом наслаждении стилем, который доволен собой. Получается, что Град Конечных Целей нужно превратить в конкретное и открытое общество. Вот это и должно стать содержанием наших произведений.

Если пока Град Конечных Целей – только скучная абстракция, то это оттого, что его нельзя объективно перестроить в историческую ситуацию. Мне кажется, что Кант прекрасно понимал это, но он то уповал на чисто личное мнение морального субъекта, то отчаивался найти когда-нибудь добрую волю на нашей земле.

Конечно, созерцание красоты может дать нам чисто формальное стремление понимать человека как самоцель, но на практике это намерение совершенно бессильно, потому что основная структура нашего общества пока еще угнетает. В этом парадокс современной морали. Если я ограничу себя как конечными целями несколькими конкретными лицами, такими, как моя жена, мой сын, мои друзья, бедняки, встреченные мною, если я начну исполнять свой долг перед ними, то на это уйдет вся моя жизнь. Получается, что буду молчать о несправедливостях эпохи, классовой борьбе, колониализме, антисемитизме и так далее. Кончится это тем, что я воспользуюсь угнетением, чтобы делать добро. Но угнетение проявится в отношениях человека к человеку и – более тонко – в моих намерениях. Добро, которое я буду стараться сделать, порочно по своей сути. Оно станет радикальным злом.

А если я окунусь в революционное действие, я могу лишиться личных отношений. Но не это самое плохое. Я начну видеть в большинстве людей, даже в своих товарищах, только средство.

Но если мы следуем зову морального чувства, которое не затемняет чувство эстетическое, то это хорошее начало. Мы должны стараться сделать историчной добрую волю читателя. Насколько возможно, через формальное посредничество нашего произведения пробудить в нем желание всегда видеть абсолютной целью человека и через сюжет нашего сочинения направить его внимание на ближних, а, значит, на угнетенных мира сего.

Но мы ничего не добьемся, если сверх того не убедим его самим содержанием нашего произведения, что в современном обществе невозможно видеть в конкретных людях самоцель. Он поймет, что на самом деле он хочет уничтожить эксплуатацию человека человеком и что его Град Конечных Целей, который он построил при помощи эстетической интуиции, только идеал. Мы должны стремиться к нему долгой исторической эволюцией. Мы должны формальную добрую волю превратить в конкретную и материальную волю. Необходимо конкретными методами изменить этот мир, чтобы приблизить приход конкретного общества конечных целей. Сегодня добрая воля пока, вернее, она может быть только стремлением сделать добрую волю реальной. Этим оправдывается особое напряжение, всегда присутствующее в наших произведениях, слегка напоминающее то, о котором я говорил в связи с Ричардом Райтом.

Существует молчаливая часть публики, которую нам еще нужно завоевать, которая ограничивает свою добрую волю в отношениях между людьми. Есть и другая часть, стремящаяся улучшить свое материальное положение, поскольку она происходит из угнетенных масс. Здесь нужно одних убедить в необходимости революции для осуществления царства конечных целей. Только такое напряжение, если мы сможем его выдержать, объединит наших читателей. Короче, в наших произведениях мы должны отстаивать свободу личности и социалистическую революцию. Часто говорят, что они несовместимы, но мы доказываем только, что они взаимозависимы.

Мы приходим из буржуазной среды. Этот класс научил нас дорожить его завоеваниями: политическими свободами, всеобщим избирательным правом и другими. По своей культуре мы – буржуа. Поэтому у нас такой состав нашей сегодняшней читающей публики. Но историческая ситуация заставляет нас встать на сторону пролетариата. Только вместе с ним мы сможем построить бесклассовое общество.

Сегодня пролетариат не обеспокоен вопросом о свободе мысли. У него достаточно другим проблем. А буржуазия делает вид, что ей просто непонятен смысл слов "материальная свобода". Так каждый класс может иметь чистую совесть, поскольку он не знает членов противоречия. Вроде бы, нам сейчас не в чем посредничать. Но мы просто обречены нести, как свой Крест, бремя этого двойного требования. Это настолько же наша личная проблема, как и драма целой эпохи.

