

ЛЮДМИЛА  
ИВАНОВНА  
ЛИПСКАЯ

### ЛАТЕНТНАЯ НОВИЗНА: ОЦЕНКА СИТУАЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РАННЕЙ ЭССЕИСТИКЕ ЖЮЛЬЕНА ГРАКА

*В статье характеризуется предложенная Ж. Граком в эссе 1949 г. «Литература в желудке» оценка литературного процесса. Выявленные в процессе анализа традиционные и новаторские тенденции ярко демонстрируют сложный характер связи, возникающей между литературой и прилегающим к ней миром.*

Суть новизны парадоксальна, в пространстве литературы эта ее особенность проявляется особенно очевидно. В мире букв новизна становится материальной, проступает на поверхности текста, идея обретает форму, становится реальностью. В основе столь заметного порыва чаще всего лежат глубинные процессы культуры, скрытые от поверхностного взгляда. Эти подводные течения лишь отчасти раскрывают себя во внешних проявлениях, результирующих то, что иногда вызревало на протяжении длительного периода времени, но именно в них полнее всего может раскрываться существо литературы. Как кажется, в случае возможности выявления латентные доминанты развития литературного мира позволяют не только реконструировать «истоки», но и вычерчивают достаточно четкую перспективную линию, обозначающую карту будущего.

Ретроспективный взгляд на литературу XX в., направленный из современности, легко выявляет рубежную черту, отделяющую «прошлое» от того, что соотносимо с сегодняшним днем. Интенсивная трансформация европейской литературы происходит в 60-е гг., что проявляется и в художественной словесности, и в научно-критической литературе; их новаторский опыт уже довольно обстоятельно изучен и обобщен. Любопытно, что на этом фоне во Франции 50-е гг. предстают как своего рода лагуна: скучные, серые, интересные только тем, что там начиналось что-то, нашедшее яркое проявление в последующем десятилетии, тот же «новый роман» или постструктурализм. Этот фрагмент эпохи почти не изучен. «Мертвый период», по определению М. Мюра, не сумевший связать разорванную войной нить авангарда 30-х и уже воспринимающий как исчерпанное идею ангажированности 40-х, он не смог сформулировать свой метанарратив [Murat]. И все же, как последовательно показывает статья М. Мюра (ее название весьма симптоматично: «Идея литературы в 50-е гг.»), внутренняя особость данного периода во многом обусловлена тем, что в эти годы интенсивно осмыслиется и формулируется именно идея литературы.

Если ранее разговор о новаторстве в литературе был связан с каким-либо ее составляющим компонентом, например жанром романа или поэзией, то, вслед за Сартром, в фокусе оказывается литература как таковая, что заставляет вновь и вновь возвращаться к одним и тем же вопросам: «что такое литература?», «зачем писать?», «для кого писать?». Неслучайно для французов 50-е гг. начинаются в 1947. В этом году и было полностью опубликовано знаменитое эссе Ж.-П. Сартра «Что такое литература?», представившее первые варианты ответов на поставленные вопросы и завершившееся детальным разбором «ситуации писателя в 1947 г.» [Сартр 1999]. Сартр результировал уходящие литературные 40-е, но он,

## Художественная словесность: механизмы обновления

открыв тему, одновременно сделал ее неисчерпаемой, ведь каждый этап отныне обреченно будет иметь свою «ситуацию».

Неудивительно, что тремя годами позже появляется новая работа, где будет осуществлена следующая попытка осмысления ситуации литературы во Франции, имеющая не столько итоговый, сколько прогностический характер. Речь идет об эссе Жюльёна Грака «Литература в желудке» («*La littérature à l'estomac*»), написанном в 1949 и впервые опубликованном в 1950 [Gracq 1989]. Показательно «вкусное» название сразу же вскрывало критический пафос граковского текста, направленного не столько на объективный анализ современного ему литературного процесса (что, собственно, претендовал делать Сартр в свое время), сколько на выявление тех негативных начал, которые делают неудобоваримой литературную продукцию, комом застревающую в желудке.

