Леонид Андреев

Jean-Paul Sartre
ЖАН-ПОЛЬ САРТР

Свободное сознание и XX век

Леонид Андреев

ЖАН-ПОЛЬ САРТР

Свободное сознание и XX век

GELEOS
2004

УДК 141.32(44)"19"(092)+ 821.133.1.09Сартр
ББК 87.3(4Фра)+ 83.3(4Фра)6-8Сартр
А65

Издано при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Андреев, Леонид Григорьевич
Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Андреев. — М.: Гелеос, 2004. — 416 с.

ISBN 5-8189-0315-X

«После Сартра — Сартр!»
Таким категорическим заявлением парижский литературный еженедельник определил значение Сартра через три года после смерти знаменитого писателя и философа.

Леонид Григорьевич Андреев, известный русский ученый, профессор МГУ, посвятил многие годы исследованию творчества Жан-Поля Сартра. В итоге появился на свет увлекательный интеллектуальный роман, в котором рассказывается о великом писателе и философе и его творчестве.

© Андреев Л., 2001
© ЗАО «ЛГ Информэйшн Груп», 2004
© ЗАО «Издательский дом «Гелеос», 2004

Вопрос: «Действительно ли нет ничего полезного в огромной массе работ, которые вам уже посвящены?»

Ответ: «Ну, это слишком. Но я могу сказать, что в целом из того, что я о себе прочитал — я не все прочел, конечно, едва ли десятую часть — я ничего не извлек. В лучшем случае я нахожу точное изложение моих идей...»

Из интервью с Жан-Полем Сартром,
лето 1975 г.

«После Сартра — Сартр». Таким категорическим заявлением парижский литературный еженедельник определял значение Сартра через три года после смерти знаменитого писателя и философа. Скончался он 15 апреля 1980 года, а затем словно бы вновь родился во вспышке всеобщего интереса к нему, в издании всего, что им было написано, что не было издано при жизни: «Мы прекрасно знаем, что 20 неизданных страниц Сартра важнее для нашего существования, нежели все нагроможденье трактатов наших признанных философов»[1].

Жизнь после смерти — в этой судьбе Сартра раскрывается не просто судьба исключительно одаренной личности, ставшей при жизни властителем дум, но особенное ее качество, которое можно назвать адекватностью XX веку. Вот почему с завершением нашего столетия, в момент подведения итогов Сартр не становится мельче, но вырастает в своей характерности, в поучительности своей судьбы. Сартр и универсален как будто не случайно, не только по дару таланта — универсальность представляется первым условием адекватности нашему времени. Кто Сартр? Философ? Писатель? Романист? Драматург? Теоретик литературы и ли-

---

[1] Les Nouvelles littéraires, 21—27 septembre 1983.— Перевод французских текстов здесь и далее выполнен Л. Андреевым. В работах Сартра сохранены присущие ему особенности графического оформления текста.— *Примеч. ред.*

тературный критик? Журналист? Публицист? Эссеист? Политический деятель? Все это одновременно — а значит, нечто иное, некое особенное качество поистине феноменальной личности, которую не сведешь ни к одному из возможных определений.

И при всем этом несущей конструкцией всего этого огромного сооружения, творчества Сартра, является искусство. Сартр, несомненно, подлинный и прирожденный философ, но он побуждает вспоминать афоризм Альбера Камю: «Хотите философствовать — пишите романы». Не только романы, новеллы, драмы писал Сартр, он писал и собственно философские труды, однако в конечном счете его философствование стягивалось к эстетике, к размышлению об особенном, по сути своей художественном осмыслении бытия. Сартр шел к выработке современной философии, точнее говоря, к современному Знанию, к универсальной познавательной модели — и отнюдь не случайно ключевое место в этой модели занял художник, Гюстав Флобер, герой последней книги Сартра.

Сартр на самом деле «важен для нашего существования». И не потому, что он являет собой собрание полезных советов и бесспорных истин. Нет, Сартр и спорен, и легко уязвим — как, впрочем, и наш век. Он порой привораживает — временами отталкивает. Как и наша эпоха. Что, собственно, принесла она к своему исходу, который слишком похож на разбитое корыто?! Столько дерзаний, такой порыв надежд — а в итоге: «не убий», «не укради»... Сартр — это трагическая одиссея человека XX века, честно прожитая и пережитая, прой-

денная до конца, в которой больше вопросов, чем ответов.

Еще бы: Сартр — герой нашего времени, герой «абсурдного мира», со смертью Бога утратившего смысл и закон существования. Невиданная ответственность легла на человека. Справился ли он? Ангажированный Сартр нас ангажирует, им пережитое — наше переживание, наша участь, наш выбор. Все, что Сартр делал, все его размышления, — мучительные поиски смысла бытия, сути человека, который остался наедине с собой, без опоры, без объяснения. И для которого в равной степени важно осознание своей свободы, осознание свободы как своей человеческой сути — и осмысление границ свободы, неотвратимости детерминизма. Через тернии, от одной крайности к другой, от абсолютизации Слова — к культу Дела двигался Сартр, оставляя в осадке, в итоге своих безмерных, изощренных интеллектуальных построений простые и вечные истины. Сартр должен быть прочитан в свете самой из них великой: «Мне недоставало чувства реальности. Но я изменился. В течение долгого времени я приобщался к реальности. Я видел умирающих от голода детей. Перед лицом гибнущего ребенка "Тошнота" не имеет веса». Жизнь ребенка как мера всех вещей — во мраке «абсурдного мира» сверкнул луч истины, свет добра...

И все же — Сартр поучителен не столько тем, что им найдено, но и объясняющими всех нас заблуждениями, и самой готовностью к поиску, способностью к движению непрестанному, через самоотречение. Каждый шаг Сартра, даже неверный, оставил свой след: пройти по

этим следам — значит пройти путем двадцатого столетия и, может быть, хоть сколько-нибудь приблизиться к истине, во всяком случае, к надежде на нее, которая возникает, когда знакомишься с человеком, одержимым сомнением и верой, — знакомишься с Сартром.

Открыв мир через Слово, я долго принимал Слово за мир. Существовать — значило быть поименованным на неких бесконечных скрижалях Слов, писать — значило высекать на них новые существа или ловить живые вещи в капканы фраз.

Сартр

СЛОВА

В АБСУРДНОМ МИРЕ

В 1964 году Сартр издал автобиографическую книгу «Слова» («Les Mots»). Писательская автобиография — эка невидаль, сколько их написано разными писателями! Однако в биографии Сартра «Слова» занимают особенное место. Путь его был увенчан «романом реальной личности» — книгой о Флобере. «Слова» — тоже роман реальной личности, личности самого Сартра. Личности реальные занимали Сартра все больше, приобретая первостепенное значение для его способа осмысления мира. И все это — натуры художественные, будь то Бодлер, Малларме, Жене, Фрейд, Флобер или сам Сартр, т.е. реальное воплощение эстетического, ирреального осмысления и переживания реальности. Сартр в «Словах» задумал повторить свою жизнь — эстетически, как герой автобиографических книг, как герой романа реальной личности.

В «Словах» рассказчик, реальный прототип героя, выступает в собственной роли и одновременно играет эту роль в целях эстетизации, воображения реальности, т.е. размышления о жизни в форме романа. «Слова» — не пересказ событий жизни, не анкета; «Я» в этой книге — не столько совсем маленький Жан-Поль, сколько очень большой Сартр со своим, взрослым взглядом на мир, своей мудростью, со своим стилем, вне которого представить себе факты этой автобиографии просто невозможно.

Из автобиографии можно извлечь много сведений о начале жизненного пути, о формировании личности Сартра.

Можно узнать, например, что Жан-Поль Сартр родился в Париже 21 июня 1905 года. Отец, морской офицер, вскоре (в 1906 году) умер, мальчик оказался в семье деда, Шарля Швейцера, представителя эльзасской академической интеллигенции, принявшего французское гражданство в 1871 году после оккупации Эльзас-Лотарингии немцами. Вот там-то и началась жизнь Жан-Поля — началась в библиотеке деда, среди книг. Книги не просто снабдили ребенка всевозможными сведениями, развили его любознательность и подстегнули воображение. Книги формировали мировосприятие, сам метод интерпретации действительности — не по фактам реальной жизни, а по фактам жизни в книгах, книжной жизни. «Мир, отраженный в зеркале», — таким мир предстал перед глазами зарывшегося в книжной горе ребенка. Таким он сохранялся некоторое время, являя собой характерный признак отнюдь и не детского мировосприятия, согласно которому Слово — в начале, в причине, в основе. Мир книг — это мир Слов. Такое мировосприятие называется идеалистическим — не предполагая даже существования подобных понятий, ребенок усвоил фундаментальные посылки целой философии, предпочитающей двигаться «от знания к предмету». Усваивал он, конечно, не понятия — книжная жизнь возбуждала в нем активное эмоциональное отношение, «экстаз», была источником могучих страстей, сотрясавших еще хрупкий, неоперившийся организм. Тем реальнее казался мир книжных страниц и тем более могучим, въедливым, заразительным было исходившее от них очарование.

Слово жизнетворно «назвать — значит создать». Так Сартр определяет традицию, намечает целое направ-

ление эстетического осмысления жизни. Слово воспринимается как тот родничок, из которого берет начало поток, затем могучая река, несущая своим течением «эфемерные подобия мира вещей».

Книжные шкафы дедовской библиотеки — исходный пункт сартровского идеализма, но вместе с тем опорный пункт сартровской приверженности культуре и искусству. Слово — определение резко обозначенной у Сартра гуманитарной основы его миропонимания, его культурологической ориентированности. Сартр недолюбливал природу во всех ее проявлениях — вплоть до фруктов и мяса, даже кулинарию предпочитал «рукотворную». Откровенно не любил науки естественные, науки о природе. Ни в грош не ставил исследования экспериментальные, «точные».

«Слова» — плод мысли в большей степени, нежели памяти. Сартр не просто вспоминает — он «полагает», он явно сочиняет, додумывает, создавая образ семьи и образ эпохи, классический для Франции образ буржуазии гуманистической, республиканской, «в духе Виктора Гюго», в традиции XIX века. За наивным детским эгоцентризмом приоткрывается весь смысл грандиозного века с его верой в Прогресс, в Истину, в Красоту, которая обязательно совмещает в себе и начало Добра, и начало Правды. И, само собой разумеется, с верой в Знание, в Книгу. В этой традиции — начало Сартра, его корни. А начинается-то XX — «варварский» век. Во взаимном зеркальном их отражении, на стыке двух «я», двух эпох, двух возрастов и состояний, возникает образ художественный, образ типизированный. В этом образе содержится такая степень рефлексии, самонаблюдения, автоанализа, что маленький мальчик на глазах «старится», взрослеет — и в этом зеркале созерцает свое собственное будущее, с позиций которого, с позиций французской ироничности и критичности, «давней желчи» анали-

зирует и оценивает себя самое и тот «ритуал», на котором покоился уклад этой семьи, в начале XX века представшей живой ячейкой века XIX, анализирует социально-нравственные основы «ритуала». В итоге «я» одновременно определяет себя носителем великой культурной традиции — с одной стороны, с другой же стороны — «созданием без смысла и цели», невольным свидетелем и участником «семейной комедии», комедии социальной, в которой участвует и это «я».

«Ритуал», вынуждавший отпрыска преуспевающей буржуазной семьи ощущать себя лишним, был важным социально-историческим стимулом возникновения философии всемогущих Слов. Расхождение в реальном быту «правды и вымысла», торжество показной морали, «комедия добра», разыгрываемая обществом, — вот среда, благоприятная для предпочтения «зеркала» реальному миру. Такая среда подталкивает «я» к жизни воображаемой, к жизни в мире Слов как способу самоутверждения лишнего — «участь творца» предстает закономерным итогом эволюции. *Быть* — значит *писать* для слишком рано повзрослевшего ребенка. К восьми-девяти годам он выбрал «дело своей жизни», решил писать, следуя при этом социальным «ритуалам», «вздору» укоренившихся предубеждений о священной миссии писательства, о всесилии Слов, из которых на века воздвигаются «избранниками» словесные храмы. «Слова» — ведь это и определенный набор «вздорных», «дутых», «ритуальных» понятий, оформляющих «божественное» призвание. «Слова» — это «роман писательства», роман о рождении писателя, писательских импульсов. Именно писателя — не философа. У близкого своего заката, при подведении итогов, первым опытом которых и были «Слова», Сартр сознался в том, что по призванию, по велению судьбы и обстоятельств он не кто иной, как писатель — с непомерными при этом амбициями.

Художественный эффект автобиографической книги Сартра обеспечивается, повторяем, прежде всего соединением в одном лице, одном образе малого Сартра и Сартра большого. И проистекающей от этого соединения стихией ироничности, самокритичности. Взрослый с иронией оценивает малыша с его неумеренными, не по возрасту взрослыми претензиями — ребенок видит в пожилом человеке свое подобие, впавшую в детство знаменитость. Собственно, из детского состояния и не выходившую — ибо это вполне определенное, «взрослое» состояние идей, которое и производило на свет неумеренное писательское честолюбие.

Идей гениальности и собственного гарантированного бессмертия. Идей «вздорных» и в то же время стимулирующих выход за пределы индивидуализма, обращение к другим с помощью Слов, с помощью книг: книги — это «я», но это «я» — повсюду. Детская игра в бессмертие оборачивается — обернется — возникновением нетленных ценностей, обнаруживает принадлежность данной личности со свойственным ей обостренным ощущением смерти, собственной недолговечности непрерывному, неподвластному времени потоку вечно живой культуры.

Оценки «начал» в «Словах» существенно важны для Сартра. Они очень близки оценкам художника в книге о Флобере — и к ним придется вернуться. Эта близость свидетельствует о сложившемся у Сартра убеждении относительно особого социально-культурного значения искусства. В этом еще один смысл понятия «Слова». Опрокинув в свое прошлое и в прошлое целой культуры свое настоящее, Сартр уточнил это значение, его критически осмыслил в ракурсе реальной жизни, совсем «простой» жизни — «проникновенное счастье» испытывает мальчишка, когда играет со своими сверстниками в незатейливые игры. Оставив в

стороне позу судьбой отмеченного избранника, он на мгновение «смывает» с себя «семейное комедиантство» — комедиантство целой социально-культурной традиции. Совсем «смыть», однако, не просто — идея «миссии» живет в герое книги, определяя его стремительное взросление, его бег к дальней цели, начатый в детстве, в библиотеке, в книжном мире деда.

Творческий импульс помог Сартру оторваться от убаюкивающего официального оптимизма, рожденного идеологией утвердившейся у власти буржуазии, помог сделать ставку на личность, на личную инициативу, на себя. В этом — поистине эпохальный смысл процесса формирования в «Словах» данной личности, личности Жан-Поля Сартра: «Я загнал плавный прогресс буржуа в свою душу, я превратил его в двигатель внутреннего сгорания; я подчинял прошлое настоящему, а настоящее будущему, я отринул безмятежную эволюционность и избрал прерывистый путь революционных катаклизмов». «Слова» — истинно сартровский взгляд в прошлое: при чтении книги возникает головокружение от ощущения «бегства», непрерывного и стремительного движения, от органической потребности «я» в отказе, в обновлении, в творчестве.

Не утраченное в прошлом время, вслед за Марселем Прустом, ищет Сартр. Напротив, ищет настоящее и даже будущее. «Слова» — запоздавшее введение в творчество Жан-Поля Сартра. С этой книги можно начинать чтение всего того, что им было создано. Ориентируясь при этом на признание Сартра — «я переменился». В начале же был «шорох слов», во всемогущество которых поверил этот «избранник Божий», наследник просветительства и католицизма одновременно, превративший книгу, Слово в своего рода культ, в предмет религиозного поклонения, а себя — в священнослужителя, в «гения» по призванию.

Тридцать лет — по словам Сартра — понадобилось ему, чтобы одолеть этот идеализм. Тридцать лет — это дистанция от Первой мировой войны до Второй. Онато и понадобилась Сартру, чтобы «перемениться», — так он определил главные этапы своего пути. К середине 40-х годов Сартр действительно окажется иным. Трудно даже представить, что его когда-то могли удовлетворять «эфемерные подобия мира вещей». Менялась жизнь, стремительно и радикально — к середине XX века не осталось никаких следов от той, хотя бы относительной социальной устойчивости, которая наблюдалась в начале столетия, в пору «belle époque». Сартр был готов к этим переменам— к «бегству» от начал, от корней, от себя самого.

Таким его узнала, таким его изобразила Симона де Бовуар. От воспоминаний Сартра можно перейти к ее воспоминаниям, чтобы восстановить образ и путь писателя. Сартр и Симона познакомились в 1929 году. К этому времени Сартр завершал свое образование. Учился сначала в лицее Парижа, потом — с 1917 года — в лицее Ла Рошель, где директором верфи был отчим Жан-Поля. В 1920-м возвращается в Париж. В 1924-м поступает в Высшую нормальную школу, углубившись в изучение философии и психологии.

Жизнь Сартра до встречи с Симоной в какой-то мере можно восстановить по обширным «Разговорам с Жан-Полем Сартром», которые опубликованы в книге Симоны де Бовуар «Церемония прощания» (1981). Из придирчивых расспросов следует, что в детстве свои литературные упражнения Сартр начинал перепиской, переделкой различных напечатанных в журналах занимательных историй, да и позже увлекся «Рокамболем» и «Фантомасом». Первый роман написал в 8 лет! По переезде в Париж стал читать литературу серьезную — Пруста, Жироду и сам считал примечательным для себя переход от увлечения ро-

маном «плаща и шпаги» к реалистическому роману. Хотя уже в библиотеке деда читал и «Отверженных» и «Госпожу Бовари», «романы о повседневном». Собственные первые (хотя к первым можно отнести произведения, которые он сочинял, когда ему было лет 8—10, в том числе и романы) литературные опыты счел «реалистическими», поскольку они были об окружающем, о знакомых, обыкновенных людях (в 1923-м опубликовал отрывки романа «Иисус-сова, провинциальный учитель», новеллу «Ангел отвратительного»), даже о себе — в романе «Поражение» автор изобразил себя в лице Ницше. Увлекался античностью, его привлекала возможность использовать мифы.

Рано и твердо определившееся намерение Сартра заняться философией стимулировалось его уверенностью в том, что философия дает возможность все познать — но с непременным условием выразить эту возможность в литературе, выразить в ней свое представление о мире, о смысле бытия.

Однако власть Слов сказывалась — обнаружение истины мыслилось юным Сартром не путем изучения этого мира, но «комбинацией слов». Вера в особые возможности таких «комбинаций» подтолкнула в 20-е годы к сюрреалистам, великим мастерам по этой части. Впрочем, формализм как таковой Сартра никогда не привлекал; очень рано вырисовывается его убеждение в том, что писатель должен прежде всего «говорить о мире», а не заботиться о «внешних качествах» произведения. Литература все больше связывалась для Сартра с понятием истины, с открытием истины, с особым, индивидуальным взглядом на мир.

Первые впечатления Симоны де Бовуар о Сартре содержатся и в первом томе ее воспоминаний («Воспоминания благовоспитанной девицы»): «...его разум всегда был в состоянии тревоги. Он не знал неподвижности, сонливости, уверток, уклончивости, пере-

дышек, осторожности, почтительности. Его интересовало все, и ни с чем он не соглашался... Он питал отвращение к рутине и к иерархии, карьере, очагу, правам и обязанностям, всему, что в жизни было серьезным. Он с трудом примирялся с мыслью о необходимости иметь профессию, коллег, начальников, правила, которые надо соблюдать и которые надо навязывать. Он никогда не станет отцом семейства, никогда не женится...»[1]

Многое было заложено в детстве, но тем не менее рывок был резким — и Сартр стремительно двинулся вперед с момента старта, торопливо оставляя прошлое в прошлом, обрывая связи и освобождая себе путь. Несколько опережая его, забегая вперед, можно сказать, что в себе самом, в своем миропонимании и в своем поведении, поразивших Симону де Бовуар, Сартр реализовал тот тип личности, который станет его героем, объектом его размышлений, во многом его открытием и который, в свою очередь, был характернейшим продуктом XX века, эпохи «смерти Бога», утраченной стабильности, разрушенной веры.

«На обширных пространствах современного Запада христианское мироощущение более уже и не оспаривается, оно перестало даже возбуждать сомнение. Оно воспринимается как пережиток иных времен...» — писал знаменитый французский персоналист Эмманюель Мунье[2]. «То, что называлось «Добро», «Красота», «Истина», «Справедливость»... было поставлено под сомнение... Стремительное и катастрофическое развитие после 1870-го и вплоть до наших дней привело к ужасающей дискредитации верований и представлений... и с началом века возникло

---

[1] *Beauvoir S. de.* Mémoires d'une jeune fille rangée. — P., 1958. — P. 482—483.

[2] *Mounier E.* Introduction aux existentialismes. — P., 1962. — P. 69.

мироощущение, уже не представляющее человека в окружении понятий и условностей, направляющих его существование...»[1]

Вот и Сартр как бы один, как бы сам по себе, лишь на себя полагающийся, только в себе изыскивающий оправдание мира и своего собственного поведения.

Неудивительно в этих условиях то, что Симону поразило в Сартре: он «жил для того, чтобы писать». До конца жизни, до потери зрения в 70-х годах, Сартр писал, и это занятие было для него главным. Писал он непрестанно, всюду; предпочитал кафе, но как сложится, — вспоминал, например, что «Бытие и ничто» начал писать в Пиренеях, во время путешествия на велосипеде: поднялся первым, сел под скалой и начал писать; подошли остальные — он все писал, не отрываясь. В этом мало что изменилось — Сартр принадлежал Слову. «Произведение искусства, литературное произведение в его глазах было целью абсолютной; в себе самом оно заключало смысл... Он интересовался политическими и социальными вопросами... но его дело было писать, а прочее затем. Он был тогда скорее анархистом, чем революционером... то, что он называл "эстетикой оппозиции", прекрасно уживалось с существованием тупиц и негодяев, и даже в них нуждалось: если нечего ниспровергать, не с чем сражаться, то литература мало что стоит»[2].

К моменту встречи Симона определяла политическую позицию Сартра (также и свою) как «антикапиталистическую» и абсолютно свободную, опасающуюся каких бы то ни было «этикеток». Поэтому жизнь общественная даже в дурное время перелома

---

[1] *Albérès R.-M.* Jean-Paul Sartre. — P., 1960. — P. 49.

[2] *Beauvoir S. de.* Mémoires d'une jeune fille rangée. — P. 485.

от 20-х к 30-м годам мало занимала — лишь как «фон» собственной жизни. Анархизм Сартра был вызывающим — он не постеснялся (рассказывает Симона) даже дурно обратиться с гробницей Шатобриана... Все это не мешало живому интересу к тому, что в мире происходило — во всем мире. Уже к 30-м годам обозначилось столь характерное для Сартра присутствие в настоящем времени, во всем по возможности мире, во вселенной. Даже всеобщий энтузиазм Народного фронта, задевший, правда, Сартра и Бовуар, не вывел их из состояния «свидетелей». Сартр не участвовал в выборах. Действия рабочих, занявших заводы, уступки со стороны предпринимателей очень их обрадовали, но «новый шовинизм», «трехцветный» энтузиазм раздражал, в том числе и патриотизм коммунистов. Многие месяцы внимание было поглощено испанской войной; Сартр и Бовуар восхищались Андре Мальро, который отправился сражаться во главе авиаэскадрильи, восхищались позицией СССР, в противоположность Франции оказавшего помощь Республике. Советский Союз неизменно привлекал их внимание, порождал надежды, которые, однако, рассеивались из-за происходивших там неясных и озадачивавших событий, отрывочных сведений и слухов, доносившихся из страны загадочной и притягательной...

Позже Сартр даст четкую характеристику своей политической позиции 30-х годов, своей эволюции. «До войны я рассматривал себя как индивидуум, я совершенно не замечал связи между моим индивидуальным существованием и обществом, в котором я жил. По окончании Нормальной школы я построил на этом целую теорию: я “один”, т.е. индивидуум, противостоящий обществу независимостью своей мысли, ничем обществу не обязанный, индивидуум, с которым общество ничего не может поделать, поскольку он свободен. Вот это и есть очевидность, которой я обо-

сновал все, что думал, все, что писал, и то, как жил, до 1939-го»[1].

И при этом Сартр осознавал, что у него был противник — буржуазия, и что он писал «против нее», и что «Тошнота» была «атакой на буржуазию»: «Я комфортабельно устроился в моей позиции писателя антибуржуазного и индивидуалистического».

И все это разлетелось в одно мгновение — в тот день сентября 1939 года, когда Сартр получил предписание о мобилизации: «Я внезапно понял, что я существо социальное». Но это будет в 1939-м...

Для понимания своеобразной творческой индивидуальности Сартра важно следующее наблюдение его спутницы: «Для меня стало очевидным, что однажды он напишет философский труд, с которым будут считаться. Однако он не упростит свою задачу, так как не имел намерения сочинять теоретический трактат согласно традиционным правилам. Стендаля он любил не меньше, чем Спинозу, и отказывался отделять философию от литературы».

О соотношении философии и литературы Бовуар с пристрастием расспрашивала Сартра, когда они подводили итоги всему его творчеству. «Есть иерархия, — говорил Сартр, — иерархия в том, что философия на втором месте, а литература на первом. Я желал бы достичь бессмертия с помощью литературы, а философия лишь средство достижения этой цели. Она не имеет абсолютной ценности, поскольку меняются обстоятельства и влекут за собой изменения в философии». Литература же содержит ценности непреходящие, вечно живые, неизменно актуальные: «Сервантес, Шекспир, их читают, как если бы они присутствовали; “Ромео и Джульетта” или “Гамлет”

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations X. Politique et autobiographie. — P., 1976. P. 176.

кажутся написанными вчера»[1]. Литературное произведение в восприятии Сартра — некий абсолют, который уже ничто не сможет изменить. «Библиотека — храм», — по признанию атеиста Сартра, в сознании которого опустевший со смертью Бога мир заполнялся культурой, книгой, Словом.

«В моем представлении я был создателем романов»,— говорил Сартр. И философия для него начиналась с проблемы воображения — проблемы, основополагающей для искусства.

Осенью 1929 года Сартр вынужден был, с трудом преодолевая свое раздражение, отправиться на отбытие военной службы, которая, впрочем, оказалась не очень-то суровой (метеостанция) — Жан-Поль и Симона очень часто встречались, воскресенье вообще было днем выходным, и т.п. В армии писал стихи — это было детским его увлечением, со стихов он и начал сочинять, потом перешел на прозу; пишет пьесу. В начале 1931 года вернулся в Париж, вскоре занялся преподаванием философии — ему было предложено заменить в Гавре заболевшего лектора. В Гавре работал до 1936-го, затем, недолго, в небольшом провинциальном городке Лаоне, затем перебрался в Париж— с 1938 года преподавал в лицее Пастера.

В философской ориентации Сартра очень рано определилось влияние немецкой феноменологии и немецкого экзистенциализма. Это влияние обосновало его неприязнь к абстрактному теоретизированию, ко всеобщему, понятийному, традиционно ученому. Знамением времени был его вкус к конкретному — к индивидуальному. Свобода личности — вот что манило Сартра, что формировало его мировоззрение, его отношение к политике, морали, философии, к по-

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux suivi de l'Entretiens avec Jean-Paul Sartre. — P., 1981. — P. 201.

ведению человека, формировало его эстетику и художественную практику. «Только индивидуальное существует» — таково изначальное, исходное убеждение Сартра, которое воспринимается как прямое следствие «смерти богов», компрометации идей, понятий, всего, что вне человека, вне индивидуума. Осталась лишь земля — «неба нет».

Власть Слов была цепкой, от их плена Сартр долго не мог избавиться. Однако — мы это видели в «Словах» — уже в детстве (во всяком случае, по тому освещению детства, которое дал подводивший итоги жизни Сартр) он «вел двойную жизнь»: одна из них была жизнью «избранника», «чуда природы», свои грезы выражавшего в словах, — другая была «просто жизнью». «...На площадках Люксембургского сада играли дети... я смотрел на них глазами нищего — сколько в них было силы и ловкости, как они были прекрасны». На это «раздвоение» Сартра необходимо обратить особое внимание — осознанное в детстве, оно было постоянным, в той или иной степени определяло его мировосприятие и его методологию. В этом раздвоении — предпосылки дальнейшей эволюции, неизбежного разрушения первоначального идеалистического предпочтения Слова, которое сформировалось еще в семейной библиотеке.

Сартр ни в коей мере не был старомодным солипсистом, он принадлежал XX веку, который не позволяет уходить в свое «я», ломает любые башни из слоновой кости. Вот почему не воспринимается как неожиданность — при всем идеализме Сартра эпохи Слов — то сопоставление позиций Сартра и Бовуар, которое она предпринимает во второй книге своих воспоминаний («Сила возраста»): оказывается, это она вначале «отворачивалась от жизни», а ей противостоял неизменный сартровский «реализм».

По примечательному свидетельству Симоны де Бовуар, роль откровения для Сартра сыграл разговор

с Раймоном Ароном, с которым эта пара тогда была очень дружна. Арон пробыл год в Берлине, изучал там Гуссерля, а по возвращении, в одном из кафе, он сказал Сартру: «Видишь ли, мой дружок, если ты феноменолог, ты можешь говорить об этом коктейле, а это и есть философия»[1].

Сартр якобы побледнел от волнения — это было тем, о чем он давно уже мечтал: говорить о вещах, какими они предстают, и чтобы это было бы философией. Арон уверял Сартра, что феноменология в точности отвечала его стремлению к преодолению противостояния идеализма и материализма, утверждая одновременно суверенность сознания и реальность внешнего мира.

Феноменология помогала справиться с самой трудной задачей — с объяснением обессмысленного, абсурдного мира. Хотя бы путем отвлечения от каких бы то ни было смыслов в пользу факта «присутствия». «Человек является голым, слепым фактом. Он *там, как таковой,* без основания. Хайдеггер и Сартр назовут это его *фактичностью.* Каждый из нас, в свою очередь, *находится там* (Befindlichkeit), там, теперь; почему же там, а не здесь, неизвестно, это идиотизм. Когда пробуждаются к осознанию и к жизни, *уже находятся там,* хотя о том не просили. Как если бы были туда заброшены — кем? никем; почему? ни для чего»[2].

Сартр так был задет рассказами о немецкой феноменологии, что, в свою очередь, отправился в сентябре 1933 года в Берлин. Там, стажируясь во Французском институте, он погрузился в сочинения того же Гуссерля, а по прибытии в Париж знакомил с ним Симону. Надежды подтвердились: «Идея *интенциональности...* снабдила его тем, в чем он нуждался — воз-

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force de l'âge. — P., 1960. — P. 141.

[2] *Mounier E.* Introduction aux existentialismes. — P. 40.

можностью преодолеть противоречия, которые его раздирали в то время... У него всегда было отвращение к "внутренней жизни", и она-то совершенно устранялась с того момента, как сознание осуществлялось постоянным выходом к объекту; все располагалось вовне — вещи, истины, чувства, значения — и даже само "я"; субъективный фактор не искажал истину, какой она нам открывается. Сознание сохраняло свою суверенность, а вселенная — свое реальное присутствие, что Сартр всегда признавал. Исходя из этого, необходимо было пересмотреть всю психологию, и он своим эссе об Эго принялся за эту задачу»[1].