Мне могут ответить, что разрывающее нас противоречие объясняется остатками буржуазной идеологии, от которых мы не в силах избавиться. Нас могут упрекнуть в революционном снобизме и стремлении поставить литературу на службу свойственным ей целям. Это не страшно. Но такие упреки могут найти искаженный след в некоторых из нас с несчастным сознанием. Значит, мы должны понять одно: как бы ни было заманчиво отказаться от формальных свобод, чтобы полнее отрицать наше буржуазное происхождение, но это полностью дискредитировало бы наше желание писать. Как ни заманчиво остаться в стороне от экономической борьбы и спокойно заниматься "чистым искусством", но этим мы лишим себя читателей за пределами угнетающего класса.

Получается, что нужно преодолеть угнетение, как нас, так и в нас самих. Для начала убедимся, что это возможно. Об этом говорит нам литература как таковая, поскольку она является созданием тотальной свободы, обращающейся к полным свободам. Она своеобразно, будучи свободным продуктом творческой активности, раскрывает во всей полноте участь

человека. Когда мы понимаем, что для решения проблемы не хватает усилий каждого из нас по отдельности, то мы должны преодолеть сопротивление через объединение этих конкретных усилий. Каждый день мы должны делать выбор в нашей писательской жизни: статьях и книгах. Это всегда должно быть сделано при соблюдении основного принципа прав тотальной свободы как активного синтеза формальных и материальных свобод. Эта свобода должна присутствовать в наших романах, эссе, театральные пьесах.

Наши персонажи, если они относятся к современности, еще не имеют свободы. Но мы можем показать, во что обходится им ее отсутствие. Мало говорить хорошим стилем о злоупотреблениях и несправедливости, или с блестящим психологическим мастерством показывать в отрицательном свете буржуазный класс, или отдать наше перо на службу общественным партиям. Для спасения литературы как таковой, надо выбрать позицию в литературе, ибо в этом сущность литературы.

Мы должны отказаться во всех областях от решений, которые не диктуются строго социалистическими принципами и стоят в стороне от всех доктрин и всех движений, которые имеют социализм своей абсолютной целью. Мы считаем, что социализм должен стать не конечной целью, а начальной или, если хотите, последним средством перед конечной целью. А конечной целью должна стать свобода человеческой личности. Этим объясняется необходимость в двойного аспекта наших произведений. Они должны быть и отрицающими и созидающими.

Сначала об отрицании. Мы знаем великую традицию критической литературы с конца XVII века. Нам нужно разделить, что идет собственно от этой литературы, а что привнесла в нее традиция или мистификация со стороны угнетателей.

Вольтер и энциклопедисты видели в критике одну из своих главных задач. Для писателя материалом и орудием труда является язык. Не удивительно, что авторам порой приходится чистить свой инструмент. Честно говоря, такая отрицающая функция литературы была забыта почти весь следующий век. Может быть, причина в том, что господствующий класс использовал понятия, созданные для него великими писателями прошлого, и сначала наметилось своего рода равновесие между его установлениями, намерениями, способом применяемого им угнетения и смыслом, который он вкладывал в слова.

Понятно, что слово "свобода" в XIX веке означало только политическую свободу. А для остальных проявлений свободы были слова "беспорядок" или "распушенность". Так же и слово "революция" использовалось только к великой исторической Революции 1789 года. Буржуазия, по довольно широкому соглашению, не воспользовалась экономической стороной этой Революции. Поэтому в своей истории она лишь упоминала о Гракхе Бабёфе, о намерениях Робеспьера и Марата и официально проявляла почтение к Демулену и жирондистам. Получается, что под словом "Революция" понималось успешное политическое восстание, и что можно было использовать это название к событиям 1830 и 1848 года. Они, в сущности, просто заменили правящий персонал. Это несовершенство словаря привело к явному Упущению определенных аспектов исторической, психологической или философской реальности. Но эти аспекты не проявлялись сами по себе и больше отвечали молчаливому недовольству в сознании масс или личности, чем реальным факторам социальной и личной жизни. Поэтому удивляет сухая точность слов, четкость и неподвижность понятий, чем их недостаточность. Составить в XVIII веке "Философский словарь" значило молча подкладывать мину под господствующий класс.