В эссе Грака на первый план выведен вопрос о читающей аудитории. Началом же разговора становится увековеченная традиция: во французской культуре неизменно особая роль отводилась фигуре «великого писателя». Это неизменная данность: «Француз, пусть даже мало начитанный, знает, что слава его страны с самого начала основана на интеллектуальных творениях. Он знает, что великие писатели здесь всегда были и всегда будут» [Gracq 1989: 519]. Между тем как в «Ситуации 1949» проблематизируется возможность выбора очередного кумира и авторитета от литературы. И тому есть несколько причин, среди которых факт уменьшения числа читательской аудитории значим, но не является определяющим. Грак говорит об особом состоянии растерянности, постигшем общество, и пусть «категоричность суждений критики только возрастает, ни писатель, ни читатель теперь точно не знают, на что можно опереться» [Gracq 1989: 521]. Кажется, что доверие к литературе падает, но это только способствует нарастанию разговоров о ней. И если это кризис, то кризис специфический, поскольку он касается в первую очередь установившихся норм оценивания литературы, а не самой литературы.

Одна из главных тем, направляющих логику размышлений Грака, связана с попыткой выявления того, что определяет движение современного ему литературного мира, установление тайных и явных механизмов, управляющих художественным процессом. Для того чтобы выполнить эту задачу, писатель не побоялся выступить в роли «неуживчивого человека», тип поведения которого раскрыт непосредственно в рассматриваемой работе. Речь идет об интеллектуальной позиции. Неуживчивым рискует быть определен любой, осмелившийся более чем дважды не согласиться с общепринятым мнением.

По мере повествования Грак неоднократно подчеркнет особое отношение французов к литературе. В результате появляются довольно любопытные сопоставления с другими национальными культурами. Словесность во Франции фактически сакрализована; страна с богатейшими культурными традициями уверена в непоколебимости своего статуса величайшей литературной державы. Отмеченное выше пристрастие французов к «великим писателям» — один из многих фрагментов, составляющих мозаику творческой среды, узор которой выписан весьма замысловатыми отношениями между писателями, читательской аудиторией и критиками, обусловленными как традицией, так и новыми тенденциями, порожденными эпохой.

Возникающие связи как бы порождают одна другую. Характеризуя читательскую публику, Грак отмечает присущую ей интеллектуальную несвободу. Быть французом означает быть человеком, разбирающимся в литературе. Только не умеющие читать освобождены от этой обязанности. Эссе начинается с парадок-



александр пружинков. FISH

сального утверждения: «никогда еще во Франции не покупали так мало книг и никогда еще в ней так много не говорили о литературе» [Gracq 1989: 520]. Но этот парадокс достаточно быстро снимается, более того, по мере объяснения он банализируется, актуализируется и, если угодно, глобализируется. Середина XX в. стремительно сближается с современностью, в том, что пишет Грак о 50-х, легко узнается день сегодняшний.

Французский читатель — человек, зависимый от литературы, он должен знать новости,

должен следить за появляющимися именами, должен знакомиться с книгами, ему нужна ежедневная «доза». Все потому, что он *должен* уметь поддержать разговор о литературе на *должном* уровне. Однако ситуация такова, что успешно усвоить эту информацию удастся очень маленькому проценту аудитории, тем, кого Грак называет «реально читающей публикой». За этими словами не лежит намерение оскорбить читателя, поскольку он изначально ни в чем не виноват. Читатель становится заложником специфически складывающейся литературной эпохи. С одной стороны, нарастает поток литературы, «продукта» потребления, с другой — размываются критерии оценки. Установленные традиции приучили читателя доверять авторитетному мнению, но в этот момент констатируется дефицит авторитетов, критика сама в смятении. Несмотря ни на что, *мнение* появляется, обретая качества идеи, которая носится в воздухе, оно проникает в читательское сознание, достаточно быстро вырабатывая общий взгляд, который позволяет буквально увидеть значимые имена, творения, тенденции. Здесь-то и выявляется ущербность этого видения, определяемого Граком как «литературный дальтонизм». О литературе не столько говорят, сколько повторяют уже сказанное, все слабее становится непосредственная связь с книгой, отдаленной от читателя заранее сформулированной точкой зрения. Главное «быть в курсе», разбираться в вопросе. Французы читают не читая, подобно дальтоникам, рассуждающим о цветовых нюансах, «говорят о том, что они не только не видели, но что они никогда не смогут увидеть» [Gracq 1989: 522].