Судя по всему, Симона де Бовуар со знанием дела и достаточно точно определила главную посылку философии Сартра в том виде, в каком она сложилась в начале 30-х годов. Эта посылка реализовалась в двух направлениях — собственно философском и литературном, или же в двуликом одном направлении. Сартр относительно поздно начал издаваться. В какой-то мере это объясняется тем, что он одновременно писал несколько трудов, переключаясь с одного на другой, а это означало переключение от философии к литературе и обратно. При этом, увлекаясь философией, уточняя свой общий метод, свою методологию, Сартр оставался человеком, для которого с детства призванием было сочинять, давая выход воображению. Писательство проходит через все увлечения Сартра — как через все его занятия в 30-е годы проходит роман о Рокантене, над которым Сартр неизменно и упорно работал в Париже, в Гавре, в Берлине. Не без увлечения Сартр преподавал, но все же призвание свое видел в этом — «жить, чтобы писать», несмотря на множество отвлекающих обстоятельств, на будоражившую его все более политику, на впечатления от

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force de l'âge.— P. 194.

частых путешествий, в которые он отправлялся при любой возможности (в 30-е годы — в Испанию, Марокко, Лондон, Италию, Австрию, Прагу, Грецию). Соотношение жизненных ценностей в то время определялось в соответствии с увлекшей Сартра теорией: на первом месте располагалось, само собой разумеется, «суверенное сознание» с его персональными интересами, а затем следовала «вселенная», вполне, конечно, реальная, но все же несопоставимо менее значимая.

Философия Сартра — не столько размышление о каком-то предмете на какую-то тему, не теоретизирование, согласно некоей традиции или же вопреки этой традиции, сколько пребывание себя самого в сфере мысли, реальная жизнь в мире слова. Сартр — протагонист театра собственных идей, главный его герой. Не потому ли его так ошеломили слова Арона о сути феноменологии, что она и предстала таким «театром», предполагающим наличие действующего лица — философа? И конечно, не следует упускать из виду, что в этом философском «спектакле» видную роль играет воображение, что феноменология стимулировала внимание к проблемам психологии — или же, напротив, внимание Сартра к проблемам психологии подготовило его к восприятию феноменологии.

В 1938 году Сартр стал известным — и эту известность принесла ему именно литература: в начале года были опубликованы роман «Тошнота» и несколько новелл. Роман упорно писался — Сартр с упорством пробивал его в печать: это было любимое, выношенное годами творение. Сартровская феноменология состоялась в мире Слов, в литературе. По времени создания и даже публикации роман не был первым произведением. Впрочем, с определенностью можно говорить лишь о времени издания его трудов, поскольку Сартр одновременно, часто долго, работал над

несколькими сочинениями, на время оставляя то или иное. Трудности с публикацией романа возникли не только из-за его вопиющего своеобразия, не только потому, что издатели сочли его «нудным», но и потому, что имя Сартра никому ничего тогда не говорило. До того, в 1936 году в философском журнале для узкого круга специалистов была опубликована работа (отнюдь, как мы знаем, не первое сочинение с детства сочинявшего вундеркинда, да и небольшие публикации появились в 1923, 1927 и 1931 годах) «Трансценденция Эго» («La Transcendance de l'Ego»). Частично это небольшое эссе было написано в Берлине, в 1934-м.

Если считать, несмотря на другие, незначительные работы Сартра, «Трансценденцию Эго» начальным (зафиксированным, опубликованным) пунктом размышлений, то пункт этот предстает вполне писательским. В самых первых замыслах Сартра было создание именно эстетики. В 1926 году он писал: «В настоящее время разрабатываю роль образа у художника... и когда это будет завершено, у меня будет законченная Эстетика». Писательской установкой является ориентация на субъективность — а также и на «других». «Мы намерены показать, — так начинается работа Сартра, — что Эго ни формально, ни материально не *внутри* сознания — оно вне, в *мире*... Для определения сознания особое значение имеет «интенциональность», соотносящаяся по своей сути с «трансцендентностью»: «всякое сознание есть сознание чего-то». Сознание есть осознание себя — но себя оно полагает лишь как сознание трансцендентного, т.е. сознанием не являющегося объекта; объект вне, «перед сознанием», а законом существования сознания является то, что оно осознание сознания этого объекта, — вот вам и «направленность», и «суверенность» сознания!

Феноменология — уверен Сартр — обновила современный реализм, вернула человека миру, придала ис-

тинный вес его тревогам, страданиям и его возмущению. Мир не создан Мною, Я не создано Миром — это два объекта абсолютного сознания, их связующего как условие существования. Феноменология дает возможность философски обосновать и политику, и мораль — заключал Сартр свое эссе.

Такое заключение не оставляет сомнений в том смысле, которое Сартр придавал немецкой феноменологии, и в том значении, которое она для него внезапно приобрела. Традиция Слов, традиция субъективизма — в разных пониманиях — мощная и авторитетная. Попасть в ее плен не было делом сложным — трудным было из этого плена выбираться. Идеи феноменологии позволили Сартру сделать первый обоснованный шаг, особенно существенный потому, что он повлечет за собой все другие, подтолкнет на решительное движение к реальности — первый, поскольку залогом этого шага была феноменология, в которой Сартр акцентировал не только «интенциональность» сознания, но и его «суверенность». Слова еще жестко держат мыслителя в своем плену. Это, однако, плен книг, культуры, искусства — когда писалась «Трансценденция Эго», тогда же писался и роман о Рокантене. А в нем, в произведении искусства, «суверенность» сознания, отождествляющего объекты и субъективный их образ, само собой предполагается, — ничего иного, помимо сознания, никаких «вещей» здесь и быть не может. То, что спорно в сфере философской теории, оказывается несомненным в сфере литературной практики — за текстом сартровского «феноменологического описания» угадывается движение его эстетики.

Еще ближе к ней вышедший в 1936 году опус Сартра «Воображение» («L'Imagination»). Воображение — уже прямая связь с литературой, воображение — это царство, в котором он с малолетства пребывал, живя

в мире книг, во власти возбужденной чтением фантазии, в состоянии экстаза. Сартр намеревался «жить, чтобы писать» — а значит, жить в воображаемом. Теоретическая проработка этой проблематики была для Сартра естественной. Осуществляется она в соответствии с открытиями немецкой феноменологии. «Великим событием предвоенной философии», перевернувшим и философию, и психологию, называл Сартр публикацию трудов Гуссерля. Во «Введении» к книге содержатся фундаментальные понятия сартризма — «в-себе» (en-soi) и «для-себя» (pour-soi). «В-себе» — это мир вещей. Они характеризуются существованием («нисколько не зависят от моего каприза»), присутствием и одновременно инертностью. «Для-себя» — это «мое сознание», оно не есть «в-себе», ибо существование для сознания значит осознание своего существования; это «чистая спонтанность» перед лицом «чистой инертности».

Сартр делает обзор психологических учений начиная с Декарта, констатируя перемены и вместе с тем неизменность традиционных принципов, недостаточность и противоречивость «метафизических» предрассудков». Всю эту «предфеноменологическую литературу» можно забыть и «отправиться с нуля». Прежде всего следует ответить на вопрос, что есть образ, в чем его сущность, какой она открывается рефлексирующей интуиции. Эмпиризм отвергается Сартром — а вместе с эмпиричностью отвергается, более или менее решительно, методология опытных, экспериментальных наук.

Сартр вновь возвращается к понятию «интенциональности» как особенно заманчивому, способному обновить понятие образа, как фундаментальному признаку сознания. Из него следует принципиальное разграничение сознания и осознаваемого, того, на что сознание направлено, — на объект сознания вне со-

знания, он трансцендентен. Интенциональность позволяет покончить с заблуждениями субъективизма, выдающего мир за представление, отождествляющего вещь с рожденными ею впечатлениями, которые не есть вещь. Образ есть «образ чего-то» — феноменология выводит образ вовне: образ перестает быть содержанием психики, он не в сознании в роли составляющего элемента, но в осознании вещи в образе.

В 1939 году был опубликован следующий в серии работ о психологии небольшой труд Сартра — «Набросок теории эмоций» («Esquisse d'une théorie des Emotions»). Снова Сартр осудил эмпиричность господствующих психологических учений, исходящих из наблюдений за «фактами». Естественнонаучные принципы психологии Сартру кажутся несостоятельными, позитивистский подход к знанию Сартр судит строго — наука о природе не находит, по его убеждению, адекватного и результативного применения в сфере изучения человека. Ссылаясь на Хайдеггера, Сартр утверждает, что человек, как и мир, есть некая ценность, которую, в частности, разрушает изучение эмоций как изолированных «фактов». Факты недостаточны для понимания сущности — таков, по Сартру, стимул феноменологии. Для познания частного необходимо понимание общего — здесь особенно выявляется дедуктивность привлекающей Сартра философии, особенно, конечно, шокирующая, поскольку сознание направлено к «вещам», оно «вовне».

Ссылки на Хайдеггера, на его основополагающий труд «Бытие и время» в «Наброске теории эмоций» множатся, а это означает, что к этому времени Сартр подключил Хайдеггера к своим размышлениям. Трудно сказать, когда это точно случилось, во всяком случае, Симона де Бовуар признавалась (в «Силе возраста»), что в 1931 году они прочли работу Хайдеггера «Что такое метафизика?» и ничего не поняли. Теперь

же, опираясь и на Хайдеггера, и на Гуссерля, Сартр умозаключает: феноменология есть учение о феноменах, а не фактах. Существование данного феномена, «человеческой реальности», означает «себяделание», «ответственность» за эту свою реальность, а значит, и исходящее не извне, а из самого себя познание, «мое» познание. Соответственно любой психологический факт, в том числе и эмоция, обретает значение, исходя из сущности сознания.

Специальный раздел теории эмоций Сартр посвящает психоаналитической интерпретации психологии. При первых столкновениях с фрейдизмом, в 20-е годы, Сартр остался равнодушен к становившемуся модным учению. Сопротивлялась фрейдизму картезианская закваска французского философа, шокировала фрейдистская пансексуальность с ее неумеренными претензиями на объяснение человеческого поведения. В «Наброске теории эмоций» Сартр спокойнее оценивает его возможности, но оценка остается негативной постольку, поскольку фрейдизм вынуждает отказаться от картезианского cogito, превращает сознание в нечто пассивное, получающее свое значение извне, тогда как сознание себя самоё творит, исходя из своей внутренней сущности. Сартр в то же время настаивает на значении для теории эмоций «бытия-в-мире», анализирует механизм возникновения эмоций как «способ изменения мира», как результат деятельности человека в «трудном мире», когда «пути перекрыты» и сознание «устремляется в магический мир эмоций».

В 1940-м вышла книга «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» («L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination»). В этом труде подтверждаются и закрепляются основополагающие установки гуссерпианства, однако Сартр уточняет свое понимание проблемы. Сартровские коррек-

тивы связаны с развитием субъективно-творческого начала, с его интерпретацией в общей системе философских понятий. Сартр все время возвращается к одному пункту — о сути и функции воображения, о соотношении образа и восприятия объекта, о самом объекте. Сартр не просто размышляет о материях абстрактных: говоря «я», он выступает действующим лицом, субъектом «феноменологического описания», он проверяет и подтверждает идеи своим собственным поведением, своим участием в процессе создания образов и получения впечатлений. «Психология воображения» иллюстрируется «рефлексирующей интуицией» данного сознания, самого Сартра, этого «подопытного кролика» лаборатории «феноменологического описания». Впрочем, еще больше «я» в книге «Воображаемое» напоминает об Антуане Рокантене, т.е. герое романа, об этом воображаемом персонаже, которому Сартр доверил открытие фундаментальных истин. Философский труд Сартра заключает в себе элемент романа — предложив на роль объекта условного Пьера, Сартр подтвердил свое собственное участие в некоей житейской истории, в этом банальном существовании «я» и Пьера, которое по сути своей, однако, философично, проясняет все феноменологические истины, все оттенки отношения сознания и вещи («В то время как Пьер пьет за моей спиной, я представляю себе, что он это делает...»).

С особенным пристрастием рассматривает Сартр соотношение восприятия и образа, и в этом соотношении уточняется сущность образа в его отличии от вещи, как соотношение «ирреальности» и «реальности», и особенно сущность образа вещей ирреальных, воображаемых. Сартра интересует механизм «сотворения» реальности, т.е. в конечном счете механизм творчества. Воображение и восприятие для Сартра — совершенно различные функции сознания.

Сартр ссылается при этом на творчество художественное: «Пруст ясно показал пропасть, которая разделяет воображаемое от реальности, дал возможность увидеть, что невозможно найти переход от одного к другому и что реальное всегда влечет разрушение воображаемого, даже если меж ними нет противоречия, потому что несовместимость происходит от их природы, а не от их содержания»[1]. Способность к воображению, пишет Сартр, предполагает дистанцию между сознанием и действительностью, предполагает свободу сознания, «ирреальность» — возможность отрицания, «обращения в ничто» как оборотной стороны этой свободы. Но и всякое восприятие реальности влечет за собой возникновение ирреальных объектов, ибо оно всегда свободное «обращение в ничто» с некоей особенной точки зрения. Если сознание свободно, то оно коррелятом свободы имеет заключенную в мире возможность отрицания с помощью образа. Освобождаясь при этом от ситуации «бытия-в-мире», сознание одновременно предполагает эту ситуацию как необходимое условие работы воображения. «Свободное сознание, природа которого всегда "сознание чего-то", тем самым конституируется относительно реальности и каждое мгновение ее превосходит, ибо не может быть иначе, как "бытие-в-мире"»[2].

Идея интенциональности настолько увлекала Сартра, что он посвятил ей специальную статью, демонстрирующую крайнюю степень, так сказать, личной в ней заинтересованности — «Фундаментальная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность» (1939, написано в Берлине в 1934 г.). С сарказмом, издевательски пишет Сартр о французской философской традиции, об эмпириокритицизме, неокантианстве,

---

[1] *Sartre J.-P.* L'Imaginaire. — P., 1940. — P. 188.

[2] Ibid. (ibidem — *лат.* там же). — P. 236.

о всяком «психологизме» как о философии «пищеварительной», поскольку познавать для нее — значит «есть», «поглощать»: вещи превращаются в содержимое сознания; повсюду лишь «вязкий туман», то бишь «мы сами». Жестко осуждает Сартр навязчивость субъективизма и категорически противопоставляет ему самоценность реального, внешнего мира в соответствии и на основании феноменологии: дерево не может войти в наше сознание, так как обладает иной природой. «Но Гуссерль — не реалист», — сознание и мир выявляют себя одновременно, внешний мир соотносителен сознанию. Познание — это движение вовне себя, к дереву, и одновременно вне его, так как «я» не может быть деревом, а дерево не может стать «мною». Сознание интенционально, сознание всегда «чего-то»; как таковое оно и существует. Все «субъективные» реакции, любовь, ненависть, страх, симпатия — тоже способы открытия мира, свойств вещей. «Все вовне, в мире, среди других людей». Если мы любим женщину, то это значит, что она достойна любви — «так мы освобождаемся от Пруста»[1].

«Освобождение от Пруста» — в таком виде предстал главный лозунг Жан-Поля Сартра, таково его знамя, развернутое в 30-е годы. Лозунг содержал в себе вызов, он был дерзким, особенно если учесть славу и значение Пруста. В требовании «быть вне, среди других» звучал настоятельный голос эпохи. Знаменательно то, что Сартр прямо связал призыв к освобождению от субъективизма с необходимостью переориентации в искусстве.

Как и следовало ожидать, феноменологический пафос Сартра разрешается в той сфере, в какой «все интенционально» и все вместе с тем «воображаемо», в какой сознание поистине «суверенно»: в сфере ис-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations I. — P., 1947. — P. 34.

кусства. «Произведение искусства ирреально», — без тени сомнения заключает Сартр. Реальны на полотне только краски, фактура, а само изображение есть объективизация образа (с помощью реальности краски), образом остающаяся. Эстетический объект конституируется и воспринимается воображающим сознанием, полагающим его как ирреальность. Реальность не может быть прекрасной — красота принадлежит только воображаемому, «обращающему в ничто» мир в его сущностной структуре. Нелепо поэтому смешивать мораль и эстетику. Нравственные ценности предполагают «бытие-в-мире», поведение в реальности и подчинены абсурдности существования. Занять относительно жизни эстетическую позицию — значит спутать реальное и воображаемое.

Когда Сартр публиковал «Воображаемое», его выход в искусство, в эстетику уже совершился, и достаточно убедительно. Был опубликован роман «Тошнота», за ним последовал сборник новелл «Стена». Тогда же, в 1938—1939 годах, возникли весьма значительные статьи Сартра о художественной литературе.

Искусство не прикладывалось к философии — у Сартра соотношение этих величин было особенным, «сартровским». Со вниманием следует отнестись к признанию Сартра, зафиксированному в беседах с Симоной де Бовуар: он вовсе не намерен был в 30-е годы писать труды философские и их иллюстрировать, он хотел писать именно роман, именно «Тошноту». В этом было и нечто французское. «Я хотел бы, — говорил Сартр, — достичь бессмертия с помощью литературы, а философия является средством достижения этой цели» (ср. Камю: «Хотите философствовать — пишите романы»). В Берлине днем Сартр прилежно изучал философию, а по вечерам писал «Тошноту». Вместе с тем предпочтение искусства, нацеленность на искусство в немалой степени предопределя-

лись все той же феноменологией и — позже — экзистенциализмом. Эти «человековедческие» философии были, так сказать, чреваты литературой. «Философия жизни не случайно избрала символическую форму изложения: эта философия формулирует в качестве своего принципа следующий — очень важный для понимания экзистенциализма — тезис: подлинным предметом философии должно стать неповторимое, глубоко индивидуальное, более того — глубоко интимное содержание, которое всегда было предметом искусства»[1].

Нацеленность Сартра на реализацию конкретного человека, данной индивидуальности как реальности единственной предполагала движение к этой цели — т.е. к искусству — через философию, для которой такая цель все же недостижима по определению, какой бы близкой она ни казалась в том случае, если речь идет о «философии жизни». Для Сартра литература была неизбежностью. Можно сказать, что она была и способом самосовершенствования, саморегуляции «сартризма», этого конгломерата, в котором не составляет особого труда рассмотреть и эклектизм, и противоречивость, и непоследовательность, и незавершенность, и торопливость, и даже легковесность. Но вот когда Сартр прикасался к искусству — в собственно художественных произведениях, в «романах реальной личности», в «феноменологических описаниях» близких себе самому писателей — все организовывалось примерно так, как химические элементы организованы в гармоническом целом любого пейзажа, любого творения природы, менее всего ассоциирующегося с формулами веществ и органических соединений.

---

[1] *Гайденко П., Бородай Ю.* Философия буржуазного иррационализма и современная эстетика // В сб.: О современной буржуазной эстетике. — М., 1963. — С. 145.

Симона де Бовуар свидетельствует: в 30-е годы они очень много читали. Во французской литературе ничего примечательного не видели, обращались к иностранной: интересуясь СССР, читали молодых русских писателей, «переходя от восхищения к недоверию». Открыли для себя эпопею коллективизации как «момент революции»; «казацкая эпопея» «Тихого Дона» разочаровала, а «Поднятая целина» показалась шедевром, — Шолохов «умел сделать живыми множество персонажей». Все больше привлекали и задевали писатели США — Дос Пассос, Хемингуэй, Фолкнер. Первые статьи Сартра — по преимуществу статьи об американцах.

«Дос Пассос на меня очень повлиял», — говорил Сартр. Симона де Бовуар уточняла — «восхищены» тем, что в романе Дос Пассос сумел осуществить, так сказать, феноменологическую задачу, его герои предстают в своей индивидуальности и в своей принадлежности социальной среде; они классово обусловлены — и не вполне, не целиком.

В статье «О Джоне, Дос Пассосе и 1919-м» (1938) Сартр счел Дос Пассоса самым большим писателем современности. Дос Пассос, пишет Сартр, показывает хорошо известный нам мир, мы его «уже видели»: все предстает как «вещь», которая не поддается изменениям, и все эти вещи «складываются», добавляются одна к другой. Такими «вещами» оказываются и чувства, мысли, возникающие как «факты», без причин, без объяснений. Все уже свершилось, прошлое бесповоротно, ни смысла, ни значения действий изменить нельзя — и даже говорят персонажи языком газетных сообщений, берут их извне, готовыми для употребления. Все принадлежит тому коллективному сознанию, которое Хайдеггер называл безличным «das Man», социальное являет себя во всем индивидуальном; «я» — и есть социальное, а в то же время оно «внешне — внутреннее существо».

Американские романы открывали Сартру Америку — Сартр в числе первых открывал ее для французского читателя своим увлечением, своими высокими оценками литературной техники, стиля и метода заокеанских романистов. Симона де Бовуар писала о том, как голливудское кино и джаз вошли в их жизнь, как их поразила «сарабанда образов», ритмов и звуков, хотя они «питали отвращение к эксплуатации, безработице, расизму», воплощением чего стали США.

Философским запросам Сартра ответил не только Дос Пассос, но и Хемингуэй. «Старый реализм, описывавший объекты сами по себе, основывался на ошибочных постулатах. Пруст, Джойс, каждый на свой манер, были за субъективизм, который не казался нам более убедительным. У Хемингуэя мир существовал в своей непроницаемой видимости, но неизменно через субъективное восприятие; автор приоткрывал нам только то, что могло уловить сознание, совпадавшее с его сознанием; ему удавалось передать поразительное ощущение присутствия объектов, и именно потому, что он не отделял их от действия, в которое вовлечены были герои; в частности, используя сопротивление вещей, он заставлял ощутить течение времени. Большое число правил, которые мы считали обязательными для наших романов, было навеяно Хемингуэем»[1].

Из приводимых рассуждений — даже из них — видно, какую роль играло искусство в формировании художника-философа Сартра. Его мысль уточняется, определяется, приобретает наглядность, обретает емкую, пластическую форму, которая организует, дисциплинирует сложнейший мир абстрактного философствования, приближает его к формам жизни, реальной жизни. Все это, несомненно, стимулировалось сложившимися еще в юные годы художническими

[1] *Beauvoir S. de.* La force de l'âge. — P. 144—145.

установками Сартра — и все это стимулировало развитие Сартра-философа по пути художественного осмысления мира, по пути создания феноменологической эстетики — и вместе с тем экзистенциалистской литературы. Мысль Сартра невозможно воспринимать только путем чтения — ее надо видеть в тех литературных образах, которые он сам счел показательными для нового типа художественного и философского мышления, тем паче в созданных им самим художественных образах. Особенные, колоссальные возможности искусства, стягивающие целый мир, в том числе и мир размышлений, в одну точку, в один миг, придающие целому миру наглядность образа или конкретной детали, по сути, трансформировали стиль мышления Сартра, да и самую его мысль.

Такой вывод следует и из воспоминаний Симоны де Бовуар об увлечении Фолкнером. Симона, например, пишет, что в те годы Фрейд вызвал у них неприязнь, но его открытия увлекали тогда, когда они представали в «доступной» форме, не в виде рассуждений, а в тех «безднах» души, которые приоткрыло искусство Фолкнера, в драматических судьбах его персонажей. Техника письма сама по себе увлекала, но ею не довольствовались ни Сартр, ни Бовуар — они находили в американских романах аналогию их собственного, «феноменологического» мышления и видели тот реальный мир, который в них отражался. Можно сказать, что открытые ими американские литераторы сыграли очень большую роль в движении от «слов» к «вещам» — в движении к реальности, которое вскоре раздвинуло пределы и феноменологии, и экзистенциализма, выводя Сартра к познанию человека во всей его объективной сложности.

Сартр написал о Фолкнере две статьи — «Сарторис» В. Фолкнера» (1938), «По поводу «Шума и ярости». Время у Фолкнера» (1939). При чтении Фолкнера

Сартра поражала необыкновенная литературная техника, отличающаяся от классического повествования. Но за техникой для него — всегда миропонимание, всегда писательская «метафизика». Узловой проблемой миропонимания Фолкнера является проблема времени, полагает Сартр. Он нарушает хронологию, от принятого условного времени, от «часов» отказывается; остается лишь настоящее время, некая скользящая неподвижность, вне будущего, без продвижения. Все уже произошло в его романах — он смотрит на мир так, как это делает человек в авто, повернувшись назад, улавливая лишь мелькание теней, позже обретающих очертания реальности. Все было; прошлое то и дело пронзает непрочную ткань настоящего, согласно течению памяти, течению чувств.

Сартр признает общим свойством современной литературы — Пруста, Джойса, Дос Пассоса, Фолкнера, Жида, В. Вульф — стремление «калечить время»; у каждого по-своему, у Фолкнера последовательнее, чем у Пруста, поскольку последний «классик и француз», а значит, интеллектуал, склонный к ясным идеям, сопротивляющийся иррациональности и мистике. Сартр находит этому свойству объяснение; оно в признании существования абсурдом, что стимулируется социальными условиями современности: «будущее закрыто наглухо», ибо настало время, когда «революции стали невозможными», когда «мир умирает от дряхлости».

«Я люблю искусство, Фолкнера», — признался Сартр. Но он не согласился с его «метафизикой». В статье о Фолкнере содержится чрезвычайно важная идея, которая отделила Сартра не только от симпатичных ему современных писателей, типа Фолкнера или Дос Пассоса. Она уточнила его положение в ряду сторонников немецкой феноменологии, обозначила процесс отдаления от нее, процесс развития, обретения важнейших для позднего Сартра позиций.

Невозможно — полагает Сартр — ограничить человека пределами настоящего. Сама природа сознания предполагает будущее, и понять его можно только через то, чем оно будет, — Сартр вновь ссылается на Хайдеггера, на его определение «молчаливой силы возможного». Одно из ключевых положений Сартра сформулировано в статье о «Шуме и ярости» таким образом: «Человек не есть сумма того, что есть, но совокупность того, чего еще нет, что может быть».

Положение это развито в статье «Франсуа Мориак и свобода» (1939). Будущее — это свобода: в таком виде, с такой остротой формулируется существенная идея Сартра. По этому принципу Сартр сопоставляет и противопоставляет Достоевского (увлекался им в 30-е годы) и Мориака. Ни читатель Достоевского, ни сам его герой не знают, что далее этот герой предпримет — он свободен. Мориак Сартра разочаровывает, хотя его героиня, Тереза Дескейру, борется против своей судьбы, ей романистом как будто предоставлена свобода. Сама природа героев Достоевского — их собственное создание, тогда как природа Терезы от Бога, от Рока. В романе действие должно освещаться с разных точек зрения, каждая из которых относительна, а Мориак предопределил судьбу своих персонажей, превратив их в «вещи». «Лишь вещи есть, они целиком вовне, сознание же делается» — таков основополагающий тезис Сартра. Мориак умерщвляет сознание своих героев, а вместе с тем лишает их свободы. «Он не желает считаться с тем, что теория относительности полностью распространяется на мир романа, что в истинном романе, как в мире Эйнштейна, нет места для привилегированного наблюдателя... Мориак предпочел божественное всезнание и божественное всемогущество... Бог не является художником — как и Мориак»[1].

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations I. — P. 80.

Именно на эстетике романа Сартр продвинул свое понимание сознания, мир романа, населяющие его «люди» — персонажи, всё дальше отделяли сознание от «вещи». В статье о Мориаке понятия «в-себе» и «для-себя» стали критерием оценки Мориака, сопоставления Мориака и Достоевского, т.е. оценки богатейшего, неисчерпаемого художественного опыта, за которым стоит бесконечность самой реальности — разве могли при этом не обогащаться, не трансформироваться сами эти понятия? Примечательно, что понятие «для-себя», по сути, трансформируется в том направлении, которое станет для Сартра особенно значимым, в направлении понятия свободы. Вскоре пафос свободы видоизменит позицию Сартра.

Роман «Тошнота» («La Nausée», первоначальное название «Меланхолия» навеяно гравюрой Дюрера) — главное создание писателя-философа Сартра на первом этапе его творчества. Счесть его иллюстрацией идей — недопустимо, следует повторить: сартровские художественные произведения не прикладывались к философии, философия возникала, уточнялась, развивалась в том мире конкретного и индивидуального, который являет собой мир романа. Философские понятия не обряжены в костюмы Рокантена и других персонажей, они, эти персонажи, не разыгрывают феноменологический спектакль — из сути принятой Сартром идеи проистекала необходимость «сотворчества», т.е. созидания этой идеи в опыте каждой данной личности. Когда Сартр писал свой роман, его герой становился феноменологом вместе с Сартром. И вместе со своим героем Сартр становился экзистенциалистом.

Роман шире, богаче идеи, сформулированной в трактатах. В трактатах опровергалась, например, французская повествовательная традиция. Однако традиция эта имела определенную содержательную

функцию — жизнеописание «мира цвета плесени», критическое осмысление итогов буржуазного прогресса. Итоги подводил и Сартр, стимулировавший его критицизм объект не изменился — вот и роман «Тошнота» неожиданно возвращает к традиции французской культуры, реалистической традиции разоблачения буржуазного общества. Вспоминается прежде всего Флобер. Общество, воссозданное Сартром, кажется крайней точкой эволюции «мира цвета плесени». В этом обществе, в мире некоего провинциального Бувиля уже нет места даже Эмме Бовари — остались только отпрыски самодовольных лавочников.

Замечательна картина воскресных прогулок в Бувиле! Царство мертвых ритуалов, пустопорожнего мельтешенья безликой массы — сколько сарказма в этом коллективном портрете бувильских обывателей! Столь же красноречивы беседы обывателей в кафе, какое-то порхание пустых фраз, суесловие одноликих мужей и жен. Цитата из романа Бальзака «Евгения Гранде», где разговор о зарождающейся любви сводится к обсуждению завтрака, — словно бы зеркало, в котором отражается суть бездуховного, прагматического, меркантильного общества. Словно бы обозначение исторической границы царства пустоты и суесловия, способ исторической конкретизации романа «Тошнота».

Антуан Рокантен, молодой герой этого романа, — противоположность тем бесчисленным молодым людям из французских романов, чья предпринимательская активность обеспечила им продвижение в обществе и продвижение самого этого общества к тем вершинам эволюции, которые предстали унылой картиной «мира цвета плесени». Духовная эволюция Антуана определяется разрывом с предпринимательскими ценностями, своеобразие и значимость его личности осознаются в противостоянии собственниче-

ству — у него «ничего нет», и в этом условие его эволюции, его внутреннего возвышения. Антуан, свободный от всех буржуазных связей, — «посторонний», он смотрит извне и даже по-романтически свысока на кишение человеческого, то бишь обывательского, муравейника. Правда, у героя романа есть небольшая рента — но без этой уступки условностям материального существования Сартру невозможно было бы соорудить робинзонаду абсолютной свободы...

Однако обращение к классической традиции недостаточно для того, чтобы разобраться в романе, далеко не традиционном. Неприятие буржуазного общества доведено в «Тошноте» до той крайней точки, где оно превращается в неприятие общества вообще, социальный роман превращается в философскую притчу, герой — в способ постижения сути бытия, сущности и предназначения человека, человека вообще. Независимо от того, в какой степени критическая характеристика бувильских обывателей зависит от унаследованного Сартром опыта французской художественной литературы, особое ее качество воспринимается как аналогия немецкого философского понятия обезличенности, одномерности — это хайдеггеровское «das Man», это мир овеществленных сущностей, это сознание, которое изменило своей природе, отождествилось с существованием. Это мир «в-себе». Оппозиция такому миру — «для-себя», сознание, способное к осознанию, к «себяделанию», к отрицанию мира. Чтобы его убедительно «нигилировать», надо довести логику реалистического, «флоберовского» нигилизма до предела — до образа бувильского обывателя.