В XIX веке господствовали Литтре и Ларусс. Это буржуа, позитивисты и консерваторы. Их словари могут только собирать и фиксировать.

Кризис языка, который происходил в литературе между двумя войнами, объясняется тем,

что упущенные аспекты исторической и психологической реальности после молчаливого созревания вдруг оказались на первом плане. Но у нас уже есть словесный аппарат для из названия. Возможно, это и не так важно. Обычно происходит только углубление понятий и изменение определений. Например, при обновлении смысла слова "революция", достаточно убедить людей, что под этим словом следует понимать историческое событие, состоящее одновременно в изменении вида собственности, смене политического персонала и использовании восстания. Это не потребует особых усилий. Достаточно обновить только одну область французского языка, и слово, получившее новый смысл, начинает жить снова. Фундаментальная работа над языком носит синтетический характер.

А в век Вольтера она была аналитической. Тогда стояла задача расширить, углубить язык. Писатель должен был распахнуть двери и впустить, проверяя на ходу, множество новых идей. Вот это точно означало быть антиакадемичным. Наша задача сильно осложняется тем, что мы живем в век пропаганды. В 1941 году спор шел только о Боге. Это было не так страшно. Сегодня у нас налицо пять или шесть враждебных лагерей; которые вырывают друг у друга основные понятия, потому что именно эти понятия больше всего влияют на массы.

Все помнят, как немцы, не затронув внешний вид, заглавия, расположение статей и даже типографский шрифт французских довоенных газет, через них начали распространять идеи, противоположные тем, которые мы обычно в них находили. Они предполагали, рассчитывали, что мы не заметим смены пилули, раз позолота осталась. Так же и со словами. Каждая партия ставит их на первый план, как троянского коня. Мы принимаем их, потому что нам знаком смысл, который они имели в XIX веке. Но на площади они раскрываются. Чуждые, неслыханные раньше значения проникают в наш мозг, как армия, и, мы не успеваем опомниться, как крепость взята. Теперь уже бессмысленны разговоры и споры. Это прекрасно показал Брис-Парен. Он говорил примерно так: "Когда вы при мне говорите слово "свобода", я горячусь, соглашаюсь или не соглашаюсь, но понимаю под этим словом не то, что вы. Поэтому мы говорим в пустоте". Это так. Но это – недавняя болезнь. В XIX веке наш спор разрешил бы словарь Литтре. Перед последней войной мы могли бы воспользоваться словарем Лалан-да. Сегодня нет арбитров вообще. Впрочем, мы все повинны в этом, потому что эти ускользающие понятия служат нашей нечистой совести. И это не все. Лингвисты давно отметили, что в смутные времена слова несли на себе след великих человеческих миграций. Войско варваров прокатывается через Галлию, солдаты тешатся туземным языком – и вот язык надолго искалечен.

В нашем языке пока нет следов нацистского вторжения. Слово "еврей" когда-то обозначало только определенный человеческий тип. Французский антисемитизм придавал ему слегка унижительный оттенок, но от это слово легко отчистилось. А сегодня его стараются не использовать, оно звучит как угроза, оскорбление, провокация.