Очень неуютно в этой обстановке чувствует себя тот, кто не разделяет общее мнение. Он обречен участвовать в разговорах о «лидерах продаж», это неизбежно, поскольку его будут постоянно возвращать к данной теме жаждущие культурного общения соотечественники. И каким-то образом приходится реагировать. «Два или три раза мои возражения стерпят, даже повеселятся, скажут, что я про-

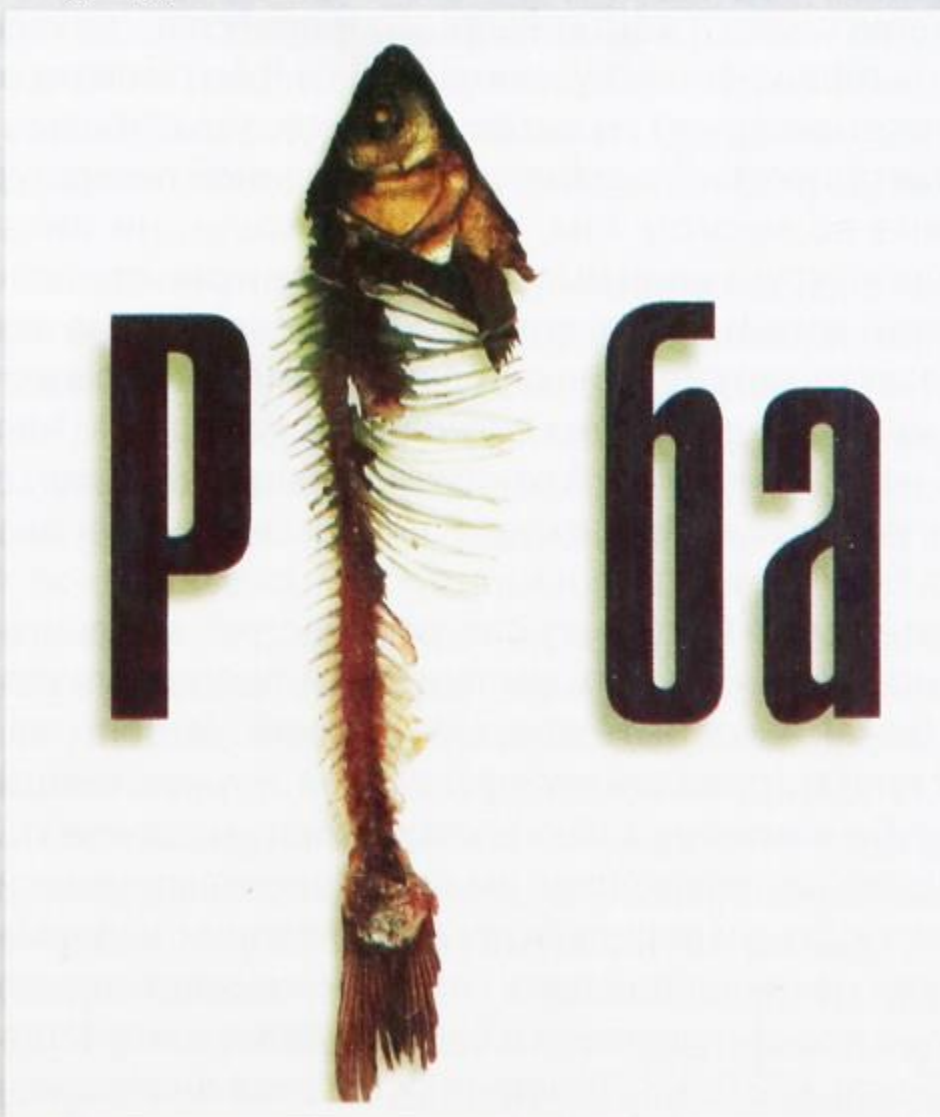
## Художественная словесность: механизмы обновления

