

Посвящается Долорес^{1}*

* Примечания переводчика см. в конце книги.

«Если вы хотите занять определенную политическую позицию (иначе говоря, ангажироваться), то что вам мешает вступить в компартию?» — пишет один недалекий молодой человек. А один крупный писатель, который часто ангажировался и еще чаще отказывался от своих взглядов, но успел позабыть об этом, мне заявляет: «Самые плохие художники всегда самые ангажированные: посмотрите хотя бы на советских художников». И один старый критик мне мягко выговаривает: «Вы хотите убить литературу; ваш журнал² кичится своим неприятием Изыщной Слоvesности». И вдобавок один скудоумный господин называет меня башковитым, что в его глазах судя по всему, является самым страшным оскорблением; некий сочинитель, при последнем издыхании дотянувший от первой войны до второй, чье имя изредка пробуждает у старцев вялые воспоминания, упрекает меня в том, что я не думаю о бессмертии: вот он, слава Богу, знает немало честных людей, которые только на бессмертие и уповают. По мнению одного американского газетного писателя, моя беда в том, что я никогда не читал ни Бергсона³, ни Фрейда; что же касается Флобера, который отстранился от политики, то он будто бы неотступно мучает меня⁴, как угрызения совести. Умники лукаво подмигивают: «А поэзия? А живопись? А музыка? Неужели вы хотите и их ангажировать?» Задиры спрашивают: «О чем речь? Об ангажированной литературе?»⁵ Так вот, это и есть бывший социалистический реализм, если только

это не возрождение популизма⁶, и к тому же самого махрового».

Что за вздор! Просто люди читают торопливо и неумело, а судят раньше, чем понимают. Итак, начнем все с самого начала. Это не в радость ни вам, ни мне. Но нужда заставляет пережевывать одно и то же. И поскольку критики выносят мне приговор от имени литературы, никогда не раскрывая, что они под этим словом понимают, лучший ответ им — это непредубежденный анализ искусства письма. Что значит писать? Почему люди пишут? Для кого? По всей видимости, никто и никогда не задумывался над этими вопросами всерьез.

I

ЧТО ЗНАЧИТ ПИСАТЬ?

Нет, мы не хотим «ангажировать вдобавок еще» и живопись, скульптуру и музыку или, по крайней мере, хотим ангажировать их по-иному. Да и зачем бы нам этого хотеть? Когда писатель былых времен выражал мнение о своем ремесле, разве у него требовали немедленно распространить это мнение на другие виды искусства? Но сегодня модно «говорить о живописи» на жаргоне музыкантов или писателей и «говорить о литературе» на жаргоне художников, как если бы существовал, стоит только копнуть поглубже, один-единственный вид искусства¹, и он находил бы неизменное выражение на каждом из этих языков, подобно субстанции Спинозы², которую адекватно выражает любой из ее атрибутов. Вполне вероятно, что у истоков всякого художественного призвания можно найти некую общую установку, и лишь значительно позднее обстоятельства, образование и взаимодействие с миром придают ей черты определенности. Вполне вероятно также, что разные виды искусства данной эпохи влияют друг на друга и что они обусловлены одинаковыми социальными факторами. Однако те, кто желает продемонстрировать несостоятельность литературной теории,

исходя из ее неприменимости в музыке, должны для начала убедить нас, что все искусства развиваются одновременно и в одном и том же направлении. А подобного параллелизма не существует. Здесь, как и везде, различия диктует не только форма, но и сама материя; одно дело работать с красками и звуками, и совсем другое — выражать себя в словах. Ноты, краски, формы — это не знаки, и они не отсылают нас к тому, что лежит за их пределами. Разумеется, совершенно невозможно свести их к ним самим, и идея чистого звука, например, — это абстракция, ибо не существует — и Мерло-Понти превосходно это доказал в «Феноменологии восприятия» — качеств или ощущений, настолько обезличенных, чтобы они не были проникнуты смыслом³. Но крохотный невнятный смысл, который в них живет, — искра веселья или тень грусти — либо неотъемлемо им присущ, либо струится вокруг них, подобно знойному мареву; это и *есть* цвет или звук. Кому по силам отделить яблочно-зеленый цвет от его бодрящей кислинки? И разве не лишними будут слова о «бодрящей кислинке яблочно-зеленого цвета»? Есть зеленое и есть красное, вот и все: это вещи, они существуют сами по себе. Правда, можно, на основе договора, придать им свойства знаков. Так, например, мы говорим о языке цветов. Но если, по условиям соглашения, белые розы означают для меня «верность», это значит, что я перестал видеть в них розы: мой взгляд проходит сквозь них, чтобы где-то там, за цветами углядеть абстрактную добродетель; я забываю о них и не обращаю внимания ни на их буйную кипень, ни на нежный тягучий аромат; ничего этого я даже не почувствовал. И это означает, что я поступил не так, как поступает художник. Для художника цветовая гамма, букет, позвякивание чайной ложки о блюде — это в высшей степени *вещи*; его внимание поглощают свойства звука