Под словом "Европа" понималось географическое, экономическое и историческое единство старого континента. Сегодня оно получило дух германизма и рабства. Даже такое невинное и абстрактное слово, как "сотрудничество", получило дурную славу через термин "коллорабационизм". Более того, Советская Россия не развивается, стоят на месте и слова, которыми до войны пользовались коммунисты. Их смысл замер на полпути, так же, как остановилась на полпути мысль сталинской интеллигенции. Вернее, эти слова исчезли на кривых дорогах. В этом отношении весьма показательны превращения слова "революция". В одной своей статье я цитировал слова журналиста-коллорабациониста: "Удержаться - вот девиз Национальной революции". А интеллигент-коммунист говорил: "Производить – вот настоящая революция". Дело дошло до того, что недавно можно было увидеть на предвыборных плакатах во Франции: "Голосовать за коммунистическую партию – значит отдать голос в защиту собственности" А кто сегодня не социалист? На память приходит одно собрание писателей – все

левого толка. Они отказывались от использования в манифесте слова "социализм", "потому что оно чересчур обесценено". Лингвистическая реальность сегодня так сложна, что я не знаю, отказались ли от этого слова по указанным причинам или потому, что оно, при всей своей потрепанности, внушает им страх. Известно также, что в Соединенных Штатах под словом "коммунист" понимают любого гражданина, не голосующего за республиканцев. А в Европе фашистом называют всякого гражданина, который не голосует за коммунистов. Чтобы еще больше запутать вас, могу добавить, что французские консерваторы считают советский режим национал-социализмом, хотя он не вдохновляется ни расовой теорией, ни теорией антисемитизма, ни теорией войны. А левые считают, что Соединенные Штаты склоняются к фашизму, хотя это страна капиталистической демократии со смутным диктатом общественного мнения.

Писатель должен черное назвать черным, а белое белым. Когда слова больны – именно мы должны их лечить. Сейчас многие живут за счет их болезни. Современная литература в очень многих случаях – раковое заболевание слов. Я не против сочетания "шоколадная лошадка", но ведь именно так говорят те, кто рассуждает о фашистских Соединенных Штатах или о национал-социалистическом сталинизме. Нет ничего худшего, чем литературные упражнения, которые зовутся поэтической прозой. Здесь слова используются ради излучаемой ими неясной гармонии, которая создается противоречием между их тайным смыслом и внешним значением.

Большинство авторов стремилось разрушить слова, как сюрреалисты хотели разрушить связь субъекта и объекта. Это была предельная точка литературы потребления. Но я уже говорил, что сегодня мы должны строить. Если не сетовать, как Брис-Парен, на несоответствие французского языка и реальной жизни, то начнешь сотрудничать с врагом – пропагандой.

Наш основной писательский долг – восстановить достоинство языка. Ведь мы мыслим словами. Получается, что нужно быть просто фатом, чтобы утверждать, будто мы таим в себе удивительные красоты, которые слово не может передать. К тому же, у меня вызывает недоверие некоммуникабельность, потому что это источник всяческого насилия. Когда мы решаем, что невозможно убедить в чем-то других, остается бить, жечь, вешать. Но мы стоим столько же, сколько наша жизнь, и судить о нас следует по ней. А жизнь наша стоит не больше, чем язык, которым Мы пользуемся. Если мы решили вернуть словам их значение, то нам придется произвести два действия. Понадобится аналитическая чистка, которая освободит слова от случайных значений и синтетическое расширение, которое адаптирует их к исторической ситуации. Если бы какой-то автор захотел выполнить эту задачу, то ему бы не хватило всей жизни. Но все вместе мы сделаем это с меньшим трудом.

Теперь поговорим о другом. Сейчас эпоха мистификаций. Они могут быть фундаментальные, определяемые самой структурой общества, и второстепенные. В любом случае, социальный порядок, да и беспорядок сейчас основан на мистификации сознания. Нацизм был одной мистификацией, голлизм – второй, католицизм – третьей. Сегодня четвертой стал французский коммунизм. Понятно, что мы можем не знать это и честно, без агрессивности делать свое дело. Но автор обращается к свободе читателя. А каждое мистифицированное сознание участвует в порабощающей его мистификации и стремится упорствовать в этом состоянии. Нам удастся уберечь литературу, только если мы станем демистифицировать нашу читающую публику. Именно поэтому писатель должен участвовать в борьбе с любой несправедливостью во всех ее проявлениях. Нужно помнить, что наши писания теряют всякий смысл, если мы не будем иметь в виду отдаленную цель установления свободы через социализм.