воцирую, а потом назовут неуживчивым человеком» [Gracq 1989: 530]. Рано или поздно лагерь «возражающих» уменьшится, проще увидеть то, что заметно всем, чем биться за собственный взгляд. В своей массе читательская аудитория действительно достаточно мягкотела и слабовольна, еще на школьной скамье она приучена быть ведомой. Тем не менее, ее голос значим для репутации автора, вот только чьи слова он озвучивает?

Подобное поведение читателей не обходится без последствий для писателя. Но прежде всего Грак вспоминает о тех традиционных особенностях французского литературного мира, с которыми сталкивается любой автор. После публикации первой книги и последовавшей за этим известности писатель тоже попадает в зависимость, становится заложником литературной жизни. Во-первых, отныне он обязан публиковаться, оказанный ему «кредит доверия» предполагает ежегодные поступления «продукта», не страшно, если последующие творения будут не столь хороши, как вначале, «отныне его творчество будет продвигаться со скоростью взлета первого произведения» [Gracq 1989: 534]. Во-вторых, писателю очень не рекомендуется менять амплуа, если кто-то начал как романист, ему лучше не писать пьесы. Силы, затраченные на формирование мнения при первичном знакомстве, должны быть полностью оправданы, непоследовательность автора может помешать публике придерживаться ясного мнения, не следует выходить за пределы раз и навсегда написанного портрета. Где-нибудь в Америке каждое новое произведение оценивается заново, во Франции главное — преодолеть первую волну читательского и издательского сопротивления неизвестному. Поэтому «здесь, как ни в какой другой стране, карьера писателя столь близка пошаговому движению по служебной лестнице чиновника» [Gracq 1989: 533]. Для полноты картины, оценивая ситуацию писателя, Грак даже вводит во французский язык заимствование из русской культуры — «чин». Речь идет о тщательно градуированной иерархической лестнице, где каждому автору отводится своя ступень. Определенное усложнение привносит тот факт, что положение писателя зависит от оценки двух уровней: ситуации и интереса публики. Совпадение уровней не обязательно: можно не занимать высокого места, не быть членом Французской академии, но слыть вполне успешным при условии большой популярности в читательских кругах.

Без широкого успеха читательская признательность немислима, поэтому писатель

александр грак. РЫБА



попадает в очень сильную зависимость от того, какое мнение о его творчестве сложится у массовой аудитории. Ответ на вопрос «что такое литература?» в свете сказанного складывается сам собой: «Литература — это не то, что пишут, не то, что читают, это то, о чем говорят» [Gracq 1989: 522].

Для Грака подобное положение дел неприемлемо, но выведенная им формула литературы исключает эффективность индивидуального вмешательства. Если бы чтение было частным делом, но нет, оно возведено в ранг государственного, общенационального акта. «Нельзя говорить о литературе там, где ее не читают», нельзя, потому что за этим непременно последует ее обесценивание, «особая разновидность инфляции» [Gracq 1989: 538].

О литературной инфляции писал незадолго до Грака и Сартр, указывая на те же тенденции: «Есть лишь формулы, связанные с именами. Когда наша известность гораздо шире, чем наши книги...» [Сартр 1999: 212]. Правда, для Сартра девальвация литературы была прежде всего продиктована изменением политической и идеологической ситуации, в то время как у Грака речь идет исключительно о культуре. У Сартра изменение читательской аудитории обусловлено исторически, в эту новую историческую ситуацию и должен, по его мнению, вписаться автор. Недопонимание и вульгаризация литературы являются элементарным следствием недостаточно высокого уровня образования публики. «У нас есть читатели, — пишет Сартр, — но нет читательской аудитории» [Сартр 1999: 231]. Писатель, а подлинным писателем может быть только ангажированный автор, не должен отрываться от жизни, от чаяний масс, он может подняться над ситуацией в силу данных ему возможностей, но если читатель не в состоянии последовать за ним, автор должен остановиться.