или формы, он непрестанно к ним возвращается, он упивается ими; именно этот цвет-объект он перенесет на свое полотно, и единственное изменение, которому он его подвергнет, состоит в том, что он превратит его в *воображаемый* объект. Он, следовательно, как нельзя более далек от того, чтобы рассматривать цвета и звуки в качестве *языка* (1*). То, что значимо для составляющих творения, значимо и для всего целого: художник не желает наносить на полотно знаки, он хочет создавать (2) вещи; и если он одновременно накладывает красную, желтую и зеленую краски, то нет никаких оснований для того, чтобы их единство обладало поддающимся определению смыслом, то есть для того, чтобы оно отсылало к другому именованному объекту. Вполне вероятно, это единство им одушевлено, и поскольку нужны причины, пусть и неявные, чтобы художник предпочел желтый цвет фиолетовому, можно утверждать, что предметы, созданные таким образом, отражают его самые потаенные склонности. Однако они никогда не выражают его гнева, тоски или радости так, как это делают слова или человеческое лицо: они ими обильно пропитываются; и чтобы перелиться в оттенки цвета, сами по себе наделенные некоторым подобием смысла, эти эмоции смазываются, затемняются; никто не в состоянии распознать их до конца. Тинторетто предпочел изобразить желтую прореху в небе над Голгофой⁴ не для того, чтобы *обозначить* страдание или же *его вызвать*; изображенная им прореха как раз *есть само страдание*, но одновременно это еще и желтое небо. Нет ни неба, пробуждающего страдание, ни неба, омраченного страданием; есть лишь страдание как сотворенная вещь, страдание, обернувшееся желтой прорехой в небе, и на этот раз его наполняют и запол-

* Примечания автора см. в конце главы.

няют качества, свойственные вещам: их непроницаемость, их принадлежность внешнему миру и неисчислимость связей, которые они поддерживают с другими вещами; то есть такое страдание начисто лишено внятности и тем подобно грандиозному, но тщетному и неизменно прерываемому на полпути между небом и землей усилию выразить то, что природа выразить запрещает. Сходным образом и значение мелодии, если в этом случае уместно говорить о значении, — ничто вне самой мелодии, в отличие от мыслей, которые позволительно без потери передавать разными способами. Называйте эту мелодию хоть веселой, хоть грустной, вам все равно не привязать ее к тому, что вы можете о ней сказать. И не то чтобы ее создателем владели более сильные или изменчивые чувства, а просто его чувства — те, что, возможно, легли в основу сочиненной им темы, при воплощении в ноты подверглись глубинному изменению в самой своей субстанции, подверглись порче. Горестный вопль — это знак горя, которое его вызвало. Но горестная песня — это одновременно и само горе, и нечто иное, нежели просто горе. Или, если воспользоваться экзистенциалистскими понятиями, это горе, которое больше *не существует*, но оно *есть*⁵. А как же художник, спросите вы, разве художник создает дома? Так вот, строго говоря, он их *создает*, то есть он творит на своем полотне некий воображаемый дом, а отнюдь не знак дома. И дом, возникший таким образом, сохраняет неоднозначность реальных домов. Писатель способен управлять вами, и если он описывает лачугу, то способен заставить вас увидеть в ней символ социальной несправедливости и тем самым вызвать у вас возмущение. Художник нем: он просто показывает *какую-то* лачугу, вот и все; вы вольны сами увидеть в ней то, что пожелаете. И мансарда никогда не будет символом