Ему же противостоит персонаж, ничем особенным не примечательный — кроме способности быть осознанием бытия, быть «для-себя», а не «в-себе». А в прочем Рокантен — это любой человек, просто человек,

почти что первый попавшийся и ни в чем не исключительный. Его история не связана ни с какими особенными событиями, и Рокантен размышляет о приключениях, о происшествиях как о реальности недостоверной — как и его пассия Анни обнаруживает, что нет никаких «неординарных ситуаций», что есть лишь однообразное «месиво». В романе — «мелкие фактики», ничего не происходит — «входят-выходят». Ничего и не должно происходить в существовании, производящем истины феноменологии. Вспомним, что Сартра поразила самодостаточность заурядного, каждодневного существования: можно созерцать любой предмет, например бокал с коктейлем, и «это будет философией».

Чтобы такую задачу выполнить, необходимо обеспечить присутствие этих самых «предметов» — Сартр восторгался умением американцев, особенно Хемингуэя, такой эффект присутствия создавать. Сартр следовал их примеру (может быть, ведь роман создавался одновременно с чтением Хемингуэя), и его искусство с порога складывалось как искусство натуралистическое — прежде всего по целеустремленному превращению мира в совокупность навязчивых, давящих своей зримой реальностью «предметов». Уже это является философией: мир есть, он вне, он «в-себе». Сартр указывал на значение безличных оборотов, обозначающих просто присутствие (il y a). Основополагающие истины феноменологии возникают в такой немудреной натуралистической констатации факта существования: «этот стол, улица, люди, моя пачка табака» и т.д. «Повсюду вещи — вроде этой пивной кружки, вот там, на столе...» — ситуация, абсолютно совпадающая с созерцанием коктейля Раймона Арона, лишь коктейль заменен пивом.

В этой кружке — вся премудрость интенциональности. Точнее говоря, в том диалоге, который устанавлива-

ется между «я» и «кружкой». Полчаса Рокантен избегает рассматривать кружку, ибо остро ощущает этот диалог, ощущает нечто такое, что возникает по поводу кружки, но кружкой не является. Рокантен испытывает непонятное беспокойство, даже страх, ему хочется сбежать, укрыться от кружки. Почему ж? Грядет «Тошнота» — т.е. постижение истины.

Истина конкретна, и все происходит в данном сознании; «существует только индивидуум». Рокантен — как все, и в то же самое время он единственный, он абсолютно одинок, так, как может быть одинок человек, которому надлежит выполнить нечеловеческую задачу — в одиночку, без помощников, без поводырей открыть истину.

Рокантен относится к героям «абсурдного мира», который покинули боги, в котором не оказалось места идеалам. Эта основополагающая для мироощущения Сартра — для мироощущения феноменологии и экзистенциализма — истина лежит в фундаменте его рефлексии. Рокантен одинок — абсолютно, и именно тогда он это болезненно ощущает, когда наступает момент прозрения, когда возникает страх: «...я постепенно соскальзываю в объятия страха... я одинок среди этих голосов радостных и рассудительных...» Помощников у Рокантена нет и не может быть. «Мир объяснений и разумных доводов и мир существования — два разных мира». Рокантен — обитатель второго из них, «абсурдного мира».

Соответственно необычен и созданный Сартром философский роман; в нем словно бы отсутствует обязательный для жанра набор идей, романом иллюстрируемых. В «Тошноте» все иначе, никаких как будто идей, роману предшествующих, и нет, априорные идеи даже осмеиваются. Оппонентом Рокантена выступает Автодидакт, Самоучка, занятый изучением книжной премудрости без всякой системы и смысла,

«по алфавиту». Самоучка вновь возвращает к Флоберу, к его героям Бувару и Пекюше, которые изучали все науки и разочаровались во всех ученых истинах, в самом знании. Традиционная, книжная мудрость попала в «Тошноте» в разряд «этикеток», прописных истин, далеких от истины — как, впрочем, и ценности традиционного гуманизма, носителем которого оказывается все тот же Самоучка с его наивным, детским или же «просветительским» доверием к разного рода альбомным сентенциям. Рокантен проводит время в библиотеке, но истина открывается ему в жизни, в его жизни простого человека, просто человека, в общении с простой пивной кружкой — с камешком, вилкой и т.п.

Рокантен одновременно обнаруживает и пивную кружку — и нечто иное. А нечто иное — его собственное сознание, осознание им одновременно и факта присутствия кружки, и факта присутствия сознания, которое обретает себя в этом интенциональном акте, в этой «трансцендентности». Обретает себя и обретает все, все вещи обретаются «в перспективе сознания». Роман написан в форме дневника. Пространство книги — это пространство сознания героя, ибо весь мир — мир его непосредственных ощущений и восприятий, вне которых словно бы ничего и нет, хотя на самом деле все вовне. Дневник — способ фиксации переживаний, рождаемых соприкосновением с вещами изо дня в день. Потребности рассказать, «как я вижу этот стол, улицу, людей, мою пачку табака», ибо все дело в том, что все это несомненно есть и все почему-то меняется. Рокантен должен произвести расследование, зафиксировать все детали, чтобы понять, что собственно происходит. Он ничем не вооружен, не располагает априорными идеями; ему самому надлежит все понять, вглядываясь в собственное бытие как источник истины. Опыт его столь ценен, что «издате-

ли» публикуют рукопись, даже не правя ее, сохраняя лакуны.

Обнаружение собственного сознания не есть погружение во внутренний мир, не есть традиционное постижение субъективности, которая занимается «пищеварением», т.е. превращением объектов в свое собственное содержание. Тошнота возникает у Рокантена и потому, что он словно «подавился» вещами — они есть, и они не есть «я». Тошнота — следствие быстро нарастающего, обостренного до предела, болезненного переживания мира внешнего как некоей очевидности. «Тошнота не во мне: я чувствую ее там, на этой стене, на этих подтяжках, повсюду вокруг меня». Эта очевидность вещей обступает героя плотным кольцом, наваливается на него невыносимой тяжестью. Заурядный грязный камешек становится камнем философским — поднять эту пустяковину не по силам, возникает и отвращение, и страх. Возникает отчуждение — все предметы появляются как бы вновь, впервые, и камешек, и дверная задвижка, и кружка, и вилка. Рокантен ни один из них не узнает, не признает — уже это само по себе достаточно, чтобы возникла Тошнота.

Тошнота оттого, что вещи не есть «я». И одновременно оттого, что «я» не есть вещь. Сознание — осознание вещей, но и их отрицание в этом процессе «себяделания» из ничего, в этом преодолении косности вещей, их заданности.

К миру вещей относится и собственное тело. В его восприятии особенно заметно вызывающее Тошноту отчуждение от внешнего мира, реальность существования которого устанавливается этим восприятием. Антуан время от времени с удивлением рассматривает себя самое, свое отражение как отражение чужого ему человека, удивляясь трансформации, непостоянству своего облика — лишь рыжие волосы сохраняются как единственное, но тем более точное обозначение данного че-

ловека, самого себя. Кульминацией феноменологического озарения можно считать момент описания собственной руки — которая отчуждена от «я», живет своей жизнью («зверек»), существует, что бы «я» ни предпринимало. Одновременно фиксируется бытие сознания, осознающего существование тела «самого по себе» и осознающего, что сознание тоже «раскручивается» без остановки, так как существовать, быть собой — значит сознавать, а сознавать — значит осознавать наличие вещей. «Я есть» — поскольку «я» ощущает тяжесть своего тела, поскольку его ощущает. И далее следует болезненно обостренное переживание существования домов, улиц, громады города — и отчужденного, затерянного «я», подавленного всем этим, переполняющим бытие существованием.

Портрет героя столь ненадежен потому, что остатки надежности теряет весь мир. Тошнота возникает в результате одновременного обнаружения присутствия вещей, их навязчивой, угнетающей реальности — и их неоправданности с точки зрения воспринимающего вещи сознания, их «нигиляции» сознанием, их преодоления, без чего сознание не может быть собой. Рокантен улавливает и «бытие», и «ничто», улавливает отсутствие смысла существования, а значит, абсурдность бытия как его сердцевину — цветущий плод оказывается гнилым. Гнилым — в буквальном смысле слова: натурализм Сартра и в этом обнажении натуральности вещей, их «плоти», разрастающейся до бесконечности, до непристойной избыточности, до гротескных, безобразных, звероподобных символов какого-то изначального существования.

Отсутствие смысла влечет за собой неоправданность — все начинает казаться Антуану «излишним» (de trop). Происходит причудливая трансформация мира реального; обычные, привычные вещи становятся чужими, пугающими, неузнаваемыми, они слов-

но срываются с цепи — так как такой «цепью» является смысл, оправданность в системе понятий и представлений, в системе причин и следствий. Ничего этого не стало — «боги умерли», воцарилась случайность. Идея случайности необыкновенно привлекала Сартра, он первоначально носился с ней как с подлинным откровением, а «Тошнота» была задумана как «роман о случайности». И действительно — это царство случая, произвола, немотивированности. Поэтому все возможно — когда Рокантена тошнит, скамейка может показаться животным, на лице может появиться третий глаз, язык стать сороконожкой и т.д. Может реализоваться любая сюрреалистическая причуда. Сартр, может быть, и начитался сюрреалистов, но его герой, однако, не сочиняет, не фантазирует— фантазирует сама действительность, механизм которой расстроился, стал абсурдным.

Без всякой натяжки можно оценить такое качество Тошноты как самое крайнее выражение разочарования в «мире цвета плесени», как развитие традиционных для реализма тем. Мир абсурден, а это значит, что установленные обществом «этикетки», прикрепляющие каждый предмет к определенной функции, скомпрометированы, принятые обществом классификации несостоятельны, лица превратились в маски. Не случайно у Рокантена возникает ощущение, что он наблюдает комедию, что все играют, притворяются, царит фальшивая, неподлинная жизнь, воцарилась условность, отравившая существование в самой основе.

Однако независимо оттого, насколько ницшеанская идея «смерти богов», абсурдности бытия была социально детерминирована благодаря классической реалистической традиции, она обрела у Сартра смысл удела современного человека. Одиночество и отчужденность Рокантена становятся абсолютны-

ми — если презираемые героем «другие» персонифицируются, то у него возникает желание вонзить нож в этого «другого».

Все связи рвутся, все привязанности героя исчезают одна за другой. Рокантен расстается со своим единственным занятием — исследованием истории, с единственным близким человеком, с Анни.

Время являет себя в «Тошноте» в чистом виде, оно лишено хронологии; старательные указания на дни и даже на часы лишь демонстрируют течение сознания в единственном реальном времени — в настоящем, безразличном к течению времени исторического. «Я» заброшено в данный момент, когда и совершается таинство откровения, когда озаряет Тошнота. В оболочке настоящего являет себя и будущее — в облике жалкой старухи, которая плетется не спеша, и ничего не меняется. Вечность — всего лишь мельтешенье настоящего, на которое «я» взирает с отвращением.

Прошлое и вовсе не состоятельно. Судя по «издательскому уведомлению», Рокантен прожил жизнь, полную впечатлений: «объездивший Центральную Европу, Северную Африку и Дальний Восток, он три года назад обосновался в Бувиле...» Что, однако, сохранилось из этих впечатлений? «...Обрывочные картинки, и я не знаю толком, что они означают, воспоминания это или вымыслы. А во многих случаях исчезли и сами эти обрывки — остались только слова... Теперь мое прошлое — громадный провал». Похоже, что опыта жизненного Рокантен не приобрел — да и возможен ли опыт в жизни, в которой ничего поучительного быть не может, в которой опыт ничего не значит для процесса осмысления Тошноты: Рокантен предстает неким tabula rasa, чистой страницей, на которой его эмпирическая жизнь напишет нечто глубокомысленное.

Прошлое — это мир уже состоявшийся, а значит, мертвый, превратившийся в вещь. Какое обилие све-

дений о прошлом почерпнул Рокантен в музее Бувиля, при созерцании почетных граждан этого города! Как много для его процветания сделано славными гражданами, «борцами» и «начальниками»! Как прекрасны и величественны они в портретной галерее! Но все они — всего лишь портреты, картинки, «вещи». И все «подонки» — их жизненный опыт деловых буржуа ничего не значит для Рокантена, это опыт отрицательный.

Теряет смысл и кропотливое исследование жизни и деятельности маркиза де Рольбона. Рокантен не может собрать в связную картину факты даже собственной жизни, не говоря уже об этом маркизе. Да и что собирать, если он «затерян в настоящем» и персонаж XVIII века, этого Рольбона, наделял собственной жизнью — т.е. заполнял прошлое настоящим.

После посещения музея Рокантен решает бросить свои исторические изыскания, прекратить работу над книгой о Рольбоне; «Я в тоске огляделся вокруг: настоящее, ничего, кроме сиюминутного настоящего. Легкая или громоздкая мебель, погрязшая в своем настоящем, стол, кровать, зеркальный шкаф — и я сам. Мне приоткрывалась истинная природа настоящего: оно — это то, что существует, а то, чего в настоящем нет, не существует. Прошлое не существует. Его нет. Совсем. Ни в вещах, ни даже в моих мыслях».

И не существует прошлое потому, что за тем, «что кажется», нет ничего. Нет смысла вообще, нет обусловленности, причинности — мир абсурден. Рокантен эмпирически нащупывает основополагающую истину — «ничто» и есть фундамент бытия. Есть существование — в настоящем времени, есть эта пустота неоправданного, бессмысленного существования.

Прошлое — область несвободы; областью несвободы является и любовь. Секс — тоже своего рода «этикетка». Сексуальная потребность превращает объект

желания в «вещь», делает жертвой «другого», убивает. Не случайно и первые наплывы Тошноты сплетаются у Антуана с кошмарными впечатлениями от убийства девочки, превращенной в «вещь», умерщвленной сексуальным маньяком. И Самоучка преобразуется в «вещь» в тот момент, когда его охватывает любовная страсть, — становится «этикеткой», к которой обыватели вправе установить свое обывательское отношение, «этикеткой», умерщвляющей личность, ее убивающей.

Для обретения свободы Антуану Рокантену придется освободиться от последней связи, последней зависимости — связи любовной. Родственные души, экзистенциальные герои, Анни и Антуан должны быть абсолютно одинокими — в сцене их последнего свидания обретение одиночества, преображение людей близких и бесконечно далеких в чужих людей, каждый из которых заворожен царством абсурда.

Тошнота знаменует собой обретение истины — обретение пустоты, обретение свободы. Радости оно не приносит, и одновременно с Тошнотой героя романа одолевает страх. У ног спокойно идущего по земле человека внезапно раскрывается бездна — «ничто», бездна истины, бездна свободы. Возникает животный страх, желание вернуться, стать «вещью», встать на твердую почву прописных истин и фактов. Однако таков удел обывателя — герой же стоит у бездны как у своей участи. «Чтобы вынести свой удел — удел человеческий... нужен большой запас мужества».

Сознание — это свобода, ибо оно — «ничто», оно — отрицание, выбор. Такое понимание сознания будет привлекать Сартра все более, но уже в «Тошноте» вся процедура обнаружения сущности к ней подводит. Вещи вызывают Тошноту и потому, что их навязчивая доподлинность возбуждает тревожную мысль о возможной близости «я» этому миру мертвых, инерт-

ных предметов. Рокантен не может поднять клочок бумаги — так он ощутил свою несвободу и неизбежное беспокойство по поводу взаимоотношений «я» и вещей, мертвой материи, убивающей свободу. Но осознание абсурдности бытия создает условие для выделения сознания из этого ряда вещей, для их противопоставления: вещь к себе сводима, собой довольствуется, а потому несвободна, тогда как сознание, осознавая «ничто», случайность, немотивированность, себя реализует в непрерывном потоке осознаний, в постоянном свободном выборе, который никогда не завершится, не станет конечной, а значит, отрицающей свободу точкой этого пути.

В романе «Тошнота» Сартр сохранил тонкую нить, которая протягивается между людьми. Эта нить — искусство. В моменты кульминационные, когда осознание «тотального забвения», одиночества, отчужденности достигает высшей точки, когда освободившееся сознание ощущает собственную неоправданность, ощущает нереальность «осознания сознания» — тогда-то Антуан слышит непритязательную песенку. Вот этот мотив внезапно поднимается — и поднимает — над тошнотворными провалами в «ничто» как «нечто», нечто иное, истинное, пробуждающее надежду, восстанавливающее контакты. Надежду на оправдание собственного существования с помощью искусства — концовка романа подводит читателя к факту появления текста «Тошноты», этого манифеста абсурдности бытия и одиночества человека, адресованного, однако, людям, рассчитанного на читателя как любой другой роман. Если бы завершение романа было иным, роман и не смог бы состояться, согласно логике Тошноты, которая никак не предполагает апелляции к человечеству.

Подтвердив в концовке произведения значение искусства, Сартр тем самым обозначил место собст-

венного романа в собственной эволюции — именно роман двинул Сартра вперед, превращая сторонника феноменологии в экзистенциалиста. Такова природа искусства — идеи стали образами, персонажами, обрели существование, стали бытием. Поскольку Рокантен — персонаж романа, т.е. человек, он не мог не добавить идеям Сартра нового качества, не мог не трансформировать эти идеи. Только индивид существует, полагал Сартр. Даже в эпиграфе к роману, в цитате из Селина (один из немногих французских писателей, привлекавших Сартра) об этом заявлено: «Это человек, не имеющий никакой значимости в коллективе, это всего-навсего индивид». Но индивид в полной мере может обрести существование лишь в искусстве — во всяком случае, не в философии, которая остается наукой, исследующей общие законы, отстраняющей именно индивидуальное, конкретное, что так интересовало Сартра. Даже феноменология имела в виду человека как такового, сознание как таковое, вне индивидуальной реализации общего. Тем паче индивид в «Тошноте» — сам Сартр («...я БЫЛ Рокантеном», — сознавался он в «Словах»), а свое собственное, реальное существование невозможно мерять абстракциями, свести к соотношению сознания и вещей, к проблеме интенциональности, к каким бы то ни было философским теоремам. *Феномен,* став *человеком,* видоизменил философию.

Естественно, что на передний план выдвигаются, хотя и связанные с феноменологией, однако достаточно самостоятельные понятия, которые определяются отношением к среде, к «ситуации», а «бытие-в-мире» измеряется категориями абсурдности, отчужденности, с одной стороны, и свободы — с другой. В этих понятиях раскрывалось реальное содержание совершенно определенного мировосприятия. Даже по ходу дела в «Тошноте» происходит сдвиг в образе ге-

роя. Первоначально он, конечно, феноменолог, он безлик, он «сознание». Однако тотчас же он осознает свое присутствие в определенной среде, «в ситуации», в пространстве провинциального Бувиля, а благодаря этому возникает немыслимая для философии конкретизация, индивидуализация этого абстрактного «я». Достаточно уже на третьей странице романа его герою признать: «Нынче вечером я прекрасно вписываюсь в окружающий мир, не хуже любого добропорядочного буржуа»,— чтобы это сознание получило множество дополнительных измерений, которые возможны только в произведении искусства, чтобы «я» предстало индивидуумом, образом бувильского обывателя.

Далее Сартр последовательно достраивает именно данный образ — в соответствии со средой, так что «меланхолия», «скука» Рокантена воспринимается закономерной, традиционной (ср. «сплин» Шарля Бодлера) реакцией на «мир цвета плесени». Его эксперименты в духе феноменологии, его Тошнота до болезненной крайности доводят восприятие мещанской действительности как действительности абсурдной. Преображенные Тошнотой вещи и люди предстают гротескным символом буржуазности, символом Бувиля — тем паче убедительным, что описание города старательно детализировано, это данный город, а не жизненное пространство как таковое. А герой — жертва гротескно нелепой жизни, тотальной энтропии, которая в нем, молодом человеке, вызывает непреодолимое отвращение ко всему, чувство необъяснимой меланхолии и усталости.

Антуан Рокантен возбуждает впечатление прежде всего неудавшейся (он и сам в этом сознается) судьбы, впечатление неприкаянности и бессмысленности — а при чем тут интенциональность? Он прикован к настоящему скорее этой бессмысленностью, неже-

ли трансцендентностью своего сознания — когда он горестно признает, что его настоящее — «вот эта официантка в черной блузке», то абсурдность, пустота обывательского «мира цвета плесени», а не существование мира вовне как объекта сознания, настраивает на меланхолический лад. Поэтому не существует для него и прошлого, оно хранит или обывательские, прописные истины, или же «каминные часы, медали, портреты, ракушки, пресс-папье, ширмы, шали», т.е. багаж собственника, а Рокантен и не обыватель, и не собственник — он свободный философ, он Человек.

Рокантен переживает свое одиночество, свою никчемность, свою обреченность— герой «абсурдного мира» обладает способностью к самооценке. Она безрадостна, но иной участи не предполагается, ибо иное — участь бувильских обывателей, которые противны, ибо обыкновенны, заняты своими делами, полагая в них смысл, тогда как «в существовании нет никакого смысла».

В годы создания «Тошноты» Сартр особенное значение видел в понятии «mauvaise foi», «mauvaise conscience», им же и сочиненном. «Mauvaise foi» — «нечистая совесть», фальшь, некая органическая недоброкачественность. Весь мир в «Тошноте», само существование — такая «недоброкачественность», подделка. Жизнь лишена смысла — а люди, этого не зная или не желая этого знать, ломают комедию, «прикидываются». Изображение этой видимости, этой кажущейся жизни, которая целиком иллюстрируется существованием бувильских буржуа, придает роману звучание сатирическое. Исповедь гуманиста Самоучки — его разглагольствования о любви к человеку, к коллективу, ко всем, о его вере и его социализме — весь этот навалившийся на Рокантена багаж гуманизма комментируется фоном: заурядным кафе с заурядными завсегдатаями,

ритуалом потребления и ничтожеством самого этого гуманиста, набитого цитатами, самодовольного и удручающе недалекого.

Достаточно соотнести эту сцену в кафе с последующим за ней описанием очередного приступа Тошноты и размышлением Рокантена о существовании, чтобы ощутить, как обогащает и трансформирует идею Сартра искусство, художественное воплощение этой идеи; точнее — ее прорастание через живой облик реального бытия. Облик этот сохраняется во всем богатстве красок и значений. Своеобразие искусства приоткрывается в этом параллельном развертывании образа и идеи, несмотря на давление, которое образ испытывает со стороны идеи.

Под пером Рокантена — под пером Сартра — «рождается слово Абсурдность» как ключ к Тошноте. Тошнота подвинула к Абсурдности — т.е. к экзистенциализму. На этом переходе отнюдь не случайно возникали именно художественные произведения, роман, новеллы, оформлялась эстетика Сартра — они-то и продвигали к новому качеству.

Сборник новелл «Стена» («Le Mur») был опубликован в 1939 году. Идея абсурдности воплощается в судьбах персонажей пяти новелл, составляющих этот сборник. Приложение идеи к жизни и здесь влечет за собой обогащение идеи, ее «индивидуализацию» в образах, вбирающих в себя, наряду с совокупностью философских увлечений (или же отталкиваний) Сартра, фрагменты его собственной жизни, аспекты жизни европейского общества 20—30-х годов. Осознание абсурдности сопровождается осознанием неизбежности выбора, «себяделания», а возникновение реальных жизненных обстоятельств позволяет преодолеть однозначность выбора, отождествленного с Антуаном Рокантеном, наметить разные варианты «себяделания» — от анархически-сюрреалистического жеста

Герострата, рвущего все связи с обществом в самой крайней форме, до добровольного превращения абсурдного героя в вождя, в оплот социальной системы. Герострат желает быть собой — для чего рвет общественный договор; вождь принимает условия социальной комедии — и перестает быть собой: это крайние точки осуществления.

«"Тошнота" определяет существование, — писал Сартр. — Пять новелл сборника описывают различные способы уклонения от него ("Стена" — смерть; "Герострат" — немотивированное действие, преступление; "Комната" — воображаемые миры, безумие; "Детство вождя" — право, социальное) и показывают неудачу каждой из них перед лицом ограничивающей их "Стены". Бегство невозможно. Я постараюсь приоткрыть возможность нравственной жизни в пределах существования, не прибегая к бегству, и эту жизнь я хочу описать в моем следующем романе»[1].

В свете этой самохарактеристики можно понять признание Сартра в том, что, не успев написать «Тошноту», он отошел от этого романа, двинулся вперед — от тупиковой монологичности «Тошноты» к многоголосию романа «Дороги свободы», через новеллы сборника «Стена».

Заглавная новелла сборника «Стена» (1937) затрагивает одно из самых значительных — а для западноевропейской интеллигенции, пожалуй, и самое значительное — политических событий 30-х годов — гражданскую войну в Испании. Все прочие произведения Сартра в те годы миновали политику. Даже в романе «Тошнота» лишь одной фразой («коммунисты и нацисты стреляют на улицах Берлина») задета политика, ис-

---

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor et à quelques autres. T. I, 1926—1939. — P., 1983. — P. 219.

торический контекст совершенно отсутствует, точно обозначенная дата (в начале января 1932 года) сопровождается текстом, в котором шокирует отсутствие каких бы то ни было примет времени — а ведь время было бурное, и литература поспешно политизировалась в те времена, социально укоренялась.

Группа республиканцев приговорена франкистами к смертной казни и ожидает расправы. Рассказ ведется одним из них. Все начинается с того момента, когда их втолкнули в большую комнату, где франкисты, после более чем краткого опроса, не затрудняя себя расследованием, решили судьбу пленных. Палачи и их жертвы противопоставлены в самой крайней ситуации, позиция автора очевидна, он, несомненно, на стороне республиканцев, на стороне повествующего «я». Однако прямо такая близость ни в чем не обнаруживается, она такого же рода, как и близость автора и Рокантена — именно рассказчик-республиканец в «Стене» являет собой человека как такового, человеческую сущность, через которую раскрывается суть бытия. Палач-франкист к таковым не может быть причислен — в феноменологической абстракции «сознания» появляется некое ограничение, нечто вроде политического отбора подходящего человеческого материала.

Он выражен неясно в силу отказа Сартра от социального детерминизма. Республиканцы осуждены и ожидают смерти. Однако их поведение в камере нисколько не определяется их республиканизмом, их убеждениями, политическим смыслом их борьбы. Существует только данное мгновение, только текущий момент. Как и Рокантен, герои «Стены» заброшены в настоящее время. Ситуация целиком и полностью определяется одним фактором — неминуемой гибелью. В сущности, противостоят здесь не антифашисты и фашисты, а Человек и Смерть. Фашисты лишь

ставят человека в эту ситуацию, которая сама по себе извечна и неотвратима. И Рокантен время от времени — все чаще — подумывает о смерти, без чего само переживание Абсурдности будет недостаточным.

Поскольку человек в данной ситуации свободен от идеологии, от идей, он существует лишь на уровне своего «натурального», натуралистически воссоздаваемого бытия — реакции на окружающих, на свое чисто физическое состояние. Поскольку рассказчик не человек размышляющий, а человек реагирующий, он поражает своей незначительностью — за ним революция, война, перед ним палачи и неизбежная смерть, т.е. такие катаклизмы, бури и драмы, которые должны были бы породить безмерность чувств и мыслей. Ничего похожего — есть лишь организм, лишь тело с органами чувств, которые с особенной чуткостью регистрируют жизнь этого организма в смертный час. Например, ощущение холода, внезапное и бесконтрольное потоотделение, мочеиспускание, запахи вокруг.

Все это знаменует превращение человека в вещь. Среди приговоренных к смерти, уже полуживых, лишь один живой — наблюдающий за ними врач. Они же агонизируют с момента, когда смерть стала неотвратимой. Думают они только о ней, но понять собственное умирание не дано — оно тем временем уже осуществляется, осуществляется помимо сознания, помимо бессильной воли, в неконтролируемых поступках, в отчуждении, в озверении. Каждый умирает в одиночку — общая участь не сближает, а отдаляет, «я» чувствует возрастающую неприязнь к товарищам по несчастью.

«Я» пытается мыслить, вспоминать — т.е. быть собой, быть живым, сопротивляется смерти. Однако такие попытки лишь подтверждают реальность смерти как единственной достоверности, в перспективе которой все оценивается иначе; и личная, и обще-

ственная жизнь, все прошлое обесценивается, теряет всякий смысл, ибо человек смертен. Человек вообще, каждый человек приговорен к смерти — эта истина внезапно предстает в холодном подвале, этой камере осужденных на казнь. А это убивает все, и любовь к женщине, которую еще вчера обожал, и преданность Испании. Отчуждаются даже вещи — остающийся наедине со своей смертью человек видит ее «в скамье, лампе, куче пыли». Все отдаляется, отчуждается, все обесценивается. То, что происходит с рассказчиком, испанским анархистом Пабло, очень похоже на процесс обнаружения существования, которым поглощен французский историк Рокантен. Вплоть до отстранения от самого себя, отчуждения своего тела: «глаза мои видели, уши слышали, но это был не я — тело мое одиноко дрожало и обливалось потом, я больше не узнавал его». Душа уже отошла — осталась плоть, состояние которой натуралистически копируется.

Сходство определяется тем, что и Пабло, и Антуан обнаруживают абсурдность бытия. Это и есть та самая величина, которая все обесценивает и в прошлом, и в настоящем, и в будущем, побуждая героя даже собственную смерть встречать спокойно и с достоинством. Пабло совершает поступок как будто героический — он жертвует собой ради спасения некоего Рамона Гриса; однако это не героизм, а упрямство. Перед лицом абсурда такая акция лишается смысла — не имеют никакой цены ни героизм, ни благородство, все так называемые высокие порывы нелепы, коль скоро человек предан смерти неотвратимо, точно так же, как нелепы все поступки, все деяния, какую бы цель они ни преследовали. Все унифицированы, выстроены в один ряд равноценных, не имеющих ценности жалких обреченных существ.

Пабло называет первый пришедший на ум адрес Рамона — чтобы поиздеваться над палачами, посмеять-

ся в последний раз. Но там именно они его и нашли, там и убили. Абсурд до такой степени все выпотрошил, что даже сыграть в героизм и самопожертвование не дано, смерть так цепко держит в своих объятиях, что провести ее не удается. Улизнуть от смерти невозможно — следовательно, не имеет значения, что делать, как вести себя перед этой глухой стеной. «Бог умер», целесообразность нравственная или же практическая, политическая в абсурдном мире потеряла смысл — краткая новелла Сартра рисует ужасающую перспективу абсолютного релятивизма: все равно, все бессмысленно и все безразлично.

Такая перспектива кажется, однако, скорее усвоенной Сартром в привлекавшей его тогда философской мысли, чем органически ему присущей — не случайно он вскоре, почти немедленно эту «стену» попытается одолеть.

Стена возникает и в следующей новелле — «Комната» («La chambre»). Собственно говоря, не стена, а стены, поскольку непроницаемые перегородки разделяют здесь всех. И не в чрезвычайных обстоятельствах гражданской войны, не в камере смертников, а в жизни рядовых обывателей, в их каждодневном существовании. Никаких намеков на историю, на политику здесь и в помине нет. Все осуществляется на уровне плотного, непроницаемого быта, который и осуждается, и утверждается, абсолютизируется.