В каждом отдельном случае нужно убедительно демонстрировать попрание формальной и личной свободы, или материальное угнетение, или оба этих явления одновременно. Поэтому мы должны обличать политику Англии в Палестине, и политику Соединенных Штатов в Греции, и

советские депортации. Нам могут возразить, что мы придаем себе излишнюю значительность, что только ребенок может надеяться, что можно изменить что-то движением мира. Мы ответим, что у нас нет никаких иллюзий, но в любом случае некоторые вещи нужно сказать, хотя бы для того, чтобы смотреть без стыда в глаза сыновьям. Мы и не рассчитываем повлиять на Государственный Департамент. Наши притязания гораздо скромнее – надежда повлиять на мнение наших сограждан.

Но в своих работах не нужно палить во всех подряд. В каждой критике должна быть своя цель. Бывшие коммунисты считают врагом номер один Советскую Россию, потому что она извратила саму идею социализма и из диктатуры пролетариата сделала диктатуру бюрократии. Они требуют от нас, чтобы мы все время обличали репрессии и насилие, а несправедливости капитализма и так всем хорошо известны. Мне кажется, что я слишком хорошо понимаю, в чьих интересах подобные советы. Каковы бы ни были репрессии и насилие, прежде чем судить о них, надо познакомиться с ситуацией в стране, где они совершаются, и ради чего все это делается. Сначала нужно доказать, что действия советского правительства сейчас вызваны желанием сохранить приостановившуюся революцию и "удержаться" до момента, когда будет возможность двигаться дальше. А антисемитизм и негрофобия американцев, наш колониализм, позиция держав по отношению к Франции часто приводят к не столь кричащим несправедливостям, но стремятся увековечить сегодняшний режим эксплуатации человека человеком. Даже если об этом всем известно, то какая польза от знания, если об этом никто не говорит?

Писатель должен изобразить мир и свидетельствовать о нем. Но если бы было доказано, что Советы и коммунистическая партия не отступают от своих революционных целей, то мы все равно должны были бы осудить их средства. Если для тебя свобода – принцип и цель всякой человеческой деятельности, то все равно нельзя судить о средствах по целям, а о целях по средствам.

Цель можно считать синтетическим единством использованных средств. Значит, могут быть средства, которые способны уничтожить поставленную цель. Одно их присутствие разрушает синтетическое единство, к которому стремятся. Некоторые пытались использовать квазиматематические формулы для определения условий, при которых средства могут считаться законными. Эти формулы учитывают вероятность цели, ее близость, что мы получим после использования выбранных средств. Подумывают вернуться к Бентону и арифметике удовольствий. Я не против использования такого рода формул в отдельных случаях. Например, если имеется в виду количественная гипотеза, например, когда необходимо принести в жертву определенное число человеческих жизней, чтобы спасти все остальные.

Но обычно проблема в другом. Использованное средство добавляет к цели качественную альтернативу, которая не изменяется. Предположим, что революционная партия регулярно лжет своим борцам, чтобы оградить их от неуверенности, кризисов сознания, вражеской пропаганды. Их цель – уничтожение режима угнетения, а ведь ложь – угнетение. Удастся ли сохранить угнетение под предлогом его уничтожения? Нужно ли человеку освобождение, которое идет через порабощение? Обычно возражают, что средство временное. Это не так. Такое средство только сохраняет оболганное и лживое человечество. В этом случае власть оказывается в руках недостойных людей, и мотивы из поведения подорваны способом, который они использовали.

Так действует коммунистическая партия. Ее ложь, клевета, стремление замолчать свои недостатки и ошибки просто компрометируют поставленную цель. Иногда говорят, что на войне нельзя говорить солдатам всю правду. А любая революционная партия все время находится в состоянии войны. Но это только вопрос меры. Ни одна формула не освободит от проверки каждой ее составляющей цифры. Вот такую проверку и должны мы осуществить.