Поэтому у Грака и Сартра принципиально разные варианты разрешения кризиса литературных ценностей. Точнее, у Сартра это решение есть, и состоит оно, конечно же, в мужественном приятии того, что исторически обусловлено. Сартр не боится рекомендовать писателю «приспособиться» к текущему моменту, что легко вписывается в его концепцию творчества, где индивидуальное всегда должно быть подчинено «служению». А вот Грак готового рецепта не дает, но это совсем не означает, что он писал свое эссе, заразившись общим вирусом французской болтливости. Ущербность современной литературы, как полагает Грак, обусловлена во многом тем, что ни читатели, ни писатели просто не осознают порочного круга зависимостей, в который они попадают, плывя по течению литературной жизни. Грака, который любит ясность не меньше Сартра, очень настаивает на том, что ситуация литературы смутно и странно затемнена. Движение есть, а вот источник движущих сил уловить не удастся. Метод Сартра известен: базирясь на классическом французском рационализме, писатель-философ обычно вначале измышляет ясность, а затем накладывает ее на материал, в итоге получается безупречно функционирующая схема. Грак же пытается идти изнутри рассматриваемого мира, этот ракурс позволяет выделить нечто реально существующее, но исключает роль наставника и пропагандиста, характерную для Сартра. Цель Грака может быть сформулирована как попытка реконструкции того звена, отсутствие которого он так ярко описал, — умение видеть, непосредственно, лично, сугубо индивидуально воспринимать и оценивать происходящее.

Однако продолженная им далее оценка динамики культуры свидетельствует, что этот подход и впредь будет сталкиваться с нарастанием препятствий. Человек 50-х уже начинает ощущать «постоянное давление тотальности...<...> Каждую секунду на нас обрушиваются будоражащие и все чаще плохо дешифруемые волны» [Gracq 1989: 539]. Нельзя оставаться в стороне, но и охватить все не пред-

## Художественная словесность: механизмы обновления

ставляется возможным. «Фактически не осталось публики, которая бы все воспринимала *из первых рук*», и вместе с возможностью видеть своими глазами предмет разговора утрачены последние шансы на верификацию суждений [Gracq 1989: 540].

Изменение информационной ситуации в мире литературы прежде всего касается характера отношений между произведением и читателем, что связано со все нарастающим числом всевозможных посредников. Важно, что эти новые для того времени фигуранты подают себя именно как медиаторы. То, что они оказались «между» читателем и книгой, не должно восприниматься как препятствие, напротив, являя собой новую силу, новый фактор культуры, они подают себя как максимально эффективную связь. Речь, конечно, идет о медийных средствах. Само слово (как и практика) «массмедиа» к тому времени уже пришло из Америки и начало укореняться во французской реальности. Грак оспаривает если не эффективность, то декларируемую «прозрачность» новых участников литературного процесса. В тот момент, когда рассматривалась роль «общепринятых суждений», Грак говорил о них, как о силе, способной перекраивать литературный ландшафт. Теперь же, когда публичное мнение материализовалось в публицистике, оно обрело статус неоспоримого авторитета. Еще только 1949 г., по сравнению с нашим временем это мир, где царит тишина, в эссе Грака нет слова «телевизор» (есть «экран»), реальность там пока еще редко дублируется «картинкой», и, тем не менее, происходящее кажется ему устращающим.