Осуждается в той мере, в какой повседневность оборачивается чем-то вроде «мира цвета плесени», — т.е. бытием самодовольного мещанства. Его черты просматриваются в образе г-на Дарбеда, «нормального», «правильного», здорового и исполненного здравым смыслом и готовностью давать полезные советы. Он «как все», как та толпа, которая снует по улицам и с суетой которой г-н Дарбеда сливается, покидая комнаты, в которых живут его близкие.

Близкие по положению семейному — и бесконечно далекие на самом деле. С беспокойством и раздражением ожидает его появления жена, г-жа Дарбеда, предвидя каждый жест, каждое движение супруга, предвидя все, что будет говорить этот энергичный человек. Говорить об их дочери, о Еве, которая слишком предана своему мужу, больному, обреченному на полную умственную деградацию. С ним, с Пьером, она заперлась в полутемной комнате, ни с кем не общаясь, ничем не интересуясь. Пьер болен — значит, полагает г-н Дарбеда, его следует отправить в больницу и уберечь Еву от жалкой участи жены идиота. Ему все ясно, он без труда разбирается в том, что хорошо, что плохо.

Затем г-н Дарбеда проследовал к дочери — и наткнулся на стену еще более плотную. Болтовня отца ее не задевает, она погружена в себя, она отчуждена. К Пьеру у него отвращение; он слишком здоров, чтобы выносить отступление от нормы, от здравого смысла, да еще в таком оформлении, как эта комната: полутемная, пропитанная запахом ладана, нежилая, «ненормальная». В отличие от поведения г-на Дарбеда, все в поведении Евы и Пьера кажется двусмысленным, неясным, уклончивым. И прежде всего их добровольная изоляция в мрачном обиталище, отстранение от всех прочих людей — а ведь Ева и красива и умна. Не по ней жизнь вне общества — как кажется г-ну Дарбеда, человеку социальному, для которого и уличная толпа была «большой семьей».

Взгляд отца — взгляд «нормального» в общении с «ненормальным» — вызывает у Евы приступ ненависти к «нормальному», поскольку это посягательство «большой семьи», улицы, «других» на их уединение, на их отстранение. Ко всем «нормальным», к случайным прохожим на улице Ева ощущает ту же, как будто беспричинную ненависть. Во всяком случае, благодаря нена-

висти Евы «нормальное» становится подозрительным, проигрывающим «ненормальному» Пьеру, которого Ева любит. Рядом с такими «нормальными» Пьер кажется просто-напросто иным, до крайности отчужденным.

Отчужденным даже от жены, от любящей его Евы. Комната — его обиталище, только им обитаемый остров в океане человечества, в этой пустоте. Даже проживающая там Ева с трудом проникает внутрь («комната отталкивала ее изо всех своих сил»), перед нею тоже возникает незримая стена, перегородка разделяет и этих близких людей. Ева любит Пьера и тянется к нему — но и она в конечном счете являет собой некий изолированный остров: «Внезапно она с гордостью подумала, что у нее нигде нет места». Только индивид существует — к этой истине стягивается действие в каждой из новелл Сартра, вслед за романом. У порога собственной комнаты, куда она не может войти, куда входит с большим трудом, Ева осознает себя таким индивидом, неприкаянным, отчужденным от всего и вся, — *осознает себя.*

За стену, в комнату Ева желает проникнуть, чтобы укрыться от «нормальных», — но ждет ее там одиночество, несмотря на присутствие любимого Пьера: «Мне необходимо жить там, по другую сторону стены. Но там меня не хотят знать». В комнате Ева «лишняя», «излишняя» (de trop). Очевидно, поэтому Пьер единственного близкого человека, Еву, называет не по имени — Агатой. Полутьма, резкий запах создают в комнате особую, неповторимую атмосферу, словно бы это не обычное жилое помещение, но аквариум, в котором может существовать только данный индивид, только Пьер. Ева каждый раз вынуждена осваивать это жилище. «Комната» в новелле Сартра — символ отчужденности, одиночества, добровольной изоляции человека «ненормального», т.е. личности, которая не желает уподобляться «нормальным», «миру цвета плесени».

Если внимательно и с сочувствием всмотреться в Пьера, то этот «ненормальный» обнаружит сходство с Антуаном Рокантеном — вероятно, и герой романа со стороны, с позиции «нормальных» казался персонажем более чем странным. В конце концов такая комната ожидала и Рокантена, одержимого желанием уединиться, прекратить жизнедеятельность. Рокантен, как и Пьер, стремился «сократиться», но Пьер ушел дальше, он изъял себя из жизни, жизнь изъял из себя, живет выдумками, не оставив в памяти ни следа от собственного прошлого, заменив людей некими невидимыми «статуями», призраками, которые для него реальнее реальных существ. Такая степень отчужденности уже запредельна, вытеснение реальности из мира Пьера делает этот мир фантасмагорическим, жизнь убывает — Ева убьет Пьера раньше, чем тот станет живым трупом. Существование, став абсурдным, завершается тотальной энтропией, угасанием жизненной энергии на крайней точке отчуждения.

Еще один отчужденный — персонаж новеллы «Герострат», некто по имени Пьер Ильбер. Так же, как Ева в «Комнате», он смотрит на «других», на «нормальных» со стороны — однако предпочитает рассматривать их свысока. «С балкона шестого этажа» не только неразличимы лица, но человек теряет свой облик, его фигура искажается («они придавлены к тротуару, и две длинные ноги, словно бы пресмыкающиеся, выступают из-под плеч»). Однообразие «нормальных» становится безобразием, которое с большим удовлетворением констатируется этим «Геростратом». Ненависть к «другим», навещавшая и Рокантена, и Еву, переполняет нового героя Сартра, превращаясь в его постоянное состояние, в подлинную одержимость.

Новелла «Герострат» написана от первого лица; ненависть в такой стадии трудно описать, она нуждает-

ся в форме прямого выражения. «Другие» — уже не только «иные», они «враги». Враги все, без исключения, а следовательно, у исповедующегося в своей ненависти не может быть доверенного лица, невозможен посредник — только бумаге доверяет «я» свою ненависть и свое намерение убивать, уничтожать. К человеку, к телу человеческому, у него такое отвращение, что переживание убийства сопровождается целым комплексом острейших ощущений, которые сродни сладострастию импотента, подстегивающего свое воображение так же, как он делает это во время свиданий с проститутками. Человеконенавистничество этого Герострата — плотское, физиологическое; оно идет не от идеи, а от ощущения («я задыхался... они прикасаются...»), от сексуального восприятия человеческих контактов, свойственного маньякам («у них непристойный обычай заголять руки... я же перчаток никогда не снимаю»), и приобретенный Полем револьвер воспринимается как признак мужской силы, сексуальной потенции.

Поль Ильбер служит в каком-то бюро, ему 33 года — это все, что о нем сообщается в новелле Сартра, помимо того, что живет на шестом этаже и зовется Полем Ильбером. Какое, впрочем, значение имеют его приметы, его особенности, если единственным признаком личности стала ненависть? И называться он может Геростратом, потому что восхитивший его поступок знаменитого антигероя целиком определил смысл его жизни, оформил ту ее цель, вне которой ничего не осталось.

Об этой цели Поль повествует в ста двух письмах, которые он направил известным романистам, любящим людей. Он возвестил о своей нелюбви к людям — и о своем намерении убить пять человек, по числу патронов в его револьвере (шестой — для него самого). Письмо представляет особенный интерес, по-

скольку до этого момента из новеллы невозможно извлечь никакого объяснения, каким образом, из чего возникла животная ненависть Поля Ильбера к себе подобным.

«Я не знаю, почему я таким родился», — сознается новый Герострат. Может быть, он и родился со своим геростратовским предназначением, но ясно из письма, что осознал он таковое постольку, поскольку не пожелал быть как все, не пожелал принять круговую поруку человеческого общежития. Покоится это общежитие в своей основе на принятии человека, на любви к нему — от этого обязательного условия социальной жизни Поль и отказывается. Шесть патронов в обойме его револьвера — средство разрыва общественного договора.

Все принадлежит человечеству — и ничто не является личной собственностью индивида, даже слова являются общественной собственностью. Вот эта мысль невыносима для Поля Ильбера. Он хочет быть собой, а для этого необходим разрыв с прочими, самой же убедительной формой разрыва оказывается убийство, геростратов подвиг уничтожения, разрушения святыни.

Такое становится возможным для героя новеллы потому, что святынь и не осталось. Шокирует, конечно, полное отсутствие всего того, что призвано сдержать убийцу, — морали, совести. Отсутствие полное, поскольку «боги умерли», и Поль Ильбер предстает героем абсурдного мира. Пьер в «Комнате» третировал «других» и предпочитал угасать сам, «сокращаться» — Поль предпочел сократить «других» ценой, конечно, собственной жизни, которая, впрочем, цены никакой не имеет в царстве тотальной энтропии.

Таким образом, трудно объяснимая на первый взгляд патологическая страсть Поля Ильбера к уничтожению — всего лишь крайняя форма отчуждения

индивида, крайнее проявление мысли о том, что существует лишь индивид. Он начинал с презрения к буржуазному «миру цвета плесени», потом ощутил ненависть к «нормальным» и, наконец, преисполнился отвращения ко всем, к человеку и человечеству. И самоуничтожился.

Отождествление существования с существованием индивида знаменует высвобождение от социального детерминизма, от общественных связей. Герой абсурдного мира одинок абсолютно, и условием такого одиночества является очищение от того груза идей, идеологий, нравственных норм, моральных понятий, даже простейших навыков человеческого общежития, которые регулируют поведение личности в коллективе. Остается только то, что подлинное «мое», а «мое» — это «моя комната», «мое я», в котором все большее значение приобретает «мое нутро», «мое тело». Все новеллы сборника «Стена» (как и роман «Тошнота») в разных ситуациях рисуют один и тот же процесс движения от человека как животного социального — к человеку-животному. Коль скоро Бога нет, нет неба, есть лишь земля, коль скоро человек предан земному существованию, он по идее и должен остаться наедине со своей плотью — буквально голый человек на голой земле. Существование предстает в своей доподлинности, в обнаженном, натуральном виде — вне каких бы то ни было условностей. Сартровский экзистенциализм — «экзистенциализм натуралистический».

В новелле «Интимность» («L'intimité») горизонт существования сужается до супружеской постели, в которой находятся она и он, Люлю и Анри, до внутреннего монолога героини, в который то и дело соскальзывает авторский текст как в адекватную форму интимности. Люлю делится сокровенным, а сокровенное — переживание жизни собственного тела и тела

мужчины. Ощущения стали плотскими, а значит, сексуальными. Всякое авторское повествование об интимном волей-неволей покажется подглядыванием в замочную скважину, а от своего имени, в своем внутреннем монологе Люлю, не стесняясь, сообщает, например, что любит Анри потому, что он, в отличие от большинства мужчин, «мягкий», и что она с удовольствием предается онанизму, и что она не против грязного белья, потому что это тоже желанная интимность, и что подруга ее Риретта то и дело возникает в ее памяти с непристойно пухлым телом.

И при этом навязчивом ощущении липкой близости людей в микромире, центром которого оказывается постель и постельные ощущения, торжествует отчуждение, взаимная неприязнь, внезапно прорывающееся озлобление. Отвращение испытывает Люлю и к «мягкому» Анри, и к «твердому» Пьеру. Любовь Пьера подобна жестокому насилию, она вызывает у Люлю панический страх. В основе всего, всех интимных романов, думает Люлю, только это, насилие и грязь, именуемые любовью. В кульминационный момент интимности Люлю ощущает свое одиночество.

И в «Комнате», и в «Герострате» героями были мужчины, а они могли и «комнату» своей индивидуалистической утопии создать, и силу вернуть себе с помощью оружия. Люлю — женщина, она мечется между комнатой Анри и дешевым, «грязным» отелем, где удовлетворяет свои мужские потребности, реализует свою силу Пьер. У нее, как и у Евы, нигде нет места. Она поистине слабый пол, и онанизм предстает единственной доступной ей формой самоутверждения, позволяющей уклониться от нормы, которая слишком отдает насилием, порабощением, подчинением. Она мечтает о какой-то первоначальной, исходной чистоте, слабым намеком на которую является «мягкость» Анри, но она недостижима, эта юношес-

кая чистота. Над Люлю довлеет жизнь, этот «роковой поток», который она не может осмыслить — может лишь подчиняться. Крайняя степень отчуждения в новелле «Интимность» — в крайней степени зависимости от этого «потока», от повседневности, от «интимности», зависимости, которая вынуждает Люлю жить с ощущением надломленности и опустошенности в мире, где лишь «входят-выходят», но и этого достаточно, чтобы в стуке обыкновенной дверной ручки услышать то, что она услышала, когда на гроб ее отца бросили первую лопату земли.

Драматизм обыденной повседневности раскрывается и во внутреннем монологе Риретты, со своей стороны «очеловечивающей» философскую проблематику прозы Сартра. Риретта перебирает в своей памяти совсем незначащие мелочи жизни («...у их портвейна вкус пробки, Люлю все равно, она-то пьет кофе, но как можно пить кофе в час аперитива...» и т.д.), ее мысли преимущественно о мужчинах, она декламирует слово «счастье», — думает же о том, что приходится «возвращаться по вечерам одной в свою комнату после того, как проработаешь целый день, а комната пуста и ты умираешь от желания положить свою голову на чье-то плечо... Где найти силы подняться следующим утром и вернуться на работу, быть привлекательной и веселой и всех подбадривать, тогда как хочется умереть, а не продолжать эту жизнь». В одной этой фразе, в одном этом признании Риретты содержится целый мир подлинных, реальных жизненных трагедий, мир абсурдный не потому, что «боги умерли», а потому, что нет смысла в жизни данной продавщицы, данного, обездоленного, одинокого человека, которому достался лишь труд и мечты о счастье, реализуемые в образе очередного приходящего любовника, мечты о солнце в Ницце, до которой не доберешься.

Трансформация идеи на уровне ее художественной реализации, на уровне мышления образами еще более выразительна, нежели в «Интимности», в заключительной новелле сборника — в «Детстве вождя» («L'enfance d'un chef»). Это единственное произведение Сартра 30-х годов, герой которого сумел — как ему представляется — одолеть абсурд. Цена такого достижения крайне велика — герой новеллы Люсьен Флёрье просто-напросто перестал быть человеком. Человеком в сартровском понимании, т.е. «поиском», «отрицанием», «выбором», противостоящим вещам с их инертностью и очевидностью. Поначалу и Люсьен человек, его будоражит вопрос, что он есть и что есть его существование. Он в состоянии смятения, он думает о самоубийстве, он в свою очередь ощущает иллюзорность, абсурдность существования, осознает, что все — «ничто». Пытаясь понять основополагающие истины, он, во-первых, обнаруживает неистинность, «театральность» среды, в которой живет и растет. Включая собственную семью во главе с «вождем» — отцом Люсьена, владельцем небольшой фабрики. Уроки комедиантства усваивает и отпрыск этого «начальника», пытаясь обманывать даже самого Бога.

Во-вторых, Люсьен убеждается в бессодержательности вещей, в их неспособности объяснить смысл существования. Даже собственное тело, его ощущения, его отправления, которые старательно изучаются Люсьеном, не дают ответа. Правда, готовят его к восприятию фрейдизма и сюрреализма, достоверность которых Люсьен пытается проверить на себе.

В романе «Тошнота» все осуществлялось на уровне сознания героя, в плоскости господствующей авторской идеи. В романе ничего поэтому не происходило — «входят-выходят». В «Детстве вождя» в микромир героя входит большой мир. Люсьен — часть целого, тогда как Антуан и был этим целым, а все, что вне

его, сокращалось, убывало в своем смысле и значении, в конечном счете перерождаясь в эфемерные окрестности символической комнаты, которые для героя соответствующей новеллы вообще теряют какой бы то ни было смысл. В «Детстве вождя» свое значение обретает история, конкретное социальное пространство, в котором происходит формирование очередного вождя. «Детство» — понятие конкретно-историческое. Время действия «Тошноты» можно определить только по дате, упомянутой один раз в тексте романа, — дат в новелле нет, но время действия очевидно, это Первая мировая война и послевоенная эпоха. Тогда и возникли отравившие Люсьена соблазны, фрейдизм и сюрреализм. С фрейдизмом знакомят его товарищи; не желая отстать от моды, Люсьен проверяет на себе его откровения, ему удается внушить себе эротическое влечение к матери, т.е. установить достоверность фрейдистского «Эдипова комплекса». И вообще оправдать невнятное, смутное, что он постоянно ощущает в себе, не умея дать ему объяснения.

Люсьен знакомится с неким Ашилем Бержером, сюрреалистом. Бержер снабдил Люсьена произведениями Рембо, Лотреамона и маркиза де Сада, показал ему свою коллекцию «странных и смешных» предметов: «пуфики, чьи сидения из красного бархата покоились на женских ножках из крашеного дерева, негритянские статуэтки...» и т.п. И во всем этом, по его убеждению, «заключена разрушительная сила, большая, чем в полном собрании сочинений Ленина».

Особенно пропагандировал сюрреалист Артюра Рембо, нажимая на его знаменитый призыв к «расстройству всех чувств». В этом «расстройстве» главенствующее для Бержера место занимали гомосексуальные склонности поэта. Собственно, все «расстройство» к этому и сводилось, поскольку после вступительной, историко-литературной части Бержер по-

знакомил неофита с коллекцией порнографических открыток, потом с богатыми возможностями приложения сексуальных потребностей («первое, что я хочу сделать, это убедить вас, что все может быть объектом желания, — швейная машинка, пробирка, лошадь или башмак»). Сюрреалистическая художественная теория и практика немедленно преобразуются в практику житейскую, и весьма банальную: подробно описывается в новелле соблазнение Люсьена сюрреалистом. Гора родила мышь заурядного гомосексуализма.

Люсьен разочарован, гомосексуальная революция сюрреализма его не привлекала, он явно предпочитает женщин — обнаруживает в себе «традиционализм». Декадентские искусы лишь пробудили в нем желание «нормализоваться», уподобиться прочим, и прежде всего отцу, начальнику, вождю, припасть к источнику нравственного здоровья, коим представляется теперь семья, стать вождем в свою очередь.

Пока Люсьен был человеком, т.е. ищущим, смятенным, абсурдным сознанием, он избегал «этикеток», его раздражало то, что он сводится к каким-то внешним признакам — сын заводчика, блондин, высокого роста, наконец гомосексуалист. Но вот и он охотно превращается в «этикетку» — детство кончается, Люсьен преобразуется в «вождя». Люсьен Флёрье не просто принял «этикетку», отказался от отрицания и поиска, от сомнений и растерянности — он предстает единственным сартровским героем 30-х годов, занявшим определенную общественную позицию. «Вещь» насытилась конкретностью социальной жизни и даже политической борьбы. Люсьен теряет право именоваться человеком не только в общефилософском, феноменологическом различении сознания и вещи, но и по признакам социального типа, в который сформировался к концу своего детства герой но-

веллы. «Вождь» — категория социально отрицательная, воплощение буржуазности, антигуманности, насилия и шовинизма.

В легко узнаваемой межвоенной политической ситуации Люсьен сближается с правыми, с группой молодых профашистов. Его политическое образование завершается с помощью произведений Мориса Барреса, который задел Люсьена до самых глубин, в отличие от фрейдизма и сюрреализма — это Рембо и Верлен показались ему после чтения Барреса «деклассированными», а фрейдисты — «больными», «грязными и похотливыми животными», в сопоставлении с теми молодыми людьми, о которых писал Баррес и которые прочно укоренялись «в своей среде, в своей семье». Такую почву он увидел на своей родине, в деревне, там, где располагалась фабрика отца, — там источник здоровья, противоядие парижской гнили.

Стать правым, превратиться в барресовца — значит, по Сартру, изменить человеческой природе, из категории «для-себя» перейти в категорию «в-себе». Сознание, по его убеждению, несводимо к тому, что есть. Люсьен же, начитавшись Барреса, решает покончить с бесплодным самокопанием, т.е. покончить с сознанием, насыщая его именно тем, только тем, что есть: «ему необходимо изучить почву и подпочву Фероля, расшифровать смысл волнистых холмов, обратиться к географии и истории...»

Все, что делает затем Люсьен Флёрье, все, что с ним делается, — противоположно тому, что делает Антуан Рокантен. Прежде всего Антуан старается ничего не делать, любая деятельность потеряла смысл в абсурдном мире. Напротив, Люсьен жаждет дела, ему нужна практика, ибо он утверждает себя вовне, он весь вовне. В сущности, он превращается в вещь, в мир внешний и с удивлением сам рассматривает некоего плотного, мускулистого господина, некую «спину»,

которая оказывается его собственной спиной. С удивлением — и с восторгом. Порой по инерции он еще чувствует себя «студенистой прозрачностью», но чаще с радостью констатирует, что «становится твердым и тяжелым, как камень».

Люсьен становится твердокаменным, поскольку насыщается готовыми, даже залежавшимися идеями — и потому, что идеи эти твердокаменные, бесчеловечные, реакционные. В Люсьене проснулся патриот, он внезапно преисполнился отвращения к «цветным», а особенно, конечно, к евреям. Действия последовали незамедлительно. С десяток патриотов — среди них Люсьен — напали на «смуглого человека маленького роста», который читал «Юманите», избили его самым жестоким образом. В своих действиях Люсьен сначала не очень уверен, он ощущает их уязвимость с точки зрения неизжитой человечности, но с удивлением обнаруживает, что сила воспринимается окружающими как право, что к насилию тотчас подбираются оправдывающие его аргументы — будь то насилие над женщиной, оскорбительное поведение с евреем и т.п.

«Этикетки» довершили превращение человека в вещь — оценки поведения Люсьена «другими» сементировали его натуру «вождя». «Люсьен терпеть не может евреев» — это уже апофеоз, последний камень в создании «человека-вещи», в обесчеловечивании и в философском, феноменологическом, и в социальном смысле. Себя самое, свою суть он ищет не в себе, не в своем сознании, а во взглядах других людей, которые видят в нем вот эту мускулистую «спину», видят «вождя». И уже сам Люсьен ощутил в себе соответствующие этому предназначению, гарантированные, вовеки веков существующие права. Стать «вождем» — значит осознать свою полную и абсолютную зависимость от внешних условий, от положения. Детерминизм при-

обретает характер рока — «задолго до рождения его место было обозначено... его ожидали, и если он появился на свет, то для того, чтобы это место занять». Эволюция Люсьена, его детство завершились в тот момент, когда он из личности вопрошающей стал вместилищем готовых, не им найденных ответов. Осталось лишь отрастить усы — это последняя фраза в новелле — т.е. довершить убранство вещи, в которую обратился человек.

Мир перестал для Люсьена быть царством абсурда — он обрел смысл. Но тем он уподобился обществу, в котором богоданный «вождь» царит над своими подданными, застывшими в «боязливой почтительности». Это мир абсолютной несвободы — и для подданных, существующих во имя вождя и благодаря его воле, и для Хозяина, всецело детерминированного, изготовленного обстоятельствами. Каков изготовленный обстоятельствами социальный тип — немаловажно. Но измена человеческой природе неизбежна — по Сартру — независимо от содержания обстоятельств, в силу губительности самого детерминизма. «Можно себе представить... подобную историю, завершающуюся вступлением молодого человека в коммунистическую партию, и в этом случае коммунизм предстанет простым делом, поскольку от него требуется лишь поддержка дряхлеющего существования»[1].

Обстоятельства, среда, внешний мир во всех новеллах сборника «Стена» именно потому враждебны человеку, что посягают на его сущность, на сущность «себяделающего», «выбирающего» сознания — т.е. ограничивают свободу как фундаментальную предпосылку бытия. Этими обстоятельствами могут быть и камера смертников (в «Стене»), и обывательская премудрость, само существование обывателей (в «Ком-

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. I. — P. 218.

нате»), и существование человечества, сама человечность (в «Герострате»), и мужская «твердость» (в «Интимности») — словом, что угодно, поскольку в абсурдном мире индивид отчужден и оппозиция «я» и «других» имеет характер абсолютный, характер противостояния истинности индивида и неистинности, абсурдности общества.

Едва Сартр успел издать «Стену», как ему на себе самом пришлось испытать давление обстоятельств, и проблема свободы, этот узел его рефлексии, приобрела вес жизни и смерти — началась Вторая мировая война.

Сартр говорил о том, что идея свободы жила в нем всегда, с детства, с осознания себя, что свобода была смыслом его бытия. Сыграли свою роль семейные корни, принадлежность традиции французского либерализма и республиканизма. Свою роль, несомненно, сыграла и ориентация на художественную традицию, ранний интерес к творческим потенциям воображения, отождествленного с отрицанием, с отрывом от реального в акте свободного сознания, отождествленного с самой свободой. С философским образованием к Сартру пришло философское осмысление свободы, с феноменологией и экзистенциализмом — отождествление свободы и сознания, предполагающего условием своего существования отрицание, «обращение в ничто». Переживание абсолютной свободы сопровождает осознание абсурдности мира: «Я свободен: в моей жизни нет больше никакого смысла — всего то, ради чего я пробовал жить, рухнуло, а ничего другого я придумать не могу. <...> Я один на этой белой, окаймленной садами улице. Один — и свободен. Но эта свобода слегка напоминает смерть», — говорил Рокантен.

«Я свободен, я истинное Ничто, опьяненное гордыней», — писал Сартр.

«Я приговорен быть свободным» — на первых порах свобода у Сартра сущностная характеристика со-

знания, со структурой сознания совпадающая. Она отделена от определенной цели, конкретно-исторического смысла. Она означает независимость от какого бы то ни было детерминизма — по статье о Мориаке это более чем очевидно. Можно предположить, что именно художественная литература привлекла внимание Сартра к этой проблеме.

Само восприятие произведения искусства, способность сопереживания, «вживания» читателя Сартр ставит в прямую зависимость от способности художника «заманить в сети», а это невозможно, если поведение героя предопределяется — будь это наследственность, социальные влияния или любой другой механизм. Живут персонажи лишь тогда, когда они абсолютно свободны, свободны в любой ситуации. Такое понимание свободы сопрягалось у раннего Сартра с его убеждением в том, что индивид — единственная реальность. Следовательно, оно было столь же мифологично, как и это убеждение, как эта посылка философствований Сартра. Его претворение и знаменовало собой внедрение экзистенциалистского мифотворчества в обыденную жизнь — в жизнь, например, Антуана Рокантена, в роман, «жизнеподобие» которого не может компенсировать идеологической заданности всего сооружения «Тошноты».

«Если Бога нет, все дозволено» — этот, буквально парализовавший экзистенциалистов афоризм, пришедший из романа Федора Достоевского, порождал миф абсолютной свободы, вседозволенности, безответственности «бесцельного», бессмысленного действия. Герострат убивает в новелле Сартра как такой свободный герой, очищенный от бремени нравственных установок, от вериг совести. Он не осуждается, он не судим — еще бы, ведь во всех прочих новеллах любой внешний «суд» грозит ограни-

чить, умертвить свободу, т.е. сущность человека, любой детерминизм враждебен самой природе сознания.

Приверженность свободе — не просто идея, не только пафос всей сартровской деятельности; ее невозможно отделить от его натуры, от его образа жизни, от его быта. Если признак буржуа — собственность, то Сартр — антипод буржуазии. Будучи в армии, он напомнил, что ничего не имел, кроме курительной трубки и ручки, да и те постоянно терял. Даже книги, прочитанные им, казались ему «трупами», от которых надлежит немедленно освободиться. Работал он в кафе и в библиотеке, снимал квартиры, о своем доме и не помышлял.

После войны Сартр стал знаменит и богат и признавался неоднократно, что ему нравится транжирить, нравится, что деньги «тают, как дым». Много денег уходило на любимое занятие, на путешествия, — еще больше на содержание разных лиц, точное число которых Сартр и сам не представлял. Платил немыслимые чаевые. Огромные пачки денег таскал с собой. Объяснить эту странную привычку не умел, но объясняется она — надо полагать — тем, что Сартр был абсолютно безразличен к «недвижимости», вся его собственность передвигалась вместе с ним, в его карманах. «Ни дома, ни сына» — Сартр не желал связывать себя ничем, ни с чем, желал быть свободным. То же с друзьями и женщинами.

Сартр, во всяком случае в Нормальной школе, да и после, имел друзей (Поль Низан), был с ними как будто откровенен, в письмах к Симоне де Бовуар в страстной любви объяснялся ежедневно. Однако столь же откровенно сознавался в своей «нечистой совести», в своей способности оценивать извне и не одобрять свою собственную склонность к откровенности, открытости: «я не люблю открывать свою душу». Еще

бы: «Я думаю, что, по сути, я ни в ком не нуждаюсь, не нуждаюсь в помощи, в этой суровой и постоянной помощи, которую предлагает дружба». Свобода — это одиночество, это гордыня Сартра.

В склонности Сартра к самооценке, к самоквалификации, в разделении мира чувств, нравственных качеств и мира мысли проявляется крайний его рационализм: «Едва возникнув, состояния раздражения или нежности, великодушия или эгоизма получали свои этикетки». Сам понимал, что многого ему недостает. Бовуар говорила ему, что он не психолог, и он соглашался с нею, коль скоро «психологические реакции возникали как засушенные растения гербария». Естественно, что на такой пересушенной почве не могла вырасти поэзия — «я в бешенстве от того, что не поэт... мои чувства не нашли своего языка... я их превращаю в прозу...»

«Я трактую мои чувства, как идеи». Сартр понимал, что суть в любви «неназванное, невыразимое», что любовь — это «способ потерять голову», но самто голову не терял. К сожалению, сартровская философия любви в «Военных тетрадях» просто-напросто удручает своим схематизмом, навязчивостью рассуждений об «империализме чувств», «аутентичности», взаимоотношениях «en-soi», «pour-soi», «pour-moi», «pour-autrui», т.е. каких-то пересушенных экспонатов сартровского философского гербария. А ведь он сознавался: «удовольствие получаю лишь в обществе женщин, уважение, нежность, дружеские чувства испытываю лишь по отношению к женщинам». Другая половина человечества едва существовала в восприятии Сартра, который «и шагу бы не ступил, чтобы повидать Фолкнера, но совершил бы долгое путешествие ради знакомства с Розамундой Леманн... Я предпочитаю болтать с женщи-

ной о пустяках, скорее, чем говорить о философии с Ароном»[1].

Но и в отношении к женщинам сказывались и его маниакальная приверженность свободе, и его, конечно, книжность, его рационалистический индивидуализм — «каждый из нас играет заранее определенную роль». Как примирить право женщин на свободу с мужским «империализмом»? В этом вопрос для Сартра, выше всего свободу ценящего и утверждающего, что свобода ни в коем случае не может не быть свободной. Ответы давал он только «книжные»: «Желать быть любимым другим — это значит восстанавливать свое бытие-для-другого, действуя таким образом, чтобы свобода другого пленяла бы самое себя...» и т.д.

Сартр дал социологическое, даже вульгарно-социологическое разъяснение своих черт и особенностей в «Тетрадях странной войны».

«Я несомненно чудовищный продукт капитализма, парламентаризма, централизации и бюрократизма. Благодаря капитализму я отрезан от трудящихся классов, не имея, впрочем, доступа к кругам, которые управляют политикой и экономикой. Парламентаризму я обязан идеей гражданских свобод, от которой происходит моя маниакальная страсть к свободе. Благодаря централизации я не знаю сельскохозяйственных работ, ненавижу провинцию, не имею никаких региональных привязанностей, более других восприимчив к мифу «Париж — великий город...». Бюрократии обязан абсолютной некомпетентностью в денежных вопросах... а также идеей универсальности Разума, так как чиновник во Франции — весталка рационализма. По совокупности всех этих отвлеченностей я должен быть лишенной корней абстрактностью. Меня могла бы выручить природа, если бы

---

[1] *Sartre J.-P.* Les Carnets de la drôle de guerre. — P., 1983. — P. 341.