Политика, оставленная без присмотра, всегда стремится избирать самое удобное средство,

просто катится вниз. А увлеченные пропагандой массы следуют за ней. Кто, кроме писателя, может раскрыть глаза правительству, партиям, гражданам на настоящую цену использованных средств? Но я не хочу сказать, что мы должны все время противиться применению насилия, хотя согласен, что насилие в любой форме – это падение. Но такое падение неизбежно, потому что мы существуем в мире насилия. Я согласен, что использование насилия против насилия может его увековечить. Но нельзя не согласиться и с тем, что это единственное средство его прекратить.

Газете, в которой достаточно убедительно было показано, что мы должны отказаться от любого, прямого или косвенного, участия в любой насилиии, пришлось известить о первых в Индокитае. Я могу вас спросить: как отказаться от любого косвенного участия в насилиии? Если вы молчите, то это значит, что вы за продолжение войны. Человек всегда должен ответить за то, чему он не попытался помешать. Но если вам удастся добиться, чтобы эта война была прекращена немедленно и любой ценой, то вы вызовете несколько кровавых сражений и сами совершите насилие над всеми французами, имеющими там свои интересы. Я не упоминаю о компромиссе, потому что именно он стал причиной войны. Насилие стало ответом на насилие. За нами выбор. Политик должен оценить, как перебросить войска, не уменьшится ли его популярность в случае продолжения войны, каковы возможные международные последствия. А писатель должен судить о средствах не с высоты абстрактной морали, а с точки зрения конкретной цели. А этой целью является социалистическая демократия. Мы пришли в тому, что должны размышлять о цели и средствах не только теоретически, но и в каждом конкретном случае.

Сами судите, сколько у нас забот. Но если мы всю жизнь посвятим критике, то кто нас за это упрекнет? Эта проблема стала всеобщей, она захватила человека полностью. Орудие для нее дал нам XVIII век. Для очищения понятия, достаточно аналитического подхода.

Сегодня мы должны очищать и дополнять. Многие понятия оказались ложными, потому что они остановились на полпути. Их мы должны совершенствовать.

Критика стала аналитической. Она использует все возможности для изобретательности. Ей уже мало разума, созданного двумя веками математики. Она создает современный разум, основанный на свободной воле. Только он не принесет позитивных решений. А кто их теперь приносит?

Я везде вижу только старые и слегка обновленные формулы, неискренние компромиссы, устарелые и наспех приукрашенные мифы. Если бы мы только заставляли один за другим лопаться эти мыльные пузыри, и то мы заслужили бы своих читателей.

Примерно в 1750 года критика стала непосредственной подготовкой к изменению режима. Она привела к ослаблению угнетающего класса, через разоблачение его идеологии. Сегодня все иначе. Объекты для критики принадлежат всем идеологиям и всем лагерям. И поэтому истории нужно не голое отрицание, пусть даже с утверждением в конце. Конкретный писатель может ограничиться критикой, но вся литература в целом должна быть созидательной.

Я вовсе не призываю к поиску новой идеологии. Я уже показал, что литература в целом в каждую конкретную эпоху и есть идеология. Она является синтетическим и часто противоречивым объединением всего, что могла дать эпоха для своего просвещения. Это определяется исторической ситуацией и имеющимися талантами. Но мы с вами признали, что должны создавать созидательную литературу. Вот и не будем отступать от этого намерения.

Сейчас не время ни описывать, ни рассказывать. Объяснений тоже мало. Описание, даже психологическое, – это созерцательное удовольствие. Объяснение несет в себе согласие, оно все прощает. Описание и объяснение предполагают, что выбор сделан. Восприятие само по себе уже действие. Для нас показывать мир всегда означает его разоблачение в перспективе возможных

изменений. Поэтому нам в наше время нужно в каждом конкретном случае показывать читателю его способность создавать и изменять, короче, действовать.