нищеты, ведь для этого нужно, чтобы она была знаком, а она вещь. Плохой художник ищет типаж, вырисовывает обобщенный образ Араба, Ребенка или Женщины, а хороший знает, что ни такого Араба, ни такого Пролетария нет ни в жизни, ни на картине; он предлагает нам одного из рабочих — конкретного рабочего. И что прикажите думать об этом *конкретном* рабочем? Да массу всего, что в голову взбредет, без каких-либо ограничений. Все мысли, все чувства, слитые в устойчивую нерасчлененность, присутствуют на картине, и право выбора за вами. Порой сентиментальные художники нарочно пытались нас разжалобить; они изображали бесконечные очереди ожидающих найма рабочих — запорошенных снегом, с лицами, обескровленными безработицей; изображали они и поля сражений. Но эти художники волнуют нас не больше, чем Грёз с его «Блудным сыном»⁶. Если взять такой шедевр, как «Герника»⁷, то можно ли считать, что эта картина склонила на сторону испанских республиканцев хоть одно сердце? И вместе с тем ею сказано что-то такое, никем и никогда до конца не понятое, для выражения чего понадобились бы мириады слов. Длинные Арлекины Пикассо, двусмысленные и нетленные, обремененные непостижимым смыслом, неотделимым от их согбенной худобы и вылинявших ромбов трико, они — это чувство, которое стало плотью и которое эта плоть впитала, как промокашка впитывает чернила; чувство неузнаваемое, утраченное, инородное самому себе, изодранное в клочья и все-таки не исчезнувшее. Я не сомневаюсь, что любовь к ближнему или гнев могут произвести новые объекты, но они сходным образом в них увязнут и утратят собственное имя, останутся только вещи, обремененные сумеречной душой. Значения не наносят на холст и не привносят в музыку; кому же, при таком

раскладе, хватило бы дерзости потребовать от художника или музыканта, чтобы он ангажировался?

Писатель, напротив, имеет дело со значениями. И еще необходимо видеть различия: проза — это империя знаков, а вот поэзия на стороне живописи, скульптуры, музыки. Меня обвиняют в ненависти к поэзии и усматривают свидетельство этой ненависти в том, что «Тан модерн»⁸ публикует совсем мало стихов. Это, напротив, свидетельство того, что мы любим поэзию. Чтобы в этом убедиться, достаточно бросить взгляд на современные стихотворные сборники. «По крайней мере, — с торжеством заявляют критики, — вы не можете и мечтать о том, чтобы ангажировать поэзию». Так оно и есть. Но с какой стати мне этого желать? Только потому, что в поэзии, как и в прозе, задействованы слова? Да ведь в ней-то они задействованы по-иному; и совсем не она их *задействовала*; я бы даже сказал, что скорее они ее задействовали. Поэты — это люди, которые отказываются *использовать* язык. И поскольку именно в языке и посредством языка, понимаемого в качестве своего рода инструмента, происходит поиск истины, не следует думать, будто поэты нацелены на распознавание правды или на ее изложение. Не собираются они и *раздаривать имена* миру; в сущности, они совсем и не дают имен, ибо название предполагает извечную жертву имени названному объекту, или, говоря языком Гегеля, имя проявляет себя здесь как нечто незначимое по отношению к вещи, которая значима. Поэты не говорят и уж тем более не молчат: это нечто совсем иное. Высказывалось мнение, будто они хотят загубить язык противоестественными словосочетаниями, но это ложь, ибо в таком случае следовало бы, чтобы они были погружены в среду выхолощенного прагматизмом языка и чтобы они пытались извлекать из него слова малыми отдельными порциями, как,

например, «конь» и «масло», получив при этом «масляного коня» (3). Мало того, что подобная затея продолжилась бы целую вечность, но еще и немислимо себе представить, будто можно придерживаться прагматичного замысла, рассматривать слова в качестве орудий труда и одновременно размышлять о том, как лишить их присущих подобным орудиям свойств. В действительности же поэт единым махом отстраняется от языка-инструмента; он раз и навсегда избрал позицию, свойственную поэтам, которые рассматривают слова как вещи, а не как знаки. Ибо двойственная природа знака позволяет вам либо пройти его насквозь, как взгляд проходит стекло, и проследовать далее к обозначенной вещи, либо обратить свой взор к *реальности* знака и его самого считать объектом. Тот, кто говорит, находится по другую сторону слов, он возле объекта; поэт — по эту сторону. У первого слова приручены; у второго они до сих пор первозданны. У первого слова — всего лишь полезные условности, орудия, которые мало-помалу изнашиваются, и их выбрасывают, когда ими нельзя больше пользоваться; у второго они — частицы природы и потому живут на земле по ее законам, словно трава и деревья.

Но если поэт не идет дальше слов подобно тому, как художник не идет дальше красок, а музыкант — звуков, то из этого не следует, будто слова потеряли в его глазах всякое значение; в сущности, мы здесь имеем дело с тем единственным значением, которое может придать словам их сцепка в речи; без него они распались бы на отдельные звуки или росчерки пера. Только это единственное значение естественно; оно перестало быть целью, извечно не достижимой и извечно намечаемой трансценденцией⁹ человека; теперь это свойство каждого использованного слова, подобное выражению лица, подобное крохотному — грустному