наделила меня чувственностью, но я холоден. Я «повис в воздухе» без какой бы то ни было привязанности, не зная ни связи с землей, которую дает труд на поле, ни принадлежности к классу в силу общности интересов, ни физической близости через наслаждение»[1].

Трудно сказать, в какой мере это преувеличение, во всяком случае, Сартр раннего периода, его литературное и философское творчество 30-х годов должно оцениваться с учетом произнесенного им себе в марте 1940 года приговора: «Я ни с чем не солидарен, даже с собой; я не нуждаюсь ни в ком, ни в чем». Таков персонаж по имени Жан-Поль Сартр — Сартр видел в себе черты именно персонажа, типического продукта времени, лелеял эти черты.

«Продукт» этот вызывал между тем нараставшую в нем антипатию. И показательно — неизбежным стало переосмысление прежде всего понятия свободы: «Я понял, что свобода... предполагает глубокое укоренение в действительности... Кастор (прозвище Симоны де Бовуар. — *Л. А.)* справедливо писала мне, что подлинная аутентичность заключается не в том, чтобы дать жизни выплеснуться или же отстраниться, чтобы судить ее, но, наоборот, в нее погрузиться и слиться с нею».

Но «легче сказать, чем сделать», — откровенно признался Сартр, уже считая возможным для себя «критиковать эту повисшую в воздухе свободу». Не так-то просто было покинуть высокую башню философа-созерцателя, башню Слов, которую Сартр для себя избрал. На землю вернула его война.

---

[1] *Sartre J.-P.* Les Carnets de la drôle de guerre. — P. 355—356.

ДОРОГИ СВОБОДЫ

Война началась 1 сентября 1939 года. 2 сентября Сартр был мобилизован. «Я вспоминала, — писала Бовуар, — бешенство Сартра во времена его военной службы, раздражение от ненужной дисциплины и потерянного времени; теперь же он отказывался от гнева и даже от горечи, но я знала, что если он более любого другого владел собой, то и стоило это ему как никому, он дорого оплачивал свое подчинение императивам "зрелого возраста"; без ропота он соглашался отправиться в армию, но в его душе напряжение достигло предела...

2 сентября. Будильник звонит в 3 часа. Мы пешком спускаемся к кафе, очень тепло. Кафе едва освещено. Шумно, много людей в форме. Две шлюхи на террасе пристают к офицерам, одна машинально напевает; офицеры не обращают на них внимания. Внутри крики, смех. На такси мы отправляемся на площадь Эбера через ночь пустую и мягкую; освещенная луной площадь пустынна, там лишь два жандарма. Словно бы в романе Кафки: поступок Сартра кажется абсолютно свободным, однако неотвратимо неизбежным, исходящим изнутри, по ту сторону людей. Жандармы встречают его дружески и безразлично. "Отправляйтесь на Восточный вокзал", — говорят они, как если бы обращались к одержимому... Сартр твердит мне, что на метеорологической службе он не подвергается никакой опасности. Мы еще поговорили на вокзале, потом он отбыл...»[1]

С этого момента для Сартра начиналось многое. Открылась новая страница в жизни человечества и

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force de l'âge. — P. 389—392.

самого Сартра. «Мы — дети войны 1940 года», — скажет он позже.

Отправился Сартр из Парижа в Эльзас. Служил «солдат Сартр» в метеочасти при штабе артчасти, в двадцати километрах от линии фронта, изучал направление ветра и сведения эти передавал артиллеристам. Война поначалу не очень-то задевала его, несмотря на дурную погоду («представьте себе зондаж, который, как это и положено, производится в открытом пространстве, представьте порывы ледяного ветра, который бросался на нас и проникал до нутра») и на болезнь глаз («я пишу, закрыв глаза»). «Мне кажется, что я являюсь метеорологом на гражданской службе», — писал он Симоне де Бовуар. «Я счастлив», — добавлял он.

Еще бы: Сартр писал роман — это и было его основное занятие, помогавшее и вовсе забывать о войне. Тем более что шла война «странная», на франко-немецком фронте царило затишье. Сартр был уверен, что никаких военных действий и не последует, что эта «призрачная» война будет дипломатической и вскоре закончится. В эти дни он рассуждал о том, что войны ушли в прошлое, демократизация общества свела на нет военную идею и героический ореол воина, превратила армейскую службу в еще одно ремесло.

«Странная война» явно содействовала творчеству — 9 января 1940 года Сартр сообщил Симоне, что завершает роман, тотчас же начал обдумывать пьесу, без ясного пока замысла, но «с кровью, насилием и резней», тогда же, в январе, перечитал Хайдеггера («Что такое метафизика?»), страшно увлекся и занялся «вопросом о Ничто» — т.е. своим философским трудом «Бытие и ничто». И с новой страстью продолжил работу над романом... Ежедневно писал письма Бовуар, «единственной своей опоре», — и вел своеобразный дневник, превратившийся в обширные «Тетради странной войны»: «Три письма, пять страниц

романа, четыре страницы записок — никогда в жизни я столько не писал».

Вот расписание Сартра-солдата: «Я встаю в шесть часов (добровольно, поскольку подъем только в 8 часов, но у меня нет желания ни много спать, ни много есть: на войне это мне кажется потерей времени...), иду завтракать в гостиницу. В семь с половиной часов за работу (роман. Как правило, свой дневник пишу в 7 часов, в гостинице) — до 11 часов. В 11 часов возвращаюсь в гостиницу, и за чтением второй завтрак за 7 франков. В час получасовой сбор во дворе мэрии. Возвращаемся в школу, я пишу до трех часов с нарастающим нетерпением, так как ожидаю почту. Почта в 3 часа. Я отвечаю, начиная с 4 часов и нередко до 7. Я не обедаю, пью в моей части немного красного вина и немного еще работаю до половины девятого. Потом, в зависимости от очереди, я в карауле или же ложусь спать»[1]. К этому время от времени добавлялись неутомительные метеообязанности.

«С 39-го года я себе уже не принадлежал», — констатировал Сартр. Началась коренная трансформация его мировоззрения; война вынудила Сартра связать «метафизику и жизненные ценности, абсолютную свободу и условия существования». «Все вращается вокруг идеи свободы», — писал Сартр осенью 1939-го. «От стоической идеи постоянной свободы — это было важное для меня понятие, поскольку я всегда чувствовал себя свободным, не сталкиваясь с действительно серьезными обстоятельствами, благодаря которым я не мог чувствовать себя свободным — к позднейшей идее, согласно которой есть обстоятельства, в которых свобода скована. Эти обстоятельства исходят от свободы других. Иначе говоря, свобода скована другой свободой или другими свободами...»[2]

Процесс развивался в зависимости «от взаимоотношения с историей», от осознания «идеи свободы и

---

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. I. — P. 358.

[2] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 453.

внешнего мира, свободы и ситуации». «Индивидуальная свобода» не выдержала проверки историей, — войной, Сопротивлением, — она эволюционировала к признанию «свободы других» как непременного условия свободы индивидуума.

Но это был процесс, а начальная точка его — «истинное Ничто»: «Тоска перед лицом Ничто у Хайдеггера? Тоска перед лицом свободы у Кьеркегора? По моему мнению, это одно и то же, ибо свобода есть возникновение Ничто в мире. До появления свободы мир полон, и он есть то, что он есть, большая «похлебка». С появлением свободы возникает дифференциация, так как свобода внедрила отрицание. А отрицание может быть внедрено в мир только потому, что свобода целиком пронизана Ничто. Свобода — его собственное отрицание. Фактичность человека в том, чтобы быть тем, кто превращает в ничто его фактичность. С помощью свободы мы можем *воображать,* т.е. превращать в ничто и одновременно тематизировать объекты... Она основа трансценденции, так как она может через то, что есть, предполагать то, чего еще нет. Наконец, она себя самое отрицает, ибо будущая свобода отрицание настоящей...»[1]

По «Тетрадям странной войны» судя, Сартр не мог оторваться от одолевающей его сознание идеи «неантизации», «обращения в ничто» (néantisation). Она стала ключевой в этих странных военных впечатлениях, которые поражают парадоксальным сочетанием предельной конкретности войны и крайней абстрактности вращающейся все в том же кругу мысли Сартра. Только странностями «странной войны» объяснить такую особенность «тетрадей» явно недостаточно.

Пафос служения философской истине вынуждал Сартра твердить, что «для сознания воспринимать дерево — значит превзойти дерево во имя его отрица-

---

[1] *Sartre J.-P.* Les Carnets de la drôle de guerre. — P. 166—167.

ния в себе, поскольку сознание существует как нечто, деревом не являющееся». Сартр все еще укреплял бастион Слов перед лицом угрозы со стороны Дел. Сартр брал «для примера» «этот стол» или «это дерево», старательно избегая выхода логики в социологию — до поры до времени, уже, впрочем, очень близкого.

«Я читаю Хайдеггера, и я никогда не чувствовал себя таким свободным», — писал Сартр из лагеря военнопленных 10 декабря 1940 года, в те дни, когда он поставил «Бариону». В «Тетрадях» он заявит: «Влияние Хайдеггера в это последнее время мне кажется порой пророческим, поскольку оно учило аутентичности и историчности именно в тот момент, когда война представит мне эти понятия как необходимые».

«Я был гуссерлианцем и долго им оставался», — уточнял Сартр в 1940-м, напоминая, что Хайдеггера не понимал при первых попытках его осмыслить и не принимал («варварская философия и недостаточно ученая после гениального *университетского* синтеза Гуссерля»), а пришел к нему, исчерпав Гуссерля («понадобилось четыре года»), философия которого двигалась к идеализму, по наблюдениям Сартра. И пришел тогда, когда «угрозы весны 38-го, затем осени вынудили к медленным поискам философии, которая была бы не только созерцанием, но мудростью, героизмом, священнодействием, невесть чем, что помогло бы мне выстоять». К этому времени «история окружила и сдавила меня, как и всех моих современников» — вот тогда, ко времени, Хайдеггер и появился вновь перед Сартром: «Моя эпоха, моя ситуация и моя свобода предрешили мою встречу с Хайдеггером»[1].

«Война и Хайдеггер наставят меня на путь истинный», — скажет Сартр в марте 1940 года[2]. Все еще Хай-

---

[1] *Sartre J.-P.* Les Garnets de la drôle de guerre. — P. 229.

[2] Ibid. — P. 393.

деггер — но уже и война. Слово все еще довлеет над Делом, все еще индивид для Сартра — начальный и конечный момент рефлексии («Хайдеггер, поскольку он показал мне, что ничего нет вне проекта, с помощью которого человеческая реальность себя самое реализует. Значит ли это, что предполагаю возвращение Я? Нет, конечно... Я в процессе становления личности»).

Сартр желал обладать «тотальностью мира» — но «как объектом познания». «Знать о мире все», но не в смысле познания деталей (этим, по его убеждению, занимается наука, занимаются естественные науки, которые он презирал так же, как и объект их исследования — природу), а в смысле «тотальности», т.е. как объект метафизический. Так круг пока еще замыкался — овладеть миром, но с помощью Слова. В том числе Слова художественного произведения.

В ноябре 1939 года Сартр заносит в свою «Тетрадь» рассуждение об ошибочности идеализма (так как он во главу угла ставит разум) и об ошибочности материализма, который определяет человека по его «опыту», «практике», «природе», из чего следуют всевозможные ошибочные социально-политические умозаключения («человек всегда будет воевать», «неравенство — закон природы» и т.п.). Поэтому Сартр увидел политический смысл в попытках Хайдеггера представить природу человека, исходя из нее самой, из «условий человеческого существования» (condition humaine) как «вопроса», а не определенной социальной, культурной, психологической данности. С точки зрения Сартра, мысль XIX столетия затеряла индивидуума во имя «рода», во имя «человечества», во имя «гуманитаризма» — Хайдеггер вернул ее человеку, его свободе.

Сартр отгораживался и от «социального утилитаризма», и от «индивидуализма, который индивидуума полагает целью». «Человеческая реальность явля-

ет собой такой экзистенциальный тип, существование которого конституируется в ценностной форме, тип, реализуемый своей свободой. Это и выражал Хайдеггер, говоря, что человек есть существо грядущих времен...»

По Сартру, мораль касается только человека, причем в такой степени, что даже знаменитый афоризм Достоевского «если Бога нет, все дозволено» ошибочен: «Существует Бог или не существует, мораль — людское дело, и Богу нечего совать в эти дела свой нос». Мораль — структура «человеческой реальности», а реальность человеческая не есть факт, она ничто без самомотивации, ибо ее мотивация никогда не исходит извне. «Человеческая реальность» есть сознание, а сознание не обладает основанием, оно «беспричинно», «неоправданно» (gratuit) и устремляется в будущее, чтобы избежать этой неоправданности, обрести обоснованность, — т.е. мораль.

В «Тетрадях странной войны» Сартр намечал принципы атеистической морали. «Смерть богов» Сартр воспринял в прямом смысле — ведь он был атеистом. Веру потерял, будучи подростком («в двенадцать лет»), но признавался, что истинная вера была ему чужда всегда, и семья, в которой он рос, религиозностью не отличалась. Слишком рано Сартр пришел к убеждению, что «сколько ни ищи, ничего, кроме себя, не найдешь». Религиозная мысль показалась ему бедной, вера — неискренней; все из себя извлекавший мыслитель места Богу просто не нашел. Бог — граница свободы, а с этим Сартр не мог примириться никак.

«Наполненность» существования — это, по Сартру, человеческая наполненность, до предела, до горизонта. Вне ее нет ничего: «Повсюду человек встречается со своими намерениями, только их он и встречает. Самое сильное из того, что можно сказать в защиту морали, которая обходится без Бога, состоит в

том, что любая мораль человечна, даже теологическая мораль, любая мораль имеет в виду человеческую реальность, даже мораль Христа»[1]. Но в общем-то «мораль не имеет смысла ни для ангелов, ни для Бога»: мораль — человеческое дело, дело свободного человека.

Показательно, что в военных записках Сартра впервые проявила себя склонность к осмыслению истории, метода исторического исследования. Он много писал по поводу книги Э. Людвига «Вильгельм II» — Германия естественно привлекала его внимание в ту пору. Сартр взвешивал различные способы оценки исторических явлений — марксистскую, экономическую, «чисто историческую», психологическую, не находя меж ними связи, осуждая такую несвязность, поскольку возникали благодаря этому трудности в решении вопросов неотложных — причин начинающейся войны, ее смысла. Кто виноват — Гитлер, народы, экономический кризис? Как разделить «человеческую реальность» меж этими объяснениями? Историк, писал Сартр, всегда на уровне «фактичности», имея в виду три плана: «для-себя» — решение исторической личности, «в-себе» — абсолютный факт этого решения, «для-другого» — осмысление другими. «Тотальность» и пытался увидеть Сартр в Вильгельме II, некое единство всех факторов, которые сами по себе ничто и лишь нечто в «свободном проекте себя самого в данной ситуации», в историзации личности, в характере как «первом и свободном проекте нашего бытия в мире». От довольно отвлеченных размышлений Сартр выходил к беспокоившей его реальности войны. И заключал — буржуазия отодвинула войну в 38-м году, опасаясь продвижения коммунистов, а в 39-м приняла ее, поскольку авторитет левых был подорван

[1] *Sartre J.-P.* Les Carnets de la drôle de guerre. — P. 137.

германо-советским пактом. Для буржуазии — предполагал Сартр — война стала способом ликвидации влияния левых, формой контрреволюции. Такого рода социологические пассажи грубовато вторгались тогда в ткань мысли Сартра, пытавшегося уберечь идею первичности человеческого «проекта», придерживавшегося убеждения в том, что «есть только индивидуальное», подправляя его понятием «аутентичности» и «ситуации», выводящей «проект» во внешний мир.

В рассуждениях об «аутентичности» у Сартра возникало приметное отдаление от понятия «чистоты» (pureté) Андре Жида именно как совершенно субъективного, тогда как «аутентичность» извлекается из «условий человеческого существования», из «ситуации», как некое обязательство, которое одновременно инспирируется извне и изнутри. «Аутентичность знаменует полную реализацию бытия-в-ситуации, какой бы эта ситуация ни была, с глубоким осознанием того, что с аутентичной реализацией бытия-в-ситуации достигают полного существования ситуации, с одной стороны, и человеческой реальности, с другой»[1].

Странно наблюдать, как Сартр, вовлеченный в ситуацию войны, балансирует у грани решений, у порога дел, не будучи в силах оторваться от «индивида», от философствований, которые одновременно и оправдывают его естественный интерес к «ситуации» — и ставят запреты на пути к социальным «данностям», к «роду» и его судьбам. В военных тетрадях (военных!) поражает обилие отвлеченных рассуждений, абстрактно-логической рефлексии. В припадке откровенности Сартр писал: «Правда, я не аутентичен. Все, что люди чувствуют, я могу угадать, разъяснить, изобразить черным по белому. Но не пережить».

---

[1] *Sartre J.-P.* Les Carnets de la drôle de guerre. — P. 82—83.

Во всем этом — власть Слова. Она все еще велика, несмотря на то что Сартр затевал свои «Тетради» как «свидетельство буржуа 1939 года о войне, которой его вынудили заниматься» и которая прививает ему «чувство принадлежности истории», чувство «историсите» (historicité) — вот новое понятие Сартра, открывающее путь в будущее его мысли, в его будущее. Понятие, вырванное у Сартра войной.

О возникновении этого чувства рассказывала и Бовуар. По ее воспоминаниям, уже в начале февраля 1940-го, появившись в Париже благодаря кратковременному отпуску, Сартр показался ей иным: «Он твердо решил не держаться далее в стороне от политической жизни. Его новая мораль, основанная на понятии аутентичности, мораль, которую он постарается применить на практике, требовала от человека "возложить на себя бремя ситуации", а единственный способ осуществить такую задачу — это превзойти ситуацию, вовлекаясь в действие. Любая другая позиция является бегством, пустой претензией, недобросовестным маскарадом»[1]. А несколько раньше, в январе, сообщая Симоне, что он завершает работу над романом «Зрелый возраст», Сартр добавлял: «Может быть, эта книга немного пострадала, не прямо от войны, но от изменения моей точки зрения на все»[2].

Точка зрения менялась. Тем более что война «странная» вскоре сменилась настоящей войной.

В июне, когда французская армия разваливалась под ударами наступавших немцев, Сартр оказался в плену. Он писал: «Со мной хорошо обращаются, и я могу работать... Жизнь моя странная и занятная... Мы свободны делать все, что желаем, в большой казарме

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force de l'âge. — P. 442.

[2] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. I. — P. 27.

внутри огромной огороженной местности. В 6 утра кофе (5 часов по-немецки) — поджаренный ячмень — пища в 11 часов: немецкий хлеб (один на четверых), суп с перловкой или капустой или свиным салом — суп в 5 часов завершает день. С недавнего времени в 6 часов перекличка, колонны строятся во дворе. В 10 часов отбой. В промежутках можно делать то, что хочешь: читать, гулять, мыться, писать и т.д. В хорошую погоду можно видеть во дворе десяток совершенно голых заключенных, которые загорают, развалившись на одеялах, словно на пляже»[1]. Сартр не загорал — он писал. Писал все то же, что и на метеопосту: роман, «Бытие и ничто», пьесу, письма.

Даже война «настоящая» не очень-то задевала Сартра, — как будто не задевала. Так, 20 мая, узнав о бомбардировке Парижа, он сообщал Симоне, что пишет роман (главу, где Марсель ждет телефонного звонка от Даниеля), что поиграл в шахматы, почитал «Дон Кихота», выразил свое им восхищение («классики отмечают собой периоды, когда их читаешь, — в январе был период Шекспира, а теперь период «Дон Кихота»), что постоянно думает лишь о Симоне (исключая то время, которое занято шахматами).

Не безразличие, конечно, двигало пером Сартра. Была причина, которая ослабляла непосредственную реакцию Сартра на лавину обескураживавших новостей, была некая загораживавшая его плотина — ее соорудило Слово, по-прежнему властвовавшее над Сартром. В разгар катастрофических событий он написал Бовуар о своем романе: «...Люди, как мухи, гибнут на Севере, решается участь всей Европы, но что я могу поделать? Это ведь *мое* предназначение, мое личное предназначение, и никакой всеобщий кошмар не

---

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor et à quelques autres. — T. II. — P., 1983. — P. 287.

может заставить меня отказаться от моего предназначения». Как и до войны, он сознавался, что «привязан к желанию писать», что это дело остается для него главным.

И всего лишь «символически» Сартр расценивал свой труд, свой роман как акцию «против краха демократии и свободы, против поражения Союзников». Чисто символически — прямой связи Слова и Дела установить тогда он не мог, хотя демократизм его был недвусмысленным, симпатии и антипатии распределялись со всей откровенностью и в соответствии с положением дел на политической карте.

Следил Сартр и за картой географической, все внимательнее всматривался в положение на фронте, с нарастающей тревогой комментировал успехи гитлеровцев. Его исконная левизна приобрела отчетливую антифашистскую окрашенность. И все менялось... Сохранилось важное свидетельство перемен — в декабре 1940-го в лагере для военнопленных Сартр поставил в несколько дней написанную пьесу «Бариона, или Сын грома». Эта мистерия на христианский сюжет была создана Сартром во имя, так сказать, текущего момента: «Увидев меня пишущим мистерию, кое-кто мог поверить, что я переживал духовный кризис. Нет! — неприятие нацизма объединяло меня в лагере с пленными священниками. Рождество показалось мне сюжетом, способным осуществить самое широкое объединение христиан и неверующих... Текст был насыщен намеками на ситуацию того времени, более чем понятными каждому из нас. Наместник Рима в Иерусалиме в нашем сознании был немцем...»[1]

Сартр затерял текст «Барионы», потом он нашелся у бывших заключенных; печатать пьесу Сартр, однако, не хотел, считая ее слабой. Лишь в 1962 году было

---

[1] *Contat M., Rybalka M.* Les écrits de Sartre. — P., 1970. — P. 373—374.

напечатано 500 экземпляров для первых ее зрителей и читателей, товарищей Сартра по плену. Текст, как предполагается, переписывался, и трудно поэтому составить точное мнение об его оригинальном первоначальном варианте. Тем не менее представление об умонастроении Сартра в тот важнейший момент его жизни пьеса, несомненно, дает, подтверждая, что момент и поистине оказался поворотным. Сколь необычна для Сартра сама задача — создать площадной спектакль, адресованный совершенно определенной аудитории с совершенно определенной целью! Целью политической — сторонившийся в 20—30-е годы политики Сартр успел политизироваться настолько, чтобы акту художественного творчества придать вес политической акции.

Судя по мистерии, его политическая позиция действительно уточнилась, приобретая ясный и недвусмысленный облик активного антифашизма. Потребность в немедленной антифашистской акции («осуществить самое широкое объединение христиан и неверующих») внесла существенные коррективы в решение вопроса о призвании и предназначении человека, в понимание свободы — если только коррективы не вносились позже в этот неконтролировавшийся автором текст.

Первоначально Бариона предстает героем мира абсурдного — героем, привычным для раннего Сартра. С той, правда, разницей, что мир этот абсурден не «вообще», не потому, что его покинули боги, а потому, что являет он собой нищую, безжалостно обираемую римлянами палестинскую землю, землю бедных крестьян. Пьеса начинается с появления в небольшом поселении возле легендарного Вифлеема чиновника римской администрации («в нашем сознании был немцем»). От имени властей (оккупанты!) он требует увеличить налоги, необходимые Риму для ведения вой-

ны (!). Народ настолько беден, что выполнить такое требование можно лишь ценой собственной жизни.

Бариона — предводитель этого селения — призывает сограждан заплатить такую цену. Коль скоро гибель неизбежна, коль скоро мир катится в пропасть — в чем Бариона не сомневается — победителей нет, есть лишь побежденные. Перед лицом этой неотвратимой гибели достоинство человека — в способности смотреть беде в лицо, в ее признании, в отказе от жизни, от продолжения такой жизни. Бариона зовет не рожать детей, идти навстречу своему неизбежному концу, как подобает свободным людям, без надежд и иллюзий, которые возникают вместе с каждой новой жизнью, тогда как ждет человека только нищета, отчаяние, смерть.

Появляется ангел, возвещающий о рождении Христа в Вифлееме. Все ликуют, возникла надежда, в мир снизошел Спаситель. Мессия. Все направляются в Вифлеем, чтить Христа. Направляется и Бариона — чтобы его убить. Бариона — это Ангел Отчаяния и Гнева, он против всех, он не верит никому, его честь в его ненависти. Бариона бросает вызов всем, земле и небесам. Он осознает себя свободным человеком — одиноким и непримиримым, а «против свободного человека даже сам Бог ничего не может».

Однако такой, истинно сартровский герой, герой абсурдного мира, оказывается, уже недостаточен для Сартра. Волхвы объясняют Барионе, что человеческий его долг — в надежде. И жена оставляет Бариону, ибо хочет быть человеком, продолжать жизнь, родить ребенка — чем бы это ни грозило. Но ни жена, ни ангелы с волхвами ничего не могут поделать с Барионой, ибо он свободный человек, а свобода неодолима. Как человек свободный, Бариона сам делает свой выбор, а в конечном счете он определяется человечностью героя. Бариона внезапно увидел глаза другого человека, глаза отца, смотревшего на жену и на ново-

рожденного, — заглянул в душу другого человека, познал сопереживание и сам стал иным.

Бариона понял, что впервые к его соотечественникам пришла надежда, что он со своим неверием и со своей ненавистью остался один, что он обречен на безнадежность — это и есть доля человека, знающего цену иллюзиям в абсурдном мире. Но такого знания недостаточно для тех, кто надежду познал и обрел веру. Волхвы зовут Бариону превзойти страдание, ибо «Христос пришел научить тебя ответственности перед тобой и твоим страданием».

И тогда Бариона выбирает действие — выбирает Дело. Он призывает сограждан объединиться, вооружиться чем возможно («привяжите кухонные ножи к палкам»), преградить дорогу римлянам, которые намерены вырезать всех новорожденных, убить Христа, убить надежду. Выбрав Дело, избрав битву и смерть в бою, Бариона узнал радость — радость свободного человека, который взял свою судьбу в свои руки и жертвует собой во имя других, во имя надежды.

«Бариона» — необычное явление в творчестве Сартра начала войны. Такой призыв к сопротивлению был инспирирован чрезвычайной ситуацией, до крайности обострившей потребность в свободе, в реальной свободе от плена, оккупации, военного разгрома. «Бариона» опередила события — но вели они именно в этом направлении.

В марте 1941 года Сартру удалось сойти за лицо гражданское, и он был освобожден. По возвращении в Париж занялся преподаванием философии в лицее — и включился в политическую деятельность.

Немедленно организовался кружок из близких Сартру людей (Мерло-Понти, Бост, Дезанти и другие; друг Сартра Поль Низан погиб на фронте 23 мая 1940 г.), решивших заняться распространением антифашистских материалов. Группа приняла название

«Социализм и Свобода». На велосипеде Сартр разъезжал по стране, пытаясь установить контакты с другими антифашистами. Однако интеллигентские кружки быстро распадались, никакого опыта подпольной работы у них не было, начались провалы. С коммунистами, чье подполье было хорошо организовано, связь наладить не удалось — к «мелкобуржуазному» Сартру, да еще вырвавшемуся невесть как из гитлеровского плена, отношение было настороженное и недоброжелательное.

Однако позже, к началу 1943 года, коммунисты предложили Сартру сотрудничество в Национальном комитете писателей, в органе Комитета «Леттр франсез», что вернуло его к участию в Сопротивлении. Впрочем, на практике оно сводилось для Сартра и Бовуар к собраниям в дружеском кругу, непременным участником которых стал Альбер Камю — с ним они познакомились на генеральной репетиции «Мух» (в 1943 г.), и сразу возникла взаимная симпатия. На этих сборищах слушали английское радио, обсуждали события и намечали планы на послевоенное время, к которому готовились, не желая разделить судьбу «потерянного поколения» 20-х годов. В этих целях Сартр решил организовать после войны журнал, в котором его группа могла бы обнародовать и утверждать свои взгляды.

Все творчество Сартра времени войны, по его словам, «вращалось вокруг идеи свободы». Свобода — больше, чем тема его произведений, коль скоро свобода отождествлялась с бытием, с сознанием, с самой сущностью человека. «Война и Хайдеггер наставили на истинный путь» — но война и формирующееся «историсите» метода Сартра яснее сказывались в художественных произведениях, в том виде творчества, в котором стремление «превзойти ситуацию» предполагало ее изображение, ее воссоздание. Такова, впрочем, природа искусства вообще. Сартр замечал о ге-

рое романа Камю «Посторонний»: «Будучи однажды намечен, его характер в дальнейшем стал складываться самостоятельно, а персонаж, несомненно, обрел собственный вес». А от «собственного веса» можно ожидать вещей самых неожиданных, «незапланированных», не столь зависящих от авторской идеи.

Философские труды Сартра, естественно, не обладали такой особенностью, и в них в большей степени сказывалась зависимость от Слова, т.е. от идеи, от философии — от Хайдеггера. Мысль Сартра и в годы войны словно цепляется за все этапы пройденного пути. При этом, однако, следует не забывать, что Слово для Сартра даже в чисто теоретическом аспекте предполагало целый набор обязательств, который возлагал на себя человек, — обязательство быть свободным, не быть «вещью», быть готовым «превзойти», «снять» косное бытие во имя «себяделания», быть готовым к свободному, а значит, ответственному выбору. В Слове для Сартра заключалось зерно Дела — в том виде, в каком оно сформировалось к началу войны.

Не является поэтому неожиданным то, что прозвучит в книге «Бытие и ничто»: «Человек, приговоренный быть свободным, возлагает тяжесть всего мира на свои плечи»[1]. К этим словам следует прислушаться — они поистине эпохальны. Мысль Сартра представляет собой диалектический процесс отрицания отрицания. Обнаружив «ничто» как сущность человеческого существования, она открывает и утверждает «нечто». Таким образом, «деморализующая», — т.е. ставящая под сомнение традиционные нравственные ценности — философия Сартра формирует в своих пределах некую нравственную цель.

Вот почему даже роман «Тошнота», этот ранний роман, может восприниматься как пролог к «Дорогам

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P., 1943. — P. 639.

свободы» — к этой декларации прав человека XX века, которая оформилась под пером Сартра. Декларации прав, которые больше похожи на обязанности, поскольку разумному человеку от них не уклониться. Это не столько право, сколько неизбежность познания себя и мира. Это не столько право, сколько неотвратимость выбора — т.е. приговоренность к свободе как удел человеческий.

«Бытие и ничто» — труд о свободе, по словам Сартра.