Нынешнюю ситуацию можно считать революционной в том смысле, что ее невозможно выносить. Это застой, потому что у людей нет возможности быть хозяевами своей судьбы. Европа отказывается от грядущего конфликта и стремится его предотвратить, но не оказаться в числе победителей. Советская Россия оказалась одинокой и осажденной, как вепрь, окруженный собаками, готовыми броситься на него. Америка никого не боится, но гнется под собственной тяжестью. Увеличение ее богатств еще больше утяжеляет ее. По гнетом жира и гордыни она, зажмурив глаза, катится к войне.

Мы работаем для нескольких человек в нашей стране и для немногих других в Европе. Приходится отыскивать их там, где они есть, и напоминать им об их силе. Обратимся к ним в их профессиональной среде, в их семье, в их стране и рассмотрим с ними степень их порабощения. Но не для того, чтобы еще больше увеличить его. Мы покажем им, что в любом произвольном жесте труженика есть полное отрицание угнетения. Нельзя соглашаться с их положением. Мы покажем, что форма и границы их положения выбраны из множества других возможностей. У человека то лицо, которое он сам себе создал выбранным способом изменить своё положение. Человек – и жертва, и ответчик за все. Он в одном лице угнетенный, угнетатель и сообщник своих угнетателей.

То, чему человек покоряется и принимает, невозможно отличить от того, что он хочет. Мир, в котором он живет, определяется только взглядом на будущее, которое он рассчитывает создать. А чтение открывает человеку его свободу. Мы должны использовать это, чтобы напомнить: будущее, с позиции которого он оценивает настоящее, – это то будущее, где человек объединяется с собой и достигает самого себя как обобщения создания Града Конечных Целей.

Только предчувствие Справедливости вызывает возмущение несправедливостью, то есть учит пониманию ее именно как несправедливости. Стремясь убедить их принять точку зрения Града Конечных Целей, чтобы понять свою эпоху, мы покажем, что именно в их эпохе пригодится для осуществления поставленных целей.

Когда-то был театр характеров. На сцене сталкивались более или менее сложные, но цельные персонажи. И нужно было играть одну роль – столкнуть эти характеры друг с другом, показав, как каждый из них изменится от взаимодействия с другими персонажами. Я уже отмечал те изменения, которые произошли в этой области за последнее время.

Но многие авторы опять обратились к театру ситуаций. Характеры исчезли. Героями оказались свободы, попавшие в ловушку, как мы. Что же делать? Каждый персонаж превратится в вариант выхода и будет стоять ровно столько, сколько стоит избранный им выход. Можно только надеяться, чтобы вся литература стала моральной и проблемной, как новый театр. Моральной – не значит морализаторской. Она должна показывать, что человек тоже ценен и все вопросы, которые он себе задает, – моральные.

Литература должна раскрыть в человеке изобретателя. Любая ситуация – это в некотором смысле мышеловка. Вокруг – стены. Невозможно найти выход, выход изобретается. Каждый, изобретая свой личный выход, изобретает себя. Человек должен это делать каждый день.

Но, если мы решили сделать выбор между державами, готовящими войну, – все пропало. Остановиться на СССР – значит лишиться формальных свобод даже без иллюзии на свободы материальные. Незрелость индустрии не даст в случае победы организовать Европу. А это приведет к диктатуре и нищете. А в случае победы Америки, ФКП будет уничтожена. Дезориентированный рабочий класс окажется разобщенным, а капитализм – еще более жестоким, потому что именно он станет хозяином мира. Неужели тогда революционное движение, которое вынуждено будет все начинать с начала, получит больше шансов на успех?

Можно возразить, что нельзя рассчитывать, исходя из неизвестных величин. Согласен. Я и стремлюсь рассчитывать, исходя из того, что знаю.

А кто заставляет нас выбирать? Разве историю Делают, просто выбирая из существующих систем, только потому, что они есть, и останавливаясь на более сильной? Тогда все французы должны были в 1941 году оказаться на стороне Германии, как и предлагали коллаборационисты. Но ведь историческое действие никогда не оказывается простым выбором среди имеющихся величин. Для него характерно изобретение новых выходов из конкретной ситуации.