Какую «помощь» литературе оказали газеты, радио, кино, реклама? Во-первых, появился невиданный ранее тип читателя — «публика, которая вообще не читает» [Gracq 1989: 544]. Не нужно путать ее с теми, кто и ранее не прикасался к книгам, например по причине безграмотности, поскольку «новая» нечитающая публика участвует в литературном процессе не меньше тех, кто читает. Ничего удивительного, ведь она «в курсе дела», она не отстает от жизни, следит за информацией. Можно снова вернуться к проблеме верификации, в данной ситуации несостоявшийся читатель никогда не сможет сформулировать собственного мнения о тексте, но он будет говорить о литературе и высказывать суждения, для него (и большинства) бесспорные. И эти слова, возможно, определяют репутацию писателя.

Во-вторых, происходит заметное упрощение и вульгаризация изначально «тонкого словесного материала», разрыв с традицией осуществляется механически. Правила начинают создавать те, кто профессионально не связан ни с миром производства, ни с миром потребления литературы. Мотивация новой движущей силы интересами литературы тоже не определяется. Поэтому у тех, кто принадлежит к этому миру, органически с ним связан, закономерно возникает потеря ориентиров.

Всеобщая дезориентированность и порождает третье следствие: писатель, если он не желает утрачивать статус успешного автора, обречен на роль «звезды» (*vedette*). Парадоксальность его положения увеличивается. С одной стороны, как всякая звезда, писатель начинает «сиять» потому, что это кому-нибудь нужно. Феномен «звезды» обусловлен и социально, и исторически: «Если в 1949 г. толпа начинает создавать и призывать звезд, так это потому, что, пребывая в состоянии неутолимой тревоги, она в этом нуждалась. Звезды для нее были своего рода божьим благословением, они как люди, которые способны *ходить по воде*» (выделено Ж. Г. — Л. Л.) [Gracq 1989: 547]. Причастность к этому миру гарантировала иммунитет против всепоглощающей анонимности существования элементарной части-



Ольга Трофимова. СНЫ

ванная. «Имя обретает собственную жизнь. Чем дальше удаляется оно от автора, тем удаленнее берега, которых оно достигает, тем легче его вес, неощутимей сущность. Но взамен оно приобретает отшлифованную легкость бакена, позволяющую держаться на поверхности» [Gracq 1989: 546]. И еще один вопрос остается без ответа: кто же управляет движением этого гигантского поплавка?

Каким бы новым не был феномен массмедиа для литературы, его практики достаточно быстро стали ритуальными. «Великий писатель» легко вписался в реорганизованную систему литературных ценностей, только теперь он скорее воспринимается не как авторитет в мире идей, а как «голова с афиши», из всего написанного им несостоявшемуся читателю милее всего будет автограф, поставленный рукой мэтра на обложке во время «сезонной распродажи», то есть — книжной ярмарки.

Грак заканчивает свой разговор предложением «протереть глаза» и постараться увидеть разницу — результат тысячи мельчайших изменений, произошедших в литературе за последние десятилетия, — между современной времени написания эссе литературой и прошлым. Самое странное, что выявленные тенденции, для художественной словесности конечно неблагоприятные, не были спровоцированы самой литературой. Скорее, их источник имеет внелитературное происхождение, что само по себе является доказательством того, что литература начинает утрачивать самостоятельный статус и оказывается в зависимости, даже в подчинении от неких сил, преследующих свои интересы, не обусловленные системой внутри-литературных ценностей.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Gracq J. La littérature à l'estomac // Gracq J. Oeuvres complètes. Paris, Bibl. de la Pléiade. V. I. 1989. P. 519–551.
2. Murat M. L'idée de la littérature dans les années 1950 // [www.fabula.org/cgi-bin/colloques/1950/murat.php](http://www.fabula.org/cgi-bin/colloques/1950/murat.php).
3. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Минск, 1999.

цы — человека в пространстве большого города, «прививка против смерти». Каким же образом происходит сцепление? «Какое послание может отправить писатель тому, кто его не слушает и не читает?» Слышимо и воспринимается наверняка будет только одно — имя. Набор звуков становится своего рода кодом, дающим доступ к необходимой (и весьма ограниченной) информации. Конечно, таких масштабов известности во времена былые никто не достигал, но если это и слава, то довольно редуциро-