С особенной увлеченностью Сартр занялся своей «метафизикой» в январе 1940 года — свободного времени было сколько угодно. «Верю, что это на самом деле интересно и ново, это совершенно не похоже на гуссерлианскую философию — ни на Хайдеггера, ни на что. Похоже скорее на старые мои идеи восприятия и существования, идеи, которые скончались прежде, чем родились из-за отсутствия метода, а теперь я могу их развить с помощью метода феноменологического и экзистенциалистского»[1]. «Я сохраняю всего Гуссерля, бытие-в-мире и тем не менее я прихожу к абсолютному неореализму... Ах, скажете вы, — какой салат. Но вовсе нет: все это очень разумно организовано вокруг Ничто...»[2]

Труд Сартра создавался в то время, когда движение его мысли стало более или менее очевидным: «Моя дорогая, мы изменились с той поры, когда были рационалистами, картезианцами и антиэкзистенциалистами» (из письма к Бовуар).

В ноябре 1939 года, узнав, что его ученик Жан Канапа критикует статью о трансцендентности, Сартр писал: «Боже мой! Как далека от меня эта статья, и не потому, что написана в мирное время, а потому, что я

---

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. II. — P. 51.

[2] Ibid. — P. 56.

изменил точку зрения на все это. Не приобретя иной в окончательной форме».

«Изменил точку зрения» — и «сохраняю всего Гуссерля», — явная непоследовательность. Она происходила от того, что груз установленных идей довлел, а «историсите», все в конечном счете менявшее, овладевало Словом с трудом. «Ищу мысль, — сообщал Сартр, — которая позволит устранить бессознательное, примирить Хайдеггера и Гуссерля и понять мое историсите». Чуть позже: «Я зажат между гуссерлианской теорией и экзистенциальной теорией свободы».

21 декабря 1939 года записано: «Я нашел теорию Ничто, читая Кьеркегора». Значит, в сартровский «салат» важнейшим ингредиентом вошел еще и датский мыслитель...

«Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии» («L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique») — труд огромный, но написан он был очень быстро. Это подтверждает, во-первых, парадоксальные условия, в которых оказался Сартр с начала войны: и на военной службе, и в плену, и по освобождении из плена, в оккупированном Париже он был достаточно свободен, чтобы целиком сосредоточиться на своей «метафизике». Работа над рукописью была завершена в начале 1943 года, летом книга была опубликована. Написана она была быстро и потому, конечно, что содержала в себе очень многое из того, что Сартр обдумал, осмыслил в течение десяти лет активной деятельности на поприще философии и литературы. Многое здесь повторяет то, что было сказано Сартром на протяжении 30-х годов — многое систематизируется, уточняется, развивается.

Композиция труда определяется понятиями, которые стали ключевыми: первая часть — понятие «Ничто», вторая — «Для-Себя» («Pour-Soi»), третья —

«Для-Другого» («Pour-Autrui») и, наконец, завершающая — Свобода.

«Эта перегруженная, тяжеловесная, неодолимая книга имеет репутацию просто-напросто недоступной даже для образованного читателя, предназначенной нескольким посвященным. Чтение ее несомненно требует большого сосредоточения и значительного обновления терминологии; тем не менее дело это живое, изобилуют точные примеры, впечатляющие образы, анализ, почерпнутый из самых конкретных ситуаций повседневной жизни... Знаменитые страницы об официанте и посетителе кафе, о скале в лесу и прогуливающемся человеке, снежном поле и лыжнике более, чем простые метафоры: они соответствуют фундаментальной задаче новой философии, феноменологии и ее реализма, стремящейся поместить человека и вещи в их конкретное существование»[1].

Мы видели, что и в «Воображаемом» появлялся некий Пьер в различных незатейливых ситуациях — в «Бытии и ничто» «человеческая реальность» обнаруживается повсюду, «там, где встречается».

Повторяются рассуждения Сартра о необходимости для современного философа освободиться от дуализма, противопоставляющего внутренний мир внешнему, о том, что такое освобождение дает понятие феномена, предложенное феноменологией Гуссерля и Хайдеггера. «Реальность» при этом заменяется «объективностью» феномена: «реальность этой чашки в том, что она *есть* и что она *не есть я*[2]. И сводится познание реальности к познанию феномена — «феномен таков, каким он себя являет». Во введении ко всей философской конструкции Сартра вновь — в какой уже раз! —

---

[1] *Gagnebin L.* Connaître Sartre. — Verviers, 1972. — P. 22—23.

[2] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 13.

подтверждается, что «сознание есть всегда сознание чего-то», а это означает, что оно себя осознает как осознающее объект сознание и т.д. Снова критикуется субъективный идеализм и утверждается бытие объекта — «стол не в сознании, стол в пространстве, рядом с окном». Сознание не имеет собственной субстанции, оно «чистое явление себя» — но бытие обнаруживает себя «для нас» только как сознание, хотя существует вне и до познания.

При этом при общей приверженности Сартра феноменологическому и экзистенциалистскому направлению сдвиги в его системе существенны, они декларируются порой весьма категорически. Например, так: «Гуссерль на протяжении всей своей философской деятельности был одержим идеей трансцендентности и превосхождения. Но философские инструменты, которыми он располагал, в частности его идеалистическая концепция существования, лишали его средств воссоздания этой трансцендентности; его интенциональность всего лишь карикатура на это. Гуссерлианское сознание в действительности не может трансцендентироваться ни по направлению к миру, ни к будущему, ни к прошедшему»[1].

Впрочем, отступление от Гуссерля предполагалось экзистенциалистской онтологией. «Гуссерль снабдил его скорее *методом* исследования, а у Хайдеггера он искал определения *объекта* исследования. Этот объект — «человеческая реальность», человек в ситуации, метод же заключается в его определении как сознания, центра намерений... Можно ожидать, что он адресует Гуссерлю упрек в том, что тот метод принял за цель... Онтология *тотальна*... ее объект — отношение существа к существованию, намерений сознания

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 152—153.

к мотивациям... Онтология не может быть чисто феноменологической в гуссерлианском понимании термина»[1].

Имеет ли она вообще право на существование, возможна ли в принципе философия экзистенциальная? Такое сомнение стало общим местом в работах о Сартре и более всего при анализе «Бытия и ничто», что стимулировало внутреннюю потребность сартризма в своем художественном оформлении, в компенсации посредством эстетики.

В конечном счете все в рассуждениях Сартра упирается в вопрос о свободе: «Мы пытаемся определить бытие человека, поскольку оно обусловливает появление Ничто, и это бытие предстает свободой... Свобода человека предшествует его сущности и предопределяет ее возможность, сущность бытия человека пребывает в состоянии, незавершенном в его свободе... То, что мы называем свободой, невозможно отличить от бытия «человеческой реальности». Человек не есть *вначале,* чтобы стать свободным *затем,* нет различия между бытием человека и его «бытием-в-свободе»[2].

Есть особое «сознание свободы» — а оно проявляет себя в «тревоге», «тоске» (l'angoisse). Сартр воспроизводит в книге фрагмент своих военных тетрадей, содержащих рассуждение о родстве понятий «тоски» у Кьеркегора и Хайдеггера, понятий, означающих осознание свободы и осознание Ничто. «Тоска» означает, что человек отрицанием отделен от сущности — поскольку сущность является тем, что «есть», но действие всегда превосходит эту сущность, «неантизирует».

Понятие «Ничто» уточняется Сартром в сопоставлении точек зрения Гегеля и Хайдеггера. Склоняясь

---

[1] *Jeanson F.* Le probléme moral et la pensée de Sartre. — P., 1965. — P. 111—112.

[2] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 61.

ко второй из них, Сартр отделяет свое собственное понимание и прежде всего — как и в «Тетрадях странной войны» — акцентирует значение «неантизации». По Сартру, «если бы отрицания не было, ни один вопрос не мог быть поставлен, и прежде всего вопрос о бытии». Ничто не существует вне бытия, как некое к нему добавление. Ничто — в самом сердце бытия.

Свобода выступает в философии Сартра «единственным основанием ценностей, и ничто не побуждает принять какие-либо из них»: поэтому свобода — «лишенное оснований основание», отсюда и «тоска», отсюда «тревога». Правда, «в ситуации», в которой оказывается человек, он встречается со множеством значений, которые приобретают смысл реальных непосредственных требований, повседневных поступков. Но перед лицом конституирующего бытие выбора все испепеляется сознанием свободы, нет никакой опоры этому сознанию, этому Ничто, коим является «я». «В состоянии тоски я одновременно постигаю, что абсолютно свободен и что смысл в мир привносится только мною». Естественным является стремление уклониться от этого состояния, рассматривая себя извне как другого или же как «вещь». Бежать, правда, не удается, так как «мы и есть эта тоска».

Здесь вновь возникает существенное для Сартра понятие «нечистой совести», стремление избежать собственной сущности, «сдвинуться» относительно нее, «неантизируя» «тоску», заполняя Ничто. Это ложь — но ложь самому себе, своего рода самообман, порождение собственного сознания (коль скоро «бытие сознания есть сознание бытия»). Попутно Сартр анализирует возможности психоанализа, приходя к выводу, что использование бессознательного, разделение на сферы сознательного и бессознательного, ничего не дает, проблему не решает, лишь упрощает ее.

Исходным для Сартра, по-прежнему, было различие понятий «L'Être-Pour-Soi» («Бытие-Для-Себя», или же «Для-Себя») и «L'Être-En-Soi» («Бытие-В-Себе», или же «В-Себе»). Оно базировалось на гуссерлианском понятии трансцендентности — «для-себя» и означает «направленность на что-то», т.е. онтологическое свойство сознания быть осознанием, иначе оно само ничем и не будет, а это означает одновременно, что сознание не является этим «чем-то». В основе познания — отрицание; понятие объекта заведомо выводится из его отличия от сознания: «вещь не есть сознание, вещь есть то, что есть». С помощью отрицания «для-себя» утверждает свое отличие от вещи и учреждает познание как «способ бытия».

Качества объектов «существуют там», в определенной дистанции от нас; они указывают на то, что не есть мы и что есть объект. Желтизна лимона не способ понимания лимона — она-то и есть лимон, как и другие качества, всегда в связи с целым, всегда целое. Любое качество бытия — это и есть бытие, данное бытие. Поскольку бытие лишено «внутренности», оно не имеет и «внешности», и качества не являются признаком внешним, они есть «бытие во всей его полноте, в пределах этого «есть» (il y a). Отношение «для-себя» и качеств онтологичны: «воспринимать красный цвет этой тетради — это значит выражать себя самого, как внутреннее отрицание этого качества»; «качество есть указание на то, чем мы не являемся». «Качество есть» — таков категорический постулат сартровской трансцендентности. В отличие — многократно повторяет философ — от субъективности, ибо она «есть то, чем не является, и не является тем, что есть». Сартр противопоставляет свою точку зрения идеалистической, себя именует «реалистом». «Для-себя», отрицая себя, становится утверждением

«бытия-в-себе», реально присутствующего. «Все дано, — пишет Сартр, — ничто не исходит от «я»; бытие повсюду, вокруг, как таковое, а «представление» оказывается всего лишь «выдумкой философов». Отмежевываясь от скептиков и релятивистов, Сартр повторяет, что познание открывает абсолютное и истинное, но истина «человечна», познание отсылает меня ко мне — отсылает к Ничто, к сознанию, без которого Бытие не осуществляется. Таким образом, интенциональность прочно держит мысль Сартра между идеализмом и материализмом — поближе, однако, к последнему.

«Фактичность» (la facticité) позволяет сказать «это есть», «это существует», позволяет установить факт «присутствия в мире», «присутствия в ситуации». Факт, однако, случайный — «для-себя сознает свою фактичность, т.е. переживает свою необоснованность, овладевает собой как *бесцельностью* (pour rien), как чем-то *излишним* (de trop)». «Бытие-в-себе» может обосновать свое ничто, но не свое бытие. «Бытие-в-себе» — сплошная позитивность, «полнота», тогда как вместе с «человеческой реальностью» возникает то, что Сартр передает понятием «недостаточность» (le manque). Недостаточность «человеческой реальности» доказывается довольно просто — наличием желаний, которые не сводятся (полагает Сартр) к явлениям психическим (поскольку природа этих явлений — «то, что есть», «то, что они собой представляют», а следовательно, в дополнении не могут нуждаться, как и всякое «бытие-в-себе»), а порождаются все той же «структурой сознания» как неким метафизическим абсолютом, тем в конечном счете, что «для-себя» в своем бытии есть поражение (l'échec), поскольку оно обосновано только собою в качестве ничто. Снова Сартр возвращается к природе трансцендентности, указывая на то, что «человечес-

кая реальность есть превосхождение себя с помощью того, чего ей недостает, превосхождение к тому особенному бытию, коим она была бы, если бы была тем, что есть. Человеческая реальность... изначально существует как недостаточность... Она овладевает своим существованием как неполным бытием...». Несовершенное тяготеет к совершенному, к обоснованному бытию. Но и здесь атеистический философ не забывает напомнить: бытие, к которому влечется человеческая неполноценность, не является Богом, — оно в нем самом, в «человеческой реальности» как в «тотальности». «Тотальность» в природе не задана, «человеческая реальность» — всегда недостаточность этой «тотальности». Лишь за пределами реальности трансцендентность приобретает характер гипотезы, которая называется Богом.

«...Человеческая реальность в своем бытии страдающая... по своей природе она сознание несчастное, не обладающее возможностью превзойти состояние несчастья»[1].

Немало места в книге Сартра выделено проблеме времени. Сартр отмежевывается и от Гуссерля, и от Бергсона, и от Декарта, от разных способов разделить прошлое и настоящее. Он предпочитает говорить о синтезе времен. Несколько раз Сартр цитирует слова Мальро: «...смерть преобразует жизнь в судьбу», — полагая, что благодаря смерти «игра сделана», «для-себя» навсегда становится «в-себе» по мере соскальзывания в прошлое.

Сартр дает следующее определение прошлому: «Для-себя никогда не является тем, что есть. То, что есть, остается позади как *превзойденное*. Эта превзойденная фактичность и называется нами Прошлым. Прошлое является, следовательно, структурой Для-себя, так как Для-себя не может существовать иначе, как неантизи-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 134.

рующее превышение, а превышение заключает в себе превышаемое... Для-себя появляется со своим прошлым...» «Прошлое — это субстанция»; картезианскую формулу Сартр предлагает переделать следующим образом: «Я мыслю, значит, я был». Здесь намечается очень важный для Сартра тезис о приоритете существования над сущностью. Он закрепится в известной формуле: «существование предшествует сущности», — формуле Хайдеггера, которую Сартр повторял как заклинание.

Прошлое — это «для-себя», ставшее «в-себе», константой «бытия-в-себе». Прошлое — онтологический закон «для-себя», то есть все, что может быть «для-себя», должно быть там, позади себя, вне достигаемости. В прошлом «для-себя», ставшее «в-себе», обнаруживает свое присутствие в мире — оно есть, оно потеряло свою трансцендентность. «В-себе» — это то, чем ранее было «для-себя». Таким образом, предложенная Сартром концепция прошлого существенно сдвинула интерпретацию субъективного и объективного: «Когда в учении о времени Сартр утверждает, что «для-себя» переходит в «бытие-в-себе», то тем самым признается переход чистой субъективности в чистую объективность и существование такого бытия, которое соединяет в себе черты «чистой субъективности» и «чистой объективности»... Но если названный переход выглядит противоречащим исходным положениям сартровской феноменологии, то это еще не значит, что утверждение Сартра абсурдно. Напротив, в нем имеется известное рациональное зерно... Используя сартровские термины, можно сказать, что человек есть единство «в-себе» и «для-себя»...»[1]

В целом время привносится «бытием-для-себя» — полагает Сартр. «В-себе не располагает временнос-

---

[1] *Кузнецов В. Н.* Жан-Поль Сартр и экзистенциализм. — М., 1969. С. 101.

тью именно потому, что оно В-себе, а временность является способом существования бытия, которое постоянно находится на расстоянии от себя для себя. Для-себя, напротив, есть временность, но не сознание временности... Всеобщая временность *объективна*»[1].

В отличие от прошлого, которое есть «бытие-в-себе», настоящее время — это «бытие-для-себя». Снова Сартр опирается на Гуссерля, сообщая, что исследование «человеческой реальности» в ракурсе проблемы времени наталкивает на «нерасторжимую пару — Бытие и Ничто».

Настоящее время — это время присутствия, присутствия относительно «бытия-в-себе» «этого города, этой комнаты, этих вещей», что, следовательно, предполагает мое отличие от них. «Бытие-в-себе» не присутствует, оно есть раз и навсегда; «бытие-для-себя» определяется присутствием относительно тотальности «бытия-в-себе», и только с этим «бытием-для-себя» настоящее время возникает, только «для-себя» присутствует, только оно обладает настоящим временем. Однако о «бытии-для-себя» никогда нельзя сказать: оно есть. «Для-себя» всегда отрицание «вещи-в-себе», оно не есть бытие, и настоящее время — не что иное, как отрицание бытия, «бегство от бытия». «Для-себя присутствует в бытии в форме бегства; Настоящее — это постоянное бегство перед лицом бытия. Таким образом мы уточняем первый смысл Настоящего: Настоящее *не существует;* мгновение настоящего времени проистекает из концепции реализующего и овеществленного Для-себя... В качестве Для-себя оно обладает своим бытием вне себя, впереди и позади. Позади оно *было* его Прошлым, а впереди оно *будет* его Будущим. В качестве Настоящего оно не является тем,

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 225.

что есть (Прошлое), и оно есть то, чем не является (Будущее)»[1].

Сартр лишает «бытие-в-себе» и будущего — «лишь через человеческую реальность Будущее приходит в мир». «Только бытие, которое должно быть своим бытием, а не просто им быть, может иметь будущее». «Будущее открывается Бытию-для-себя как то, чем Для-себя еще не является... поскольку оно созидает свое бытие как проект самого себя за пределами Настоящего по направлению к тому, чем не является». Вместе с «бытием-для-себя» будущее время увлекает с собой и «бытие-в-себе», раскрывается «та сторона» бытия. Вместе со мной «становится» и мир, а «становится» он, исходя из существующего. «Я» проецирует себя в будущее, чтобы слиться с тем, что недостает. «Будущее — это идеальное состояние, в котором внезапное и бесконечное сжатие фактичности (Прошлое), Для-себя (Настоящее) и его возможности (Будущее) приведет, наконец, к возникновению Себя как существования в себе Для-себя».

В отличие от прошлого (в прошлом бытие, лишенное возможностей), будущее представляет «проект возможностей» и не предопределяет грядущее «для-себя» — свобода «подгрызает» бытие в будущем. В силу этой «проблематичности» смысла бытия возникает «тоска». «Быть свободным — значит быть приговоренным к свободе».

Феноменологическое изучение проблемы времени убеждает Сартра в том, что «для-себя» существует в форме времени. Само понятие «раньше» (avant) означает, что «бытие-для-себя» возникло, что мир появляется на месте изолированных «в-себе», появляется универсальное время. Ни одно из времен не обладает онтологическим приоритетом, ни одно из них не может существо-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 168.

вать без других. При этом акцент делается на «экстазе настоящего времени», на состоянии «экстатическом», т.е. выходящим за пределы «бытия-для-себя», на понятии «проект», «замысел» (le projet) как одном из важнейших в концепции «человеческой реальности».

Итак, «человеческая реальность» — «бытие-для-себя». Но этой характеристики, полагает Сартр, недостаточно, так как есть другие, есть проблема отношения моего бытия к бытию других. Таким образом, в книге «Бытие и ничто» Сартр предстает заметно изменившимся в важнейшем пункте своей «метафизики»: в 30-е годы он исходил из убеждения в том, что «лишь индивидуальное реально» — в начале 40-х существование других людей осознается одной из узловых проблем. Тем более важной, что «другой — это не только тот, которого я вижу, но тот, *который видит меня*». «Другой в известном смысле предстает радикальным отрицанием моего бытия, поскольку для него я являюсь не субъектом, но объектом. Я и пытаюсь таким образом, в качестве субъекта познания, определить в роли объекта субъект, который отрицает меня как субъект и меня, в свою очередь, определяет как объект»[1]. Концепция другого дает возможность Сартру категорически отмежеваться не только от солипсизма, но и от идеализма в разных вариантах.

Сартр устанавливает отношения структуры сознания с другим по аналогии отношения «для-себя» и бытия. Если другой существует, то необходимо, чтобы «я» не был бы другим, и это отрицание учреждает «мое бытие». Одновременно такой отрыв от другого, являющийся бытием «для-себя», делает возможным появление другого, возможность того, что он есть. Такое сознание «для-себя» пронизывается не чем иным, как ничто, и чтобы быть ничем, оно должно

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 283.

находиться под постоянной угрозой поглощения другим, при постоянном и повсеместном присутствии этого другого. Если сознание станет «чем-либо», различие между собой и другим исчезнет.

Однако во взаимоотношениях «я» и другого возникает новый оттенок — связь по принципу отрицания становится взаимной. Другой — тоже «для-себя» и тоже сознание, он отсылает к своим возможностям, к «себе», которое отрицает «меня». Но единственное мне понятное сознание, способное на это, — мое собственное сознание. «Я» все же ускользает от отрицания, которое содержится во взгляде другого: «я» признает и утверждает не только другого, но и существование «себя-для-другого», а затем отказывается от «отчужденного я». Если бы этого «отчужденного я» не было — рассуждает Сартр — то не было бы ни другого, ни меня самого, т.е. моего осознания, что «я» не есть другой. «Я ускользаю от другого, оставляя в его руках свое отчужденное Я». Признавая при этом, что «отчужденное Я» принадлежит мне, будучи связью с другим и символом абсолютного различия «я» и другого. «Я — объект», это — «бытие-для-другого» — не просто мой образ в другом сознании, но реальное мое существо, мое «вне-бытие».

От сознания себя «объектом», «вещью» в мире вещей, возникает и стыд — наподобие стыда Адама и Евы, осознавших свою обнаженность. Объективизация другого — это способ самозащиты; его субъективность немедленно деградирует, свободное сознание становится беспринципным. Правда, достаточно взгляда Другого, чтобы все уловки, все приемы, нацеленные на его превращение в «объект», немедленно обесценились. Такая вот идет игра.

Вслед за главой «Взгляд» следует глава «Тело». Другой для меня и «я» для другого предстают как «объекты», следовательно, как «тела». Само собой разумеет-

ся, «тело-для-себя» не является плотью, доступным познанию данным, а является «бытием-для-себя», которое «бытие-в-себе» отрицает, «неантизирует». «Тело» — не добавка к душе, но структура бытия и непременная предпосылка сознания в мире. «Тело» определяет «фактичность», характер отношений с другим, конкретные ситуации «бытия-для-себя» относительно присутствия другого.

С помощью взгляда другой определяет мое бытие, «раздевает» мое тело — другой владеет мною, но тем самым мое бытие восстанавливается как мое основание. Такое «восстановление» может происходить только за счет другого, его поглощения, ассимиляции его свободы. Следовательно, единство с другим невозможно, сам проект воссоединения стимулирует неизбежный конфликт, предполагает посягательство на свободу другого.

«Фундаментальными», по убеждению Сартра, являются отношения сексуальные, составляющие основу, «скелет» всех прочих связей с другим, в том числе очень сложных. Значение сексуальности Сартр категорически не связывает с ролью подсознания (в отличие от фрейдизма) — только в форме сознания существует для него любой «проект» «бытия-для-себя». В этих отношениях происходит постоянное движение от другого как объекта к другому как субъекту и равенство достигнуто быть не может, т.е. невозможно «признание свободы другого и признание другим нашей свободы». Коль скоро и любовь ищет овладения свободой любимого, она тоже заключает в себе конфликт. Влюбленный желает, чтобы он был любим свободно и чтобы эта свобода любимого свободной не была, была бы добровольным пленом. В этом условие моего спокойствия — меня не «превзойдут», я оказался идеалом, я стал целым миром, тотальностью, и даже моя «фактичность» стала целью другого. Возникает радость от чувства обоснованного существования.

Но эти желания влюбленного и создают конфликтную ситуацию. «Я» пытается соблазнить другого, подчинить его субъективность, превратив себя в привлекательный объект, абсолютизируя себя. И все это — своего рода язык, ибо язык и есть «бытие-для-другого». Сартр повторяет вслед за Хайдеггером: «Я то, что я говорю». Этот язык — часть «условий человеческого существования», реализация возможностей «для-другого». «Возникновение Другого передо мной как взгляда ведет к появлению языка как условия моего бытия». Действовать «соблазнителю» приходится вслепую, не понимая, какой эффект могут произвести жесты и слова, что они означают.

Любовь — это свобода, которая заявляет о своем отчуждении, о превращении в «тело-для-другого», отказывается от себя, поскольку утверждение себя повлечет крушение другого как взгляда и возникновение другого как объекта, вслед за чем исчезнет сама возможность быть любимым. Свобода попадает в зависимость от другого, возникает идеал любви — отчужденная свобода. В паре возлюбленных каждый желает быть таким «объектом», для которого свобода другого отчуждена, однако возникают непреодолимые противоречия. Проблема «бытия-для-другого» неразрешима, поскольку каждый из влюбленных остается в сфере своей тотальной субъективности, в своем существовании для себя, в своей «случайности». В любой момент каждое из сознаний может взглянуть на другого как на объект. Кроме того, достаточно взгляда некоего «третьего», чтобы они ощутили свою объективизацию, уничтожение любви — для любви необходимо абсолютное одиночество.

В таком случае ассимиляция «меня» и другого приобретает иной характер: «я» пытается освободиться от своей субъективности, поглотиться субъективностью другого. Это называется мазохизмом, превраще-

нием себя в «бытие-в-себе», в объект, что вызывает чувство вины и ощущение головокружения перед пропастью субъективности другого. Но и это чревато неизбежной неудачей: невозможно представить себя самого как объект, каким он кажется другому. Чем более мазохист соблазняется самим собой как объектом, тем более он одолеваем сознанием своей субъективности, вплоть до ощущения тоски, тревоги — вплоть до того, что для мазохиста именно неудача, поражение становится самоцелью.

Конфликт заключен и в моем желании взглядом встретить взгляд другого — т.е. столкнуть мою свободу и свободу другого. Но в таком случае другой превращается мною в объект, а следовательно, его свобода ускользает от меня. Можно, правда, на этой основе воздвигнуть позицию безразличия к другому, позицию добровольного солипсизма — словно бы я один в мире, словно бы другие и не могут на меня смотреть, т.е. не в состоянии осуществить отчуждение меня. Но такая позиция в сути ничего не меняет и является примером «недобросовестности». Хотя она освобождает от страха перед свободой другого, на самом деле представляет собой самую крайнюю степень объективизации меня, поскольку мною все равно владеет взгляд другого, а я даже этого не знаю, не защищаюсь своим взглядом от его взгляда.

По сути своей, полагает Сартр, попытка овладения свободной субъективностью другого сексуальна. В отличие от других экзистенциалистов (упоминается Хайдеггер), Сартр уверен, что сексуальность относится к числу фундаментальных структур «бытия-для-другого», а не «добавляется» к «человеческому существованию» как физиологическая особенность. Сексуальное желание — это сознание, которое превращается в тело для овладения другим телом, превращается в «плоть». С помощью желания другой должен стать про-

стой «фактичностью», его сознание должно отождествиться с его телом. И тем не менее желание тоже обречено на поражение, его убивает наслаждение; цель желания пропадает, отождествления не происходит, трансцендентность другого ускользает.

Возникает садизм — тогда, когда страсть сосредоточена на превращении другого в плоть. С помощью насилия, с помощью боли садист овладевает этой плотью, этой «фактичностью», в которой заключена, поглощена свобода другого. Именно свободу желает подчинить себе садист, отождествив ее с плотью.

Садизм и мазохизм содержатся в желании как зародыш неудачи, как два подводных камня желания. Свобода другого все равно оказывается вне досягаемости, что может проявить себя в его взгляде. Любовные отношения в изображении Сартра предстают, таким образом, подобием нескончаемой дуэли, где неудача, поражение фатально предопределены, ибо заложены в самой сути «дуэлянтов» — а в их роли выступает сознание, свободное и свою свободу утверждающее против любого другого. Другой неизменно «бежит прочь от меня, когда я устремлен к нему, и овладевает мною, когда я бегу от него».

Вражда, конфликт, отчуждение неизбежны, проистекают из структуры «бытия-для-себя», из самого существования: «Коль скоро я существую, я фактически устанавливаю границу свободы Другого, я и *есть* эта граница, и каждый из моих проектов очерчивает эту границу вокруг Другого»[1]. Любой «проект», любое поведение такую роль посягательства на свободу выполняет, даже самое либеральное, терпимое — само присутствие в мире свидетельствует о несовместимости людей, и каждый ощущает, что он «лишний», «излишний».

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 480.

Отсюда, по Сартру, происходит понятие вины и греха. «Первородный грех» — это мое появление в мире, которое устанавливает с Другим отношения вины, поскольку с моим появлением ему грозит отчуждение, превращение в объект. Ему грозит даже смерть — в том случае, если «бытие-для-себя» решает обрести ничем не ограниченную свободу, очистить мир от присутствия другого. Тогда возникает чувство ненависти к самому его существованию, ненависть ко всем другим в облике другого, коль скоро все они представляют реальную угрозу моего порабощения.

Но и ненависть оборачивается все тем же — неудачей, поражением: уничтожение другого подразумевает его существование, а это значит, что в прошлом, до этого момента, я существовал для другого и это непоправимо. Отчуждение уже состоялось, а уничтоженный мною другой унес в могилу ключ к этому отчуждению. Я навечно стал прошлым, словно бы и сам умер. Ненависть — жест отчаяния; остается лишь вернуться в замкнутый круг существования, без надежды. «Освобождение и спасение», по Сартру, предполагают такую радикальную «конверсию», что он и говорить об этом «не может».

Отступаясь от своего обыкновения, Сартр дерзает рядом с «я» поставить «мы». Появляется понятие «сосуществования», Сартр вспоминает унанимизм Жюля Ромена как пример бытия «нас». К паре «я — он» добавляется «третий», добавляются другие, их множество, возникает «человеческая тотальность», частью которой оказывается «я». Сдвиг в представлениях Сартра существенный — уже не только индивидуум реален. Сартр так далеко заходит, что даже делает внезапный, шокирующий в мире его метафизики прорыв к социальным проблемам, к понятию «класса». Однако не труд, не условия жизни определяют эту классовую общность — но «третий». Иссле-

дование «нас» — предупреждает Сартр — ничего по сути не добавляет к интерпретации индивидуального сознания. «Угнетенный класс обретает свое классовое единство в познании его угнетающим классом». «Я открываю *мы,* в которое я интегрирован, или же «класс», *извне,* во взгляде третьего, и это коллективное отчуждение я принимаю, говоря «мы»[1]. И толпа создается мазохистским слиянием под взглядом «вождя», растворением каждого в «тотальной объективности». «Пустой» гуманистической концепции общества соответствует идея Бога как границы, как абсолютного «третьего».

По сути, все рассуждения Сартра в «Бытии и ничто» упираются в вопрос о свободе, все сводится к заключительной части, посвященной свободе. Называется она «Иметь, делать и быть». В центре рассуждений — проблема действия и проблема свободы: «условием каждого действия является свобода». Именно в этой части работы Сартр опровергает детерминизм с особенной настойчивостью. Нет действия без мотива, всякое действие интенционально, — пишет он. Однако, повторяет Сартр слова Хайдеггера, «существование предшествует сущности», свобода сущности не имеет, она «материал моего бытия», свобода сущности предшествует, являет собой «неантизацию», которую свершает «бытие-для-себя», ускользая от своего бытия. «Бытие бытия-для-себя» и есть свобода. Она не есть «данность», она постоянный выбор, она необусловлена. «Свободный проект фундаментален, он и есть мое бытие». Словом, Сартр возвращается к своим исходным, первоначальным идеям, с которых начинается и на которые нанизан весь его труд, вся его «метафизика».