Уважительное отношение к "системам" – настоящий эмпиризм, а человечество давно переросло эмпиризм в науке, в морали и в личной жизни. Создатели фонтанов во Флоренции "выбирали между системами". Торричелли именно изобрел тяжесть воздуха, потому что, если объект скрыт ото всех, то его нужно изобрести во всех подробностях, чтобы! потом можно было его открыть.

Почему наши реалисты отказываются в отношении истории признать творчество, с которым они согласны во всех других областях? Исторический фактор – это почти всегда человек. Оказавшись перед дилеммой, он дополняет ее новым членом, которого раньше просто не замечали. Но между СССР и англосаксонским блоком нужно выбирать.

А вот социалистическую Европу "выбрать" невозможно, потому что ее пока нет. Мы должны ее создать. Это нужно делать не с Англией господина Черчилля, не с Англией господина Бевина. Мы должны объединить все страны континента с одинаковыми проблемами. Есть мнение, что это слишком поздно, но кто это знает точно? Разве это уже кто-то делал? Наши связи с соседями всегда проходят через Москву, Лондон и Нью-Йорк. Но ведь есть и прямые дороги. В любом случае, в нынешней ситуации будущее литературы связано с социалистической Европой. Это должна быть группа государств с демократической и коллективистской структурой. Каждое государство, в ожидании лучших времен, может отказаться от части суверенитета в пользу всего сообщества. Только в этом случае нам удастся избежать войны. Только тогда возможен свободный обмен идей на континенте, и писатель опять получит предмет своего творчества и свою читающую публику.

Множество задач, и все – разные. Согласен. Но Бергсон хорошо показал, что глаз – довольно сложный орган, если видеть в нем противопоставление функций. Он становится очень простым, когда оказывается в творческом потоке эволюции.

Так же и писатель. Если мы попробуем определить и перечислить темы, которые встречаются у Кафки, проблемы, которые он затрагивает в своих книгах, а затем вернемся к началу его литературной карьеры и решим, что это были темы, которые он должен был исследовать, вопросы, которые обязан был поставить, то мы ужаснемся.

Просто здесь нужен совсем другой поход. Все творчество Кафки – свободное понимание иудейско-христианского мира Центральной Европы. Его романы – это комплексное преодоление ситуации, в которой оказался человек: еврей, чех, строптивый жених, туберкулезный больной и так далее. Таким же преодолением было его рукопожатие, его улыбка и взгляд, которые так восхищали Макса Брод. При критическом анализе его книги превращаются в проблемы. Но их надо читать в развитии.

Я не стремлюсь все время поучать писателей моего поколения. У меня нет на это никакого права. И меня никто об этом не просил. Я совершенно не стремлюсь создать манифесты какой-то новой школы. Я лишь попытался описать конкретную ситуацию, ее перспективы, ограничения и грозящие ей опасности.

Созидательная литература зарождается в эпоху, когда трудно найти читающую публику. Вот это нужно учитывать, и каждый пусть сам ищет выход. Свой выход – это собственный стиль, техника, темы. Если писатель согласен со мной, что эти проблемы нужно безотлагательно

решать, то можно не сомневаться, что он найдет решение в своем созидательном творчестве, то есть в единстве движения свободного созидания.

Нет признаков того, что литература бессмертна. Сегодня ее шанс выжить, единственный шанс. Это возможность выжить для всей Европы, социализма, демократии и мира. Нельзя отказаться от него. Если писатели его упустят, то это только ухудшит их положение. Но отразится и на положении общества.

Я уже показал, что через литературу коллектив учится реагировать, мыслить, получает критическое сознание, неустойчивый образ самого себя. И он будет стараться все время его изменять и улучшать.

Писательское искусство создает не Провидение. Его создают люди, они выбирают его и себя. Если бы оно стало только пропагандой или только развлечением, то общество опять окунулось бы в данность, то есть в жизнь, без памяти, как у перепончатокрылых и брюхоногих. Конечно, все это не столь важно.

Мир вполне может существовать без литературы. Но еще лучше может существовать и без человека.

1948