К «побуждениям» Сартр относится с недоверием, ибо в них все слишком реально, слишком наполнено,

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 493.

слишком похоже на «вещи». Словом, это «бытие-в-себе», способное задушить свободу. Тогда как свобода — это ничто, которое вынуждает «человеческую реальность» не «быть», а «осуществляться», «себя делать». Ничто извне не приходит — «человеческая реальность» себя выбирает, сама определяет цели. Сартр, правда, вводит понятие «мотива», которое в отличие от чисто субъективных побуждений возникает в определенной ситуации. Мотивы объективны, но и они появляются тогда, когда есть вопрошающее действительность сознание, когда есть «проект», есть цели, есть все организующая свобода. Во всех случаях действие свободно и представляет оно «выбор себя самого и вместе с тем открытие мира». Сартр категорически отодвигает фрейдизм — подсознание роли не играет, «выбор и сознание — это одно и то же».

Сартр, само собой разумеется, прекрасно понимает, что «человек кажется созданным климатом и почвой, расой и классом, языком, историей той общности, частью которой он является, наследственностью, индивидуальными особенностями детства, приобретенными привычками, значительными и незначительными событиями его жизни»[1]. Но и это все не столь уж важно для решения вопроса о свободе, которая, как бы ее ни ограничивали, сама определяет «рамки и цели таких ограничений»; благодаря свободе препятствия и возникают — и благодаря им свобода свободой предстает. Благодаря своей «ангажированности», т.е. столкновению с прочным, сопротивляющимся миром, своему отношению к тому, что «дано». Лишь эмпирическое, общепринятое понимание свободы, отождествляя ее с «достижением целей», делает свободу продуктом исторических обстоятельств — философское же, сартровское понимание предполагает «автономию выбора», ко-

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. P. — 561.

торый извлекает «резон» из свободы, а не из «данных». Мы вовсе не утверждаем, рассуждает Сартр, что пленник свободно может покинуть свою темницу, мы утверждаем, что он всегда свободен в своем выборе, в своем решении освободиться, бежать, в своем «проекте». И это неизбежность для человека — человек приговорен к свободе. Свобода есть выбор, но свободу не выбирают.

Не будучи решающим для понимания свободы, на котором упорно настаивает Сартр, само выдвижение на передней план «ситуации» свидетельствует о том, что мысль философа в движении и в поиске. Внешний мир приобретает все бо́льшее значение для индивидуума. «Бытие-для-себя» свободно, но в определенных «условиях», в «ситуации». Настолько, что каждый ответствен за весь род человеческий, — выбирает он в мире данных значений, сложившихся структур, в мире, который таковым является и для других «для-себя», смысл которого привносится не им. Считаться со всем этим сартровскому свободному человеку приходится. Существование для другого предполагает отчуждение, от которого нельзя избавиться, поскольку существование всегда в ситуации. Однако внешние ограничения свободы истинным ее пределом быть не в состоянии — «свобода тотальна и бесконечна», «бытие-для-себя» выбирает «за пределами», независимо от превосходимых им структур. Раб может смириться с рабством, а может и не смириться — выбрать бунт.

Не случайно Сартр обращается к такой неодолимой границе свободы, какой представляется смерть. Смерть лишает человека возможности осуществления; жизнь остановлена, «сделана», а значит, она лишена смысла, она стала добычей других. Смерть «извне приходит и превращает нас во внешность». Однако Сартр не следует за Хайдеггером, за его теорией «бытия-к-смерти», за соответствующими идеями Мальро. Он предполагает, что конечность яв-

ляется онтологической структурой «для-себя», которая определяет свободу и не существует вне свободного проекта. «Человеческая реальность» сама избирает свою конечность, избирая свою человеческую природу. Сартр не находит места смерти в структуре «бытия-для-себя», смерть «вне», нечто «данное» «фактичность». Смерть не создает никаких препятствий для свободного замысла, и в нем «я» ускользает от смерти.

В «Бытии и ничто» содержится вывод Сартра, весомость которого трудно переоценить: «Человек, приговоренный к свободе, возлагает тяжесть всего мира на свои плечи: он ответствен за мир и за себя самого...»[1] Как бы ни понимал Сартр тогда эту ответственность, как бы по традиции ни прикреплял все к той же «единственной реальности» индивидуума — ответственность происходила оттого, что и мир возникал в результате «себяделания», в результате перманентного свободного выбора. Все происходящее — «мое», образ этого выбора, и нет случайностей в моей жизни; и война эта «моя», и я ее заслужил, я ее не избежал, а значит, я ее выбрал. «На войне нет невинных жертв» — эти слова Жюля Ромена Сартр повторяет как истину. Если же человек предпочел войну бесчестию или смерти, он несет полную за нее ответственность. «Человеческая реальность» не знает извинения — никакое насилие не может одолеть свободу.

«Пустое дело вопрошать себя, что было бы со мной, если бы не разразилась эта война, так как я выбрал себя как один из возможных смыслов эпохи, которая мало-помалу вела к войне; я не отличим от этой эпохи и не могу быть перенесен в другую. Таким образом, я и *есть* эта война...»[2]

---

[1] *Sartre J.-P.* L'être et le néant. — P. 639.

[2] Ibid. — P. 640.

Поистине эпохальное умозаключение — какими бы путями Сартр к нему ни двигался. Пути были не только «метафизическими», не только логически словесными — они были и путями реальной истории, путями историзации мышления философа. Какой бы автономностью сартровская свобода ни обладала, какой бы способностью «обходить» «условия» ее ни наделяли, оказалось, что «ситуация» держит свободу мертвой хваткой, а эта ее зависимость, эта ее несвобода приобретает под пером Сартра совершенно новое для системы его мышления измерение — социально-этическое. Свобода отождествляется с «моей», с персональной ответственностью каждого человека как части социума.

Само собой разумеется, Сартр здесь же оговаривает тот особый тип ответственности, который возлагается на человека, на его экзистенциалистского героя. Этот герой «приговорен» и к свободе — и к ответственности. Он «заброшен» в мир, он «одинок и лишен поддержки, и ему просто деваться некуда от ответственности, т.е. от выбора, от своей «тоски», признака «существования без сущности». От необходимости поиска смысла в себе и вне себя. Как и прежде, ответственность сартровского «человека», этого героя его философской одиссеи — ответственность перед собой, перед «структурой» индивидуального сознания.

Стартр уже ощущал тяжесть всего мира на своих плечах — но еще был уверен, что человек всегда свободен, что свободным можно быть в любой ситуации, что «человек или же абсолютно свободен, или он не существует». Прекрасная и многообещающая формула, источник динамики Сартра, его движения к сознанию личной ответственности за весь мир! Но все же формула — из мира Слов, из мира экзистенциалистской мифологии, из царства самодовлеющей философской мысли.

Жизнь учила философа — ученик был прилежным, «историсите» проникало в его сознание все глубже. Однако это был процесс — Слово сопротивлялось Делу. «Бытие и ничто» — несомненно отражение этого процесса, отражение социального опыта XX века. Но отражение не зеркальное, опосредованное, переработанное не только самим типом философского мышления, абстрагирующего и типологизирующего, но и типом питавшей Сартра философской традиции — скорее немецкой, чем французской. Если французская — даже в силу особенностей языка — делает мысль прозрачной, то немецкая — и в силу особенностей языка — делает все туманным.

Сейчас, в исторической перспективе, в перспективе известной эволюции Сартра странно представить себе, с каким трудом социальное проникало в его сознание. Ведь даже тогда, когда война началась, Сартр признавался в том, что «социальное ускользает», что ему трудно социальное уловить. Не только в странностях начального периода последней европейской войны, «призрачной войны», но в особенностях сознания, мировосприятия Сартра заключалось объяснение того, что он никак не мог эту войну понять. Всего за два-три дня до ее начала, в конце августа 1939 года, он без всякого сомнения утверждал — «войны не будет»! Когда же война стала фактом, Сартр сравнивал ее то с битвами в «Пармской обители» Стендаля, то со специфическими кошмарами произведений Кафки — и тем, и другим писателем он очень увлекался в начале войны (Кафку прочитал после того, как была написана «Тошнота»).

Все, конечно, в «метафизике» Сартра было выражением XX века — и культ индивидуального сознания, и картина тотального отчуждения, войны каждого против всех, и пафос свободы, и возрастающее сознание ответственности. Но выражением метафи-

зическим, абстрактно-философским. Не род занятий, но тип мышления сказывался в этой приверженности Слову, в этой устойчивости индивидуалистической мифологии. О том — и «Бодлер».

Тогда же, в 1943 году, было написано Сартром эссе о Бодлере, вышедшее после войны, в 1947-м. «Бодлер» отсылает к «Бытию и ничто», к Хайдеггеру, даже к Гуссерлю, к довоенной мысли философа, но никак не к войне, не к «историсите», не к той «новой морали», о которой поведала Симона де Бовуар.

С первых же строчек, с первых страниц «Бодлер» напоминает другие произведения Сартра. Здесь особенно обнаруживается, что его метод дедуктивен, что есть идея, есть философия, она уже сложилась, она аксиоматична, и нет особой нужды в дополнительных аргументах. Бодлер выступает в роли героя «Бытия и ничто», в роли наглядного примера сартровской «человеческой реальности». Эта иллюстративность подчеркнута даже тем обстоятельством, что Сартр обратился к прошлому, к умершему писателю, т.е. к тому, что «уже состоялось» и что не может изменяться, «выбирать». К тому, что стало «вещью» — как и все прошлое, по Сартру. Для демонстрации свободы он избрал антисвободу — т.е. доказательство идеи от противного. В данном случае метод Сартра применен к описанию реальной личности, лица исторического, а не вымышленного. Следовательно, возникает возможность промерить этот метод не только иными оценками, но самими фактами жизни и творчества Бодлера. При этом обнажаются спорные или недостаточные стороны сартровской методологии. Однако во многих пунктах очевидно совпадение подлинника и его реконструкции.

Выбор не был случайным. Сартр не просто сочинял, воображал некую «человеческую реальность» — он отразил реальное умонастроение, он был рупо-

ром идей целого направления, некоей общности, сложившейся в определенных исторических условиях. Бодлер представлял эту общность, он был типичен, он на самом деле принадлежит к той категории писателей, с которых начиналась история «абсурдного мира», история современного «невротического искусства», подлинным героем которого станет для Сартра Флобер.

Образ Бодлера в книге Сартра подтверждает существенный признак и противоречие его творчества: как феноменолог и экзистенциалист, он был привержен «человеческой реальности», реальности индивидуального, но как философ неизбежно склонялся к установлению общих, универсальных законов, коим эта реальность подчинена, к установлению некоего механизма работы сознания вообще — а индивидуальное скорее постигалось «человековедческим» инструментом, коим владел Сартр-художник, создатель романов, новелл, драм.

Заметно: чем индивидуальнее, неповторимее объект размышлений Сартра, тем универсальнее и отвлеченнее его мысль, его Слово. Одно дело какой-нибудь Пьер в «Бытии и ничто», другое — не кто иной, как Бодлер. А уж что может быть оригинальнее, индивидуальнее художника! Так и возник парадокс: во исполнение своей принципиальной установки Сартр сосредоточен на индивидууме, на Шарле Бодлере— но индивидуум недостаточно представлен им как индивидуальность. Что, однако, за великий поэт вне индивидуальности?!

Принято считать, что книга Сартра — не искусствоведческое сочинение. Допустим, тем более что Сартр признавался в том, что терпеть не может художников, т.е. артистов во французском смысле этого слова (в смысле эстетства, красивости, любования красотой, в смысле эстетизации действительности —

традиция, которую Сартр возводил к Гонкурам). И себя самого Сартр категорически художником (в этом смысле) не считал.

Допустим, тем более что и психологом себя Сартр не называл, и психологией творчества не занимался. Но при всем этом, что такое индивидуальность художника вне феномена его искусства, а искусство вне неповторимости личности? Вне этого — достаточно схематический Бодлер, чрезмерно напоминающий не столько своего реального прототипа, сколько своего создателя — Жан-Поля Сартра.

Все в описании Сартра начинается с детства Бодлера — и сразу обозначается еще одна недостаточность метода Сартра: Бодлер существует вне истории, как некая абсолютная человеческая реальность. «Историзировавшийся» Сартр вовсе не заметен в данных вне времени и пространства рассуждениях о сыне, обожавшем свою мать, о качественной границе, «надломе», что привело второе замужество матери (правда, имеется дата: «В ноябре 1828 года так любимая женщина выходит замуж за солдата» — одна из двух-трех дат на всю книжку), о том, что чувствовавший себя дотоле «обоснованным» отрок ощутил свое одиночество и даже тщету своего существования. Он осознал, что он «другой» — и превратил это осознание в позицию вызова, протеста. «Героическое и мстительное, отчаявшееся самоотречение, отказ и принятие одновременно, все это имеет название: гордыня. Стоическая гордыня, метафизическая гордыня, которую не питают ни социальные различия, ни успех, ни какое-либо признанное превосходство, ничто от этого мира, и которая себя полагает абсолютом»[1].

Так одним махом данная индивидуальность, ребенок по имени Шарль, попадает в разработанную вне

[1] *Sartre J.-P.* Baudelaire. — P., 1947. — P. 25.

его судьбы, вне его индивидуальности градацию «человеческих реальностей», в разряд «стоической гордыни» как некоего абсолюта. И далее Сартр рассуждает не столько о Бодлере, сколько об этой гордыне, ибо она снабжена различными признаками, что здесь и воспроизводятся: «Эта гордыня столь же несчастна, как и чиста, ибо вращается в пустоте и сама собой питается; всегда неудовлетворенная, всегда отчаявшаяся, она истощает себя в акте, через который себя утверждает; ни на чем она не покоится, она подвешена, так как то различие, которое ее оправдывает, является пустой и универсальной формой».

Правда, затем следует и некое отделение данной гордыни от формы «универсальной» — «оригинальность Бодлера в том, что он «склонен», склонен к себе, как Нарцисс... Бодлер не забывает себя никогда. Он себя видит видящим; он смотрит, чтобы видеть, как он видит; он созерцает свое осознание дерева, дома». Это уже не ребенок, это конструируется Сартром модель взрослого Бодлера, поэта, необыкновенность которого он усматривает в том, что «между объектами и ним всегда располагается слегка сырая и пахучая полупрозрачность, наподобие колышащегося теплого, летнего воздуха».

Драма Бодлера, по Сартру, — драма «ослепшей белой вороны». Она пытается представить белизну своих крыльев, которые не видит и о которых ей рассказывают черные. «Ясность» Бодлера — это усилие «самовосстановления», попытка «увидеть себя», для чего необходимо раздвоение, превращение себя в собственного судью и палача. «Бодлер — человек, который решился себя увидеть, как если бы он был другим; жизнь его — не что иное, как история этой неудачи». Неудачи, поражения — удел Бодлера. И его Ennui, эта знаменитая «скука», — не что иное, как символ сознания, «внутреннего пейзажа» Бодлера. Он

попытался обнаружить свою особенную сущность, но обнаружил черты «универсального сознания».

Так под пером Сартра возникает уже известный читателям его трудов образ героя абсурдного мира, «абсолютно неоправданный, без обоснования и без цели, извечный, необоснованный, не имеющий другого права на существование, кроме самого факта существования»[1]. Это знакомое по «Бытию и ничто» сознание, которое «не может найти смысл вне» по той причине, что «ничто для него не существует, пока не будет им осознано». Отсюда у Бодлера глубокое ощущение своей «бесполезности» и одержимость самоубийством; чувствовал он себя «лишним», «излишним» (de trop).

Сартр безапелляционно отодвигает возможность объяснения этой бесполезности тем, что Бодлер был «молодым буржуа без профессии, в двадцать четыре года на содержании у родственников» — наоборот, он был безразличен к деятельности, поскольку осознавал «свою решительную бесцельность». В подтверждение своей логики Сартр приводит слова Бодлера: «Быть полезным мне всегда казалось чем-то отвратительным». Достаточно, однако, припомнить, какую окраску приобретало понятие «полезный» в середине XIX века, в годы расцвета буржуазного утилитаризма, чтобы предположить социально-конкретный смысл бодлеровской бесполезности. Но мысль Сартра движется на ином уровне, а ко всякого рода мотивам, побуждениям — мы это видели в «Бытии и ничто» — она относится с недоверием.

Это не значит, что Бодлер никаких усилий ни для чего не предпринимал: Сартр уподобляет Бодлера Сизифу, сравнивает его с муравьем, который упрямо карабкается по стене, всякий раз сваливается вниз и снова ползет. Он многое в жизни начинал — но ничего не завершал, понимая значение «немотивированных по-

---

[1] *Sartre J.-P.* Baudelaire. — P. 34.

ступков», совершенно бесполезных, даже разрушительных, — но их тоже не совершал, погружаясь в мрачное безразличие после очередной вспышки активности.

А вот и еще одно свойство «человеческой реальности» Бодлера, да еще определяемое по Хайдеггеру: «Никто так, как он, не понял, что человек — это «отдаленное будущее». «Неудовлетворенность» Бодлера Сартр склонен уподобить трансцендентности. Бодлеровское понимание человека исключает статичность, человек не состояние, а движение, на нем сходятся противоположные направления, к ангелу и дьяволу.

И наконец, самое главное — свобода. «Бодлер всегда себя чувствовал свободным. Бодлер знает, что пружинам и рычагам нечего делать в его случае, он и не причина, и не следствие... Он свободен, а это значит, что ни в нем, ни вне его нельзя найти доводов против его свободы. Он наклоняется над нею, у него головокружение перед этой бездной... Бодлер — человек, чувствующий себя бездной. Гордыня, скука, головокружение; он видит себя до самых глубин, несравненный, некоммуникабельный, извечный, абсурдный, бесполезный, заброшенный в тотальной изоляции, в одиночку влачащий свое бремя, приговоренный в себе искать оправдание своему существованию, и ускользающий от себя беспрерывно...»[1]

Портрет истинно романтического героя! В немалой степени, признаем, он списывался с подлинника, с самого Бодлера, но все герои Сартра были такими же исключительными существами — иными и не могут быть те, кто избирал дороги свободы. Они были «несравненны», как Бодлер, и они были «как все» — как Рокантен, как первый встречный. «Эта свобода,

---

[1] *Sartre J.-P.* Baudelaire. — P. 47—49.

эта неоправданность, эта заброшенность, вызывающие у него страх,— все это доля каждого человека, не только его личная доля», — Сартр вырабатывает некую формулу человеческого существования, удела каждого. В той мере, в какой формула была метафизической утопией, она реализовалась в романтической несравненности. Исключительность обыкновенного, обыкновенность исключительного — таков романтизм Сартра, все более тяготевшего к понятию «l'universel singulier», «универсальной единичности», «всеобщего особенного».

Как и положено герою мира, который покинули боги, Бодлер поставлен перед альтернативой: «поскольку не стало готовых принципов, за которые можно было уцепиться, ему оставалось либо застыть в аморальном безразличии, либо самому воздвигать Добро и Зло. Сознание, коль скоро оно извлекает законы из самое себя... должно создавать собственные ценности, смысл мира и своего бытия». Только таким образом и может возникнуть значение, которого до этой инициативы, проявленной «я», и не существовало.

Бодлер чуждался действия, поскольку оно предполагает детерминизм, тогда как творчество — «свобода в чистом виде, ей ничто не предшествует, она начинается с создания собственных принципов, и прежде всего своей цели; тем самым оно разделяет неоправданность сознания, оно и есть эта желанная неоправданность, вновь осознаваемая, воздвигнутая как цель»[1]. Отсюда — полагал Сартр — особая склонность Бодлера к искусственному, сделанному, к городу, например, как созданию рук человеческих.

Бодлер учреждал свою творческую свободу в недрах установившейся действительности. Она обретала характер бунта — бунт, однако, не революция, он не

[1] *Sartre J.-P.* Baudelaire. — P. 52.

предполагает изменения мира, он нуждается в его существовании, чтобы было основание для бунта.

Так и Бодлер, напоминает Сартр, выражал почтение к установленным ценностям, к семье; даже родители остаются для него «ненавидимыми идолами». Напрасно ему приписывают Эдипов комплекс, он просто не устранил теологическое отождествление родителей с божествами, он нуждается в судьях, в порицании и раскаянии, в Боге карающем, в Другом. Он желает свободы, но в рамках существующего универсума. Он хочет быть «свободой-вещью».

Но не быть полезным и не делать дело — поэтому он и стал художником, а единственным для него путем к свободе был путь к поэзии Зла. Намеренное служение Злу представляет собой форму признания Добра, его прославления объявлением себя Злом, нашкодившим блудным сыном, грешником, которому не избежать заслуженной кары. Истинное наслаждение приносит ему это сочетание свободы и приговоренности, созидания и вины. Бодлер предпочел двойственность, выбрал «нечистую совесть», пожелал одновременно и существовать («быть объектом») и быть («быть свободным сознанием»). Все у него противоречиво и двойственно, все непоследовательно, и не от «туманной химии» подсознательного, а от сознательного выбора.

Страдание — перманентное состояние Бодлера, он его избирает; это состояние глубочайшей неудовлетворенности, разочарованности, постоянного движения, которое не находит цели, себя самое за цель полагает, ничем эту пустоту не заполняет. Трансцендентность Бодлера прилагается к пустоте. Коль скоро Бодлер подчиняется божественному, семейному или социальному Правилу, он подавлен, связан наплывами Добра, но трансцендентность мстит за него, и он постоянно «нечто иное», — однако сам отказывается идти до конца этой свободы, подчиняется Добру. С тем чтобы престу-

пить — и затем вновь быть осужденным, превращенным в «вещь» со своей этикеткой. Бодлер питал отвращение к «природному», к жизни, к плодовитости, тем паче что «природное» уподобляет человека всем прочим людям, а с таким уподоблением «несравненный» Бодлер примириться не мог («есть, как все, спать, как все, любить, как все»!). Он предпочитал искусственность естественности, вдохновению и спонтанности труд писательский, поиски способов выражения. Солидарность Сартра с избранными для «феноменологического описания» художниками, его принадлежность к тому же кругу прорывается в самых простых аналогиях: Бодлер, оказывается, предпочитал консервы натуральным продуктам — а ведь это легко узнаваемое качество самого Сартра! Мясо Бодлер предпочитал «вуалировать» соусами, воду заключать в бассейны, женщин прикрывать одеждой, особенно театральной. «Страданием, неудовлетворенностью и пороком он пытался определить себе место в стороне от универсума». Бодлер культивировал холодность, стерильную белизну и предпочитал женскую холодность, замыкавшую его в одиночестве, в некоем фантоме желания, а не в реальной страсти. Мазохизм этой фригидности сопровождается садизмом, превращением женщины в жертву, насилием над ней.

Дендизм Бодлера — тоже «бесполезность», ничем не задевающая установленный порядок. «Луи-Филипп охотнее терпел крайности Искусства для Искусства, нежели ангажированную литературу Гюго, Санд и Пьера Леру», — этот пассаж, неожиданный в контексте внеисторического сочинения Сартра, внезапный и краткий экскурс во времена Бодлера, должен подтвердить конформизм бодлеровского бунтарства. «Бодлеровский дендизм, — продолжает Сартр, — является его личной реакцией на проблему социального положения писателя». Сартр рассуждает о процессе интеграции писателей буржуазией после революции 1789 года,

что побудило многих предпочесть «символическое деклассирование», подобное тому мифическому разрыву со своим классом, которое совершит Флобер, приобщаясь к нетленному франкмасонству художников. Приобщается к нему и Бодлер, однако и это положение его не удовлетворяет, и эта «этикетка» не устраивает. Поэтическое доводится им до самой крайности, культ прекрасного преобразуется в любовь к элегантности, творческий акт становится совершенно *неоправданным* (в значении, которое придавал этому понятию Жид), возникает культ смерти и декаданса.

Бодлер беззащитен перед взором Другого, перед этим множеством глаз, которые на него смотрят, его классифицируют, «упаковывают», наделяя неведомой ему этикеткой. Поэтому Бодлер ненавидит толпу, и дендизм служит ему средством самозащиты, как и его безукоризненный внешний вид, который призван символизировать нравственную безупречность в глазах других, а странности в одежде должны подчеркнуть его неповторимость, прикрыть истинную суть поэта.

Но и дендизм Бодлера — всего лишь миф, очередная неудача, «мечта о компенсации»; его гордость так задета униженным положением, что он пытается переживать свою деклассированность как добровольную десолидаризацию. И как способ создать в своем представлении тот образ, который может быть доступен другим взглядам. «Особая духовность» Бодлера характеризуется словами Хайдеггера, — она «не сводится к тому, чем является». В реальности Бодлер пытается обнаружить «застывшую неудовлетворенность», «объективизированную трансцендентность». И красота для него суггестивна, «бытие» и «существование» одновременно; красота — это порыв, но в пределах земного существования, спиритуализация материи с помощью прошлого, «реставрированного в настоящем». В отличие от Рембо, который не разыгрывал

комедии, а пытался на самом деле вызвать в себе необычные ощущения, Бодлер оглядывался назад, заготавливая путь к возможному отступлению. В его творчестве царит смерть, все обращающая в прошлое; в итоге — как Фолкнер — он предпочел двигаться, устремив взор на уходящий путь. Бодлер рано все совершил, и ему оставалось лишь повторяться. Он не эволюционировал — он разрушался, шел к финальному безумию как закономерному итогу.

Что же, из этого конспекта книги Сартра видно, что многое действительно совпадает с подлинным Бодлером (насколько его можно представить по известным фактам жизни и творчества) в блистательной реконструкции, осуществленной философом, хотя индивидуальность поэта и прикована к тяжелой арматуре сартровского философствования. Лучше воспринимается «Бодлер» сам по себе, лучше не читать эту книгу вслед за «Бытием и ничто» — чтобы не бросалась в глаза прямая зависимость от идеи, от «метафизики». Тогда в сартровского Бодлера легче поверить.

Почему все же Бодлер? Потому, во-первых, — что художник. Если поставить рядом с «Бодлером» книги о Жане Жене, Малларме, огромный труд о Гюставе Флобере, то ясным становится, что именно художническое сознание привлекало художника-философа Сартра как адекватный образец «бытия-для-себя» с такими его признаками, как *свобода, себяделание, проект.* Художник— подлинный герой драмы абсурдного мира, наместник умершего Бога. Во-вторых, не случайно одна за другой появились книги именно о Бодлере, о Жене, о Малларме. Сартровской «метафизике», абсолютной, недетерминированной свободе соответствовал определенный тип художника, который годился на роль героя абсурдного мира — хотя бы и в том «предэкзистенциалистском» варианте, в котором предстает Бодлер по концепции Сартра. В метафизике Сартра человек представал

человеком вообще, просто человеком, «бытием-для-себя» в соотнесении с «бытием-в-себе» — и вот оказалось, что «бытие-для-себя» — это целый набор определений, который составляет некий тип личности. Будь то Бодлер — или же Мерсо, герой Альбера Камю.

В 1942 году был опубликован роман Альбера Камю «Посторонний», в том же году его эссе «Миф о Сизифе». Сартру роман понравился, и он не замедлил отозваться большой статьей «Разъяснение «Постороннего» (опубликовано в 1943 г.). Статья осталась явлением приметным — она соединила двух выдающихся писателей, лидеров французского экзистенциализма, и на разъяснении текста одного из них уточнила позицию другого. В зеркале романа Камю можно увидеть лицо Сартра, оно не искажено; родственная близость двух этих совершенно самостоятельных и разноликих феноменов очевидна.

Это зеркало — роман, «единственной темой которого является абсурдность человеческого существования».

Родственную душу увидел Сартр в герое, который совершает странные поступки, но не может быть судим, поскольку его «особая порода» не поддается таким измерениям, как добро или зло, нравственность или безнравственность. Мерсо убивает араба «из-за солнца». А из-за чего убивал Герострат? Был ли он судим? Сартр сочувственно цитирует «Миф о Сизифе», и эти извлечения из теоретического труда Камю звучат в унисон его собственным размышлениям об абсурдности человеческого удела, «бытия-в-мире», обреченного смерти, о «постороннем» человеке, о присутствии в мире, который лишился смысла. Человек не есть «дерево среди деревьев» — он свобода, он бунт. Если Бога нет, а человек обречен смерти — значит все дозволено.

Бунтующий, «немотивированный», «неоправданный» человек — безгрешен, он «иной», «посторонний»

обществу, принятым им нормам, его игре. Даже создатель романа оказывается «посторонним» своему созданию, роману; и, напоминая о важной для него идее «случайности», Сартр пишет о немотивированности, бесцельности абсурдного романа. Настаивая на том, что «абсурд — это разлад, разрыв», Сартр анализирует конструкцию романа, в котором дается поток реальности, а затем его трансформация в сознании. Контакт с реальностью осуществляется с помощью молчания, которое, однако, выражается словом. Такое возможно — утверждает Сартр — лишь с помощью особой литературной техники. Мысля понятиями сиюминутности, понятиями бытия человеческого, лишенного всякой трансцендентности, Камю работает в традиции американской, хемингуэевской повествовательной техники. Главный прием Камю — отстранение от значений с помощью сознания Постороннего, которое пропускает через свое стекло только видимое, только факты, лишая их смысла. «Сиюминутное» существование — в кратких, изолированных, замкнутых на себе фразах. Вещи всего лишь присутствуют, причинные связи устранены, все равноценно — все абсурдно.

Между Камю и Сартром разница была, и немалая. Однако все основные, принципиальные оценки «Постороннего» приложимы так или иначе еще к одному роману — к «Тошноте» Сартра. Роман Камю как бы задержал мысль Сартра на ее ранней стадии — потому, конечно, что она сама на ней задержалась, о чем говорит и «Бодлер».

Задерживаясь, мысль Сартра прояснялась в зеркале «Постороннего», на котором четче проступали, определялись качества экзистенциалистского сознания. Камю, предпочитавший не называть себя экзистенциалистом, в общем-то помог Сартру проявить именно экзистенциалистские характеристики его эстетики. Эстетики скорее, чем философии. Класси-

ческое выражение экзистенциализм Сартра нашел в пьесах времени войны, «Мухах» и «За запертой дверью», в начальных главах романа «Дороги свободы». И в них же, особенно в романе, определялось влияние «историсите», «новой морали» Сартра, влияние войны. Движение Сартра скорее определялось в художественных его произведениях — но и здесь процесс был затруднен, соответственно сплетению различных факторов, в числе которых Сартр равноценными признавал войну и Хайдеггера.

* * *

Первые свои пьесы Сартр писал еще в лицее. С 1932 года был дружен с выдающимся режиссером Шарлем Дюлленом; Дюллен и поставит «Мух» 2 июня 1943 года в парижском «Театр де ля Сите». Спектакль успехом не пользовался, зрительный зал неизменно был полупустым, и вскоре пьесу пришлось снять.

До 1940 года, говорил Сартр, господствовал «театр характеров», и драматург был занят анализом психологии труса, лжеца, честолюбца и т.п. Молодые драматурги заняты теперь другим, они не верят в некую человеческую природу, которая варьируется средой и ситуацией. По их убеждению, «человек должен выявляться не как «животное разумное» или «социальное», но как свободное существо, абсолютно недетерминированное... Мы ощущаем потребность вынести на сцену определенные ситуации, которые высвечивают важнейшие аспекты бытия человеческого и побуждают зрителя к свободному выбору, который человек совершает в этих ситуациях»[1].

Сартр говорит от имени «нас», сознавая свою причастность к «молодым драматургам», — говорит же о пье-

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P., 1973. P. 57.

се Жана Ануя «Антигона», о пьесе Бовуар «Бесполезные рты», о «Калигуле» Камю. Надо признать, что Сартр достаточно точно очерчивает границы экзистенциалистского направления в драматургии, действительно ставшей фактом в годы войны. Этот новый театр Сартр называет «театром ситуации». И главный принцип — принцип свободы: «свободный человек в границах его ситуации, человек выбирающий...»

«Театр ситуации» не разрывает с традицией; напротив, Сартр устанавливает прямую связь с античной трагедией, а также с классицизмом. И прежде всего потому, что «в человеческой свободе — главная движущая сила великой трагедии и Эсхила, и Софокла, и Корнеля. Эдип свободен, свободны Антигона и Прометей. Рок, который находят в античной драме, — не что иное, как обратная сторона свободы»[1].

Задача театра — воссоздание «простых», «общих» для всех ситуаций, и в то же время ситуаций «предельных», «катастрофических», вынуждающих человека совершать выбор, вовлекающих всю «тотальность» его существа, побуждающих даже к тому, чтобы свободу оплатить жизнью. «Театр ситуации» универсален, он мифологичен, по словам Сартра, но он в соответствии со временем предлагает ряд актуальных современных проблем. К таковым Сартр относит проблемы цели и средств, законности насилия, последствий деятельности, взаимоотношений личности и коллектива, индивидуума и исторических факторов. И страсти в этом театре — не просто «психология», но обнаружение глубин, утверждение жизни в целостности, человека во всей сложности, столкновение ценностей, прав. Вместе с тем Сартр убеждал, что театр ситуации не занимается иллюстрированием идей и не инспирируется заранее заданными «тезисами».

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 19.

Обращаясь к моменту наивысшего напряжения, быстро двигая дело к развязке, концентрируясь на одном событии, пьесы «театра ситуации» тяготели к классицистическим «трем единствам». Убиралась и всевозможная «фамильярность», пьеса уподоблялась некоему ритуалу, основанному на значительной общественной функции, соблюдалась дистанция между сценой и публикой. Сартр был убежден, что такая дистанция — в самой природе театра, поскольку зритель судит о персонаже драмы только по его действиям, и ничего иного театральное искусство ему не предоставляет; психологию оно раскрыть не в состоянии. И слова на сцене внутренний мир не выражают, они слиты с жестом, с действием.

Драма «Мухи» («Les mouches») писалась с конца 1941 года, когда Сартр, по свидетельству Симоны де Бовуар, разочаровался в своих попытках организовать подпольную антифашистскую группу и занялся пьесой как «единственной доступной ему формой Сопротивления». До «Мух» уже была написана и поставлена Сартром «Бариона» — пьеса, звавшая к сопротивлению, что как будто помогает расшифровать задачу драматурга, зашифрованную в «Мухах» обращением к мифу. В 1948 году, после войны, когда и Сопротивление, и победа были фактом совершившимся, автор пояснял свою задачу таким образом: «Создавая пьесу, я хотел своими собственными, очень слабыми, средствами содействовать искоренению болезни раскаяния... Нужно было тогда поднять французский народ, вернуть ему мужество. Пьеса была прекрасно понята... всеми теми, кто намерен был восстать против господства нацистов»[1].

Раскаяние, по Сартру, имело два смысла, два значения —одно из них представляло собой злонаме-

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 231.

ренную дискредитацию Франции коллаборационистами, распространение чувства неполноценности, вины за все, что привело к поражению и оккупации. Второе значение совсем иное — раскаяние бойца Сопротивления, который, совершив террористский акт, страдает, ибо акт этот повлечет гибель заложников, людей невиновных. Сартр пояснял — аллегорическая форма пьесы заключает в себе ответ на такую ситуацию, призыв к действию, к борьбе.

Все эти задачи делали узловой проблемой и этого произведения проблему свободы: «У Ореста выбор между свободой и рабством... Орест в конце концов избирает свободу, он желает освободить себя, освобождая свой народ, и с помощью этого освобождения обрести свой народ»[1].

Итак, все кажется простым и ясным, в свете исторической перспективы в особенности. Сомнительно, однако, что в эпоху «Бытия и ничто» — и пьеса, и «метафизика» создавались одновременно — Сартр написал антифашистскую листовку для так и не состоявшейся ячейки Сопротивления. Хотя на велосипеде Сартр по Франции действительно разъезжал, единомышленников на самом деле разыскивал, что могло сказаться на пьесе — но могло и не сказываться на философской монографии. И все же Сартр не просто зашифровывал свои идеи, не прикрывался прозрачной тканью эзопова языка — он изъяснялся на своем языке, языке экзистенциализма эпохи войны. В 43-м году он говорил несколько иначе, чем в 48-м: «Орест свободен для преступления и по ту сторону преступления: я его показал жертвой свободы, как Эдип — жертва рока... Свобода не есть некая абстрактная способность преодолеть удел человеческий — это самый абсурдный и самый неумолимый способ осознания от-

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 234.

ветственности. Орест будет продолжать свой путь, неоправданный, без прощения, без опоры, один...»[1] Эти слова больше похожи на язык «Бытия и ничто», отличный от языка политической прокламации.

Драма «Мухи» закономерна для Сартра той эпохи, поскольку миф по своей природе онтологичен — как и философия Сартра, поскольку эта философия претендует на универсальность, как и миф. Сартр воспользовался героем легендарным, героем мифа и литературы, «уже занявшим свое место» — поскольку вообразить, сочинить подобный персонаж он даже не решился, понимая, какое отношение к себе может вызвать человек, убивающий собственную мать во имя свободы, и свобода, во имя которой приносится такая жертва. Сартр не случайно настаивал на «трагедии свободы», на античном роке как «вывернутой наизнанку свободе». Миф своим авторитетом освещал тот акт обретения свободы, который совершает герой «Мух» и который совершается в абсурдном мире, по ту сторону добра и зла: «Орест свободен для преступления».

Однако традиция оправдывала Ореста, героя мифа — но не героя сартровской драмы. Между персонажами Эсхила, Софокла, Еврипида и персонажами Сартра — разница качественная, принципиальная. Тот мир, которому принадлежал герой античной трагедии, в «Мухах» возникает только благодаря речам Юпитера. А под пером Сартра Бог уподобился уличному фокуснику, который творит разного рода чудеса. Среди самых значительных чудес — мироздание, общественная система, которая зиждется на слепой вере.

Главная забота Юпитера — сохранить эту систему, т.е. продлить собственное существование любой ценой, а прежде всего с помощью обмана, грубого

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 223.

очковтирательства, безошибочно действующего на людей темных и суеверных. Юпитер необыкновенно суетлив и активен потому, что возникла реальная угроза царству богов, его собственному царству. Она возникла с появлением Ореста. В античной трагедии не было альтернативы — человек принадлежал такой системе, где поступки, его воля, его судьба, его будущее целиком определились волей Божьей. Сартр четко обозначил суть и границу этой системы как царства несвободы, в котором нет человека, человек себя и не обрел, не стал собой.

В соответствии с принципами «театра ситуации» драматург резко и жестко воспроизводит сталкивающиеся принципы, «воли». Тирания богов поддерживается земными тиранами. В этой роли выступает Эгисф, убийца царя Агамемнона, занявший место своей жертвы и на троне, и в постели царицы Клитемнестры, матери Ореста и Электры. Эгисф — сильно выполненный образ беспринципного, циничного, кровавого деспота, распоясавшегося хама. Эгисф — одно из наглядных подтверждений того, как искусство преобразует, обогащает идею. То, что в рассуждениях Сартра могло обрести лишь абстрактный, предельно обобщенный, бесплотный образ Другого — в драме оживает, персонифицируется, индивидуализируется, наполняется множеством значений и характеристик. Ограничивающий свободу Ореста Другой — это целая общественная система и это данный человек, «этот» во плоти и крови. Противостоящая «воля» обретает смысл жизненного уклада — и определенного человеческого типа.

Еще один элемент «простой» ситуации — обитатели Аргоса, обыватели, народ, важнейшая составная часть бесчеловечной системы, опора тиранов небесных и земных, потому что они рабы. Страх, нечистая совесть держат всех мертвой хваткой. Идея первородного греха отравила сознание людей, греха несовер-

шенного ими убийства, которому они, однако, содействовали своим молчанием, своим раскаянием. Раскаяние означает вину, а чувство вины дает возможность тиранам диктовать свои условия, связывать всех круговой порукой страха и беспомощности. В раскаянии прежде всего и главным образом заинтересован Юпитер — а осознавшие вину поступают в полное распоряжение страшных Эриний.

Мухи упрощают ситуацию до предела — жирные, наглые, напоминающие о помойках, о падали, об убийствах, ясный, простой символ несвободы, зависимости, символ абсурдного мира, которым пытается распоряжаться Юпитер, «бог мух и смерти». Мухи — видимая часть той паутины, которая опутала Аргос, превратив родину Ореста в какой-то неподлинный мир, в отчужденное бытие, где царят предрассудки и суеверия.

Такова ситуация, «простая» и в то же время «предельная», затрагивающая не только те или иные чувства, те или иные взгляды героя, но «тотальность» его личности, ангажирующие его целиком в необходимом, неотвратимом выборе. Правда, первоначально от такого выбора Орест пытался уклониться — тогда, когда и он сам был частью несвободного мира. Герой появляется в Аргосе таким, каким его сотворил Педагог. По терминологии философских трудов Сартра первая фаза героя — «бытие-в-себе», он целиком сводится к своей «фактичности». Он «слишком легок», не чувствует своего веса — хотя в его сознании «столько камней», дворцы, колонны, статуи, которые он видел и которые сохранились в его памяти. Слишком легок, лишен собственного веса именно потому, что ничего, кроме «камней», и нет за его душой. Есть усвоенная им культура, которую Педагог «подбирал» для него с любовью, давая своему ученику «все книги», объехав с ним «сто государств». И

вот Орест — «человек высшей формации», способный даже «преподавать философию или архитектуру в большом университетском городе». А он «все жалуется»!

Он и не жалуется — он просто-напросто не ощущает себя человеком: у него нет ничего своего, все ему дано, все им усвоено. И все усвоенное свело его к «фактичности», он весь, целиком «снаружи», о нем легко судить по его внешнему виду, по его внешним знаниям — словом, он Другой во взгляде Других. Поэтому Орест — лишь иллюзия реальности, он «едва существует», он «призрак» в собственном себя ощущении. Для того чтобы собою стать, ему необходимо не «усваивать», а «отдавать».

Но для того чтобы себя отдавать, надо где-то быть, стать частью какого-то целого, «укорениться». Вспомним неотвязные мысли Сартра: для того, чтобы сознание ощутило собственную реальность, оно должно осознать, что не является внешним миром, а это невозможно без существования такого мира. Сознание может быть лишь в том случае, если есть, скажем, стул — и если возникает уверенность, что «я» не есть стул. Вспомним одержимость Антуана Рокантена «вещами», собственным телом как предпосылку возникновения сознания, свободного сознания.

Таким сознанием Орест вначале не обладает. Напротив, он ощущает, что «весит не больше паутинки и плывет по воздуху». Он признается, что свободен, однако с горечью дает себе отчет в том, что это иллюзия свободы, что это «пустота», пустая, порхающая по земле «фактичность». Поэтому он так завидует даже самому последнему рабу, который принадлежит данной земле, данному городу.

И Орест желает «натянуть город на себя», «укорениться». Быть человеком — значит «где-то быть». Но что это значит? Как стать собой — т.е. «кем-то»?

Герой Сартра стал у важнейшего выбора, у решительного шага — он готов действовать, он созрел для Дела. Орест понимает, что только решительным вмешательством может подтвердить свою весомость, что, только возлагая на себя необыкновенную ношу, он станет собой. Так герой Сартра оказывается на пороге всего того, что получило название «ангажированности» (engagement), вмещающей в себе и вмешательство, вторжение, и возложение на себя ответственности, принятие обязательств перед собой и другими людьми.

«Мухи» — первое произведение Сартра, в котором «ангажированность» и Дело как способ ее реализации проявляют себя фундаментом свободы (правда, «Мухам» предшествовал «Бариона» — это забывать не следует). В романе «Тошнота» герой уклонялся от действия, деятельность теряла смысл по мере осознания абсурдности мира. В новелле «Стена» перед лицом той же абсурдности нелепыми оказываются все поступки. Всякую жизнедеятельность прекращает герой новеллы «Комната». Поступок Герострата в одноименной новелле — это акт самоуничтожения скорее, чем самоутверждения.

Дело, задуманное Орестом, может рассматриваться как своего рода «неантизация», как отрицание, вне которого сознание не может осуществиться. Можно, конечно, прочитать «Мух» в свете «Бытия и ничто», в свете тех взаимоотношений с Другим, которые описаны в соответствующем разделе этого труда. И Орест чувствует себя «в опасности» под взглядом Другого — под взглядом Педагога, Эгисфа, Электры, Юпитера, которые так или иначе превращают его в «объект оценок», тем самым лишая свободы, отрицая его «бытие-для-себя». Себяосуществление возможно лишь за счет Другого, отношения с Другим конфликтны, отношения Ореста с Богом, царем, царицей, народом, наконец, с собственной сестрой. Неизбежным является в

таком случае возникновение чувства ненависти — и даже желание уничтожить Другого: оно возникало у Рокантена и было осуществлено Герострáтом.

Близость «Бытия и ничто» и «Мух» несомненна, но различаются они, помимо прочего, так, как различаются идея и образ, философская идея и художественный образ. Различие качественное, пьеса не может быть прочитана как иллюстрация философского труда. Конфликт героя и Других развертывается в конкретной ситуации, приобретает социально-нравственное содержание, настолько его обогащающее, что и соотнести «Мух» с суховатыми теоремами «Бытия и ничто» не просто.

Орест делает свой выбор, как делает его человеческое сознание вообще в философии Сартра, — однако он выбирает не относительно Других, которые не имеют никаких, дурных или хороших, отличительных черт, никаких качественных характеристик, но относительно конкретных воплощений Зла, точно, жестко обозначенных. Мир, в котором действует герой, нравственно оценивается; ситуация вполне конкретна, она насыщена, даже перенасыщена раздражителями, возбуждающими ответную реакцию Ореста, столь же недвусмысленную, как недвусмысленны эти раздражители — олицетворенная мухами жизнь Аргоса, тирания и рабство, конформизм и богобоязнь. Орест выбирает относительно деспота и убийцы Эгисфа, его пособницы Клитемнестры, относительно в страхе застывшего народа — его выбор соответственным образом окрашивается, приобретает значение тираноборческого и богоборческого действия. Решившись на свое Дело, Орест избирает участь бунтаря, бросающего вызов целому общественному укладу, вековому, устоявшемуся. Бросает вызов самим богам.

Орест в пьесе Сартра очень далек от одноименных героев античных интерпретаций. Он герой современ-

ной эпохи, эпохи сомнений и неверия — он абсурдный герой, создание атеистического экзистенциализма. Таким он стал именно тогда, когда утратил веру. Произошло это внезапно, «как блеск молний», без всякой мотивировки, и момент озарения особенно ясно показывает, что Сартр действительно не очень-то интересовался психологической характеристикой своих персонажей. Вдруг осенившее Ореста неверие внутренне не мотивировано, психологически не подготовлено, никак не аргументировано и не детерминировано. Орест выступает «просто человеком», в данной ситуации осознающим свое человеческое предназначение; на его месте можно представить и любого другого, все определяет данная ситуация, расстановка противоборствующих сил. Внезапно Орест осознал, что «все пусто», что «нечто умерло». «Умерли боги» — Орест стал героем «эпохи Ницше». Умерли те, кто определял, что есть добро и что есть зло. «Никто теперь не может мною распоряжаться», — говорит Орест Электре, которая напугана внезапным преображением брата. «Справедливость — дело людей», — свободный Орест и судья, и палач одновременно.

Орест стал свободным человеком — точнее говоря, он прозрел, он вдруг понял, что он свободен, что он и есть свобода. Он познал великую тайну богов и царей, скрывающих от людей, что они свободны. Свобода — природа, «структура» человеческого сознания. В этом выводе «Мухи» ничего не меняют по сравнению с «Бытием и ничто». Свобода задана, она существует вне и независимо от ситуаций, от конкретных обстоятельств и условий. Всемогущим поэтому остается Слово, которое достаточно для того, чтобы раскрыть тайну богов и одарить человека ему принадлежащим правом.

Поскольку свобода вне условий и обстоятельств, поскольку она дана человеку, — Юпитер ничего не может поделать с Орестом, не может вмешаться в ход

событий, хотя он и всесильный Бог. Лишь себе, лишь своей свободе подчиняется свободный человек. Он сам определяет свой путь, свою меру ответственности — как только Орест ощутил себя свободным, он сразу простился со своей юношеской «легковесностью», ощутил тяжесть долга, бремя своего права, своего Дела. Орест уже не может не действовать, не может не совершить акт мести.

По двум причинам. Одна — в социально-нравственном наполнении ситуации. Готовность героя к мести можно освободить от всякой «метафизики» и увидеть в ней нормальную естественную реакцию нормального человека на тот поистине преступный мир, который предстал перед глазами Ореста. Социально-нравственная ангажированность героя более чем достаточно обоснована в пьесе Сартра. Что тут особенно раздумывать, что отдаваться гамлетовской рефлексии, коль скоро Эгисф — убийца отца, деспот, садист и хам.

Однако без заметных колебаний Орест убивает и собственную мать. В этом яснее проявляет себя вторая причина, побуждающая героя к решительным действиям. Свобода ангажированного героя — это «ноша», это крест, который он понесет далее, «на другой берег». Свободный не поднимается над миром, — «порхает» юный, несвободный Орест — но «врубается» в него, овладевает им в действии непреклонном и даже жестоком. В этом, втором значении действие теряет смысл нравственного поступка, более того, оно намеренно освобождается от бремени отрицаемой героем иерархии Добра и Зла. Чем тяжелее ноша — тем ощутимее ангажированность героя, т.е. его свобода. Тяжесть ноши прямо определяется свободой от Божьей воли и всяческих указаний, мерой собственной ответственности. Самая большая мера собственной ответственности — самостоятельно, свободно принятое решение убить собственную мать.

Сартр удачно выбрал сюжет для своей драмы. Он не сочинил образ, взял его из авторитетных источников, у великих писателей — тем оправдал обращение к образу матереубийцы. И тем словно бы оправдал самого матереубийцу, поскольку воплотил в своем варианте Ореста идею свободы. Как можно его судить, коль скоро «Бога нет, следовательно, все дозволено»? Коль скоро есть божественное предписание творить добро — и есть Аргос, где убийца Эгисф и Бог Юпитер заодно? Коль скоро поступки свободного человека приобретают характер роковых, а рок является обратной стороной свободы?

Иначе говоря, акт мести, совершенный героем «Мух», — высшее выражение абсурдности бытия, утверждение абсурдности, т.е. отрицание мира, в котором царит идея добра, но в реальности правит зло. Утверждение путем отрицания внеличного смысла бытия и признания своеволия в качестве истины самой последней инстанции.

«Орест свободен для преступления» — такова формула злосчастной судьбы сартровского героя. Хотя его поступок и имеет известное оправдание в данной ситуации, он заставляет вспоминать и внезапно поразившее Рокантена «неоправданное» желание вонзить нож, и, конечно, потребность Герострата в уничтожении себе подобных. Преступление как рок сопровождает каждый шаг свободного человека, экзистенциалистского героя. Ибо свобода — путь к абсурду, ибо свободный — один, а одиночество гарантировано в таком действии, которое на одиночество обрекает, отсекает свободного героя от богов и от людей. Убийство матери — вызов и тем и другим, самая крайняя форма вызова.

После этого поступка героя он обречен продолжать свой путь «неоправданный, без прощения, без опоры, один». «Как герой» — и в то же самое время «как

кто бы то ни был», как любой другой: герой экзистенциалистский — столь же исключительное явление, сколь и обыденное, всем другим подобное, подобное Человеку («универсальная единичность»). При одном непременном условии — подобное человеку, осознавшему, что он свободен. И что он, следовательно, имеет право преступить, осуществить свое право быть и судьей, и палачом.

Здесь проходит различие между Электрой и Орестом. В застывшем, подавленном страхом и раскаянием Аргосе Электра была единственным человеком, способным подняться над своим рабским состоянием, способным ненавидеть и жаждать мести. Можно полагать, что от этой искры стало разгораться пламя свободы Ореста. Однако Электра шла рядом с братом, даже вела его до того момента, когда обозначилась перспектива свободы — и путь к ней через преступление. В этот момент Электра отступилась, такую цену свободы она платить не решилась, ее ненависть довольствовалась словом — но дело, реальность убийства ее потрясла, ее охватило раскаяние, ею завладели Эринии.

Хотя Сартр и писал, что его Орест — герой «как кто бы то ни был», он поистине один. Ни в каком другом из произведений Сартра экзистенциалистский герой не предстает столь очевидно героем романтическим, личностью исключительной, поистине избранником. Для такой участи нужно быть Бодлером — или Жене, художником, необыкновенность которого «предусмотрена» в самой художнической одаренности, в таланте, который и есть Зло — по Сартру, в «Искусстве — Неврозе». Далеко не каждому дано осознать, что человек свободен, хотя бы потому, что далеко не каждый способен на осуществление свободы в преступлении. Электра свободна — но это известно Оресту, а не Электре, во всяком случае, она не в состоянии посмотреть в лицо собственной свободе и предпочитает

речи Юпитера о сладости отдыха и раскаяния, о благости растворения в природе, создании Божьем, об уподоблении всем прочим. Тогда как Орест — один, свобода оторвала его от божественного творения, где все так удобно расписано по категориям добра и зла, должного и недолжного.

Орест, само собой разумеется, ни о чем не сожалеет, не считает себя преступником, и никто не может судить его. Цена этого освобождения — он «вне природы, против природы, без прощения, с единственной опорой в себе самом». Он уйдет один — «к самому себе», неся драгоценный груз своей свободы. И, однако, он «любит людей» и «во имя других» совершил убийство. Наподобие сказочного флейтиста, он ушел, уведя с собой и мух, и Эриний, уходит непонятым и проклятым — как истинно романтический герой. Освобождая сограждан от мух — но не от Юпитера, не от тирании, что весьма странно, если бы герой списывался с бойцов Сопротивления.

История Ореста в сартровском варианте завершается вопиюще противоречиво. Действо его совершено во имя других — но ушел герой «к себе». Во имя других совершено преступление, так что одновременно Орест становится, по его словам, «одним из них», связывает себя с народом Аргоса узами общей судьбы и вместе с тем отделяет себя от всех поступком, которому нет оправдания. В выборе, который совершает Электра и который отдаляет ее от Ореста, — оценка аморальности экзистенциалистского акта, та оценка, которой недоставало во всех теоретизированиях Сартра по поводу «бытия-для-себя».

Сартр, само собой разумеется, не был человеком кровожадным, и геростратовские страсти ему приписывать нет основания. Однако его понятие свободы оттенок аморализма в себя включало, и даже сам философ, как мы увидим, безмерно увлекся Жаном Жене как «реали-

зованной свободой» — попирающей «душевное благородство» и «высокие принципы».

Вопиющая противоречивость понятия свободы и ее осуществления в «Мухах» свидетельствовала о том, что Сартр продвигался под влиянием импульсов, исходивших из реальной ситуации в Европе начала 40-х годов, — и это продвижение происходило на базе сложившейся философской доктрины. Жизнь подталкивала к Другим, к Делу, жизнь ангажировала — Слово. Теоретическое миропонимание все еще приковывало к индивидууму как единственной реальности, к абсолютно свободному индивидууму, которому «все дозволено».

Так за «Мухами» последовала драма «За запертой дверью», которая примыкает к «Бытию и ничто» столь плотно, что кажется наглядным пособием по трудной философской теме, теме «Других». Так и называлась первоначально эта пьеса Сартра. Появившись после «Мух», она показала, сколь пока еще непрочной была связь с политической ситуацией даже в этой драме.

Манифест Сопротивления увидели в «Мухах» и читатели — и сам драматург, сильно преувеличив, акцентировав ту долю реальной политики, которая в ней, конечно, присутствовала изначально. Ни бойцом антифашистского подполья, в буквальном смысле, ни даже публицистом Сопротивления Сартр не был («Мое Сопротивление — боже мой...»), хотя к поступи истории прислушивался — и ход истории вот-вот скажется в выборе им дорог свободы.

«За запертой дверью» («Huis clos») была написана тотчас же после постановки «Мух», после выхода в свет «Бытия и ничто» — поставлена в мае 1944 года в театре «Вьё-Коломбье», а в сентябре после освобождения Франции от оккупантов постановка была возобновлена.

Никаких мифологических убранств — мировидение Сартра вновь предстало «жизнеподобным», как в «Тош-

ноте», как в новеллах. Любопытно: используя миф, прибегая к уже выработанной, закрепившейся в традиции системе персонажей, Сартр смог оказаться поближе к выполнению задач актуально-политических, современных, нежели в системе «жизнеподобных» современников писателя. Это говорит прежде всего о том, что экзистенциалистская идея Сартра была способом овладения общим, извечным (константами бытия) в большей степени, нежели результатом овладения конкретно-исторической современностью.

Впрочем, какая современность в пьесе Сартра? Ни о каком реальном, историческом времени говорить не приходится. «За запертой дверью» — притча, философская сказка, задачей которой было проиллюстрировать (по признанию Сартра) следующую мысль: «Ад — это другие». Отношения с другими в связи с идеей свободы — тема пьесы.

Не сразу, мало-помалу выясняется, что местом действия «жизнеподобной» пьесы является ад и что действующие лица — покойники. Странности возникают, правда, немедленно — в похожей на номер отеля комнате, в которую проводят Гарсена, нет зеркал, нет окон. «Отель» начинает походить на тюрьму — но никак не на ад. На ад он и не может быть похожим, коль скоро ад — это всего-навсего «другие», не мир потусторонний, но повседневное существование человеческое. «Жизнеподобие» заложено в основание идеи Сартра — как, впрочем, и возможность ее реализации в любом условном, мифологическом сюжете. Такой диапазон закономерен, неизбежен для экзистенциализма — не случайно одновременно с первыми пьесами Сартра были написаны пьесы Камю «Калигула» и «Недоразумение» в той же жанровой амплитуде.

Вслед за Гарсеном в комнату вводят Инес, затем Этель — вся компания в сборе, все обитатели этого нетрадиционного ада. Собственно говоря, они не

являются обитателями ада, ад не является «отелем», местом действия. «Ад — это другие» — ад входит в комнату с появлением этих других и их тривиальной обыкновенности. Тривиальной, поскольку единственным их отличительным признаком оказывается то, что они другие, т.е. подобные всем.

«За запертой дверью» — тоже «театр ситуаций». Ситуация до предела проста: трое в одной комнате, в одно мгновение их жизни. Т.е. жизни после смерти, в мгновение их «отсутствия», как они сами деликатно обозначают свое необыкновенное состояние существования в «аду». И в то же время ситуация предельна — что может быть предельнее положения то ли живых, то ли мертвых людей, положения, которое вынуждает в условиях «ада» обнажать самые существенные законы бытия? Само собой разумеется, все герои этого своеобразного эксперимента, осуществленного распорядителями загробной жизни, предстают в своей тотальности, в своей универсальности, которая и соответствует притчевому характеру действа. «Простота» и «предельность» делают «За запертой дверью» самым выразительным образцом следования классицистическому жанру в театре Сартра; «единства» здесь торжествуют, определяя сгущенный драматизм этой миниатюры: все происходит в одном месте, из которого нет выхода, как из тюрьмы, в одно мгновенье, через одно, стремительно развивающееся действие.

Механизм «ада» оказался действительно предельно простым — «палачи» просто вынуждают «грешников» продолжать земную жизнь. Парадокс именно в том, что смертью жизнь не прерывается, но растягивается до бесконечности, и в этом адский кошмар их существования. Ибо это существование «в одной комнате» — существование с другими, с людьми.

Персонажи пьесы Сартра сохранили и после своей смерти все свои качества и способности. Вплоть

до способности рассуждать. Без труда они сообразили, что кошмар именно в этом общежитии, в других обитателях экспериментальной коммунальной квартиры. Следовательно, спасение в том, чтобы общение прекратить.

Однако такое простое решение оказалось невыполнимым — ведь все они люди как люди, присутствие других является обязательным признаком существования «в ситуации». Оставаясь собой, персонажи пьесы сохранили и потребность в общении, тем более что в «аду» оказались две женщины, которые не потеряли и своего природного кокетства, потребности видеть себя, видеть свое отражение в глазах других людей.

Первое стало невозможным — из «ада» изъяты все зеркала. Тем паче обостряется потребность во взгляде другого человека, в оценке, которую содержит этот взгляд и мнение Другого. Этель и Инес тотчас же ввязываются в диалог, в своеобразную игру, в которой каждой предназначается роль зеркала. Из этого диалога становится очевидным, что исчезновение зеркал дает возможность акцентировать роль взгляда в организации человеческого общежития — в создании земного ада.

Люди-зеркала сводят человека к видимой поверхности, «судят по одежке»; в общении немедленно формируется отношение, возникают взаимоотношения — стоило Этель и Инес ввязаться в диалог, обменяться первыми репликами, как сразу же стало нарастать раздражение.

Впрочем, общение вовсе не обязательно для возникновения «ада». Инес восклицает: «Ваше молчание раздирает мои уши. Вы можете заткнуть свой рот, вы можете отрезать свой язык, разве вы помешаете своему существованию? Остановите вашу мысль? Я слышу ее, она делает тик-так, как будильник, и я знаю, что вы слышите мою мысль. Напрасно вы забиваетесь

на своем диване, вы повсюду, меня настигают измызганные звуки, потому что вы их подслушали. Вы даже украли мое лицо: вы его знаете, а я его не знаю...»

Можно подумать, что Инес начиталась Сартра; она декламирует идеи «Бытия и ничто». Монолог Инес крайне эмоционален, в нем прозвучала открытая ненависть к товарищам по несчастью — еще бы, ведь это они превращают жизнь в ад. Самим своим существованием, фактом присутствия; не имеет в конце концов значения, кто такие эти Инес, Этель, Гарсен, плохие они или же хорошие, не имеет значения, что они делают и что говорят. «Метафизика» Сартра очищает поведение от оценок, абстрагирует, универсализирует существование.

Другие «украли лицо» — другие «видят», и взгляд этот убивает свободу, превращает в «раба», в «вещь», в объект оценок. Такими объектами оценок и предстают персонажи пьесы, тем более что из отеля исчезли зеркала. Простым приемом Сартр не только дал ощутить необычность на первый взгляд обычного местопребывания («Салон в стиле Второй империи. На камине бронза»), но драматизировал, «очеловечил» свой тезис об отчуждающей силе взгляда. Инес — в соответствии с установками философии Сартра — явно ощущает угрозу поглощения себя другими, испытывает беспокойство, страх и ненависть к источнику этих угроз, к другим людям; возникает вражда, конфликт, который Сартр — мы это помним — выводил как неизбежность из самого существования общества.

А что означает отчаянный возглас Инес: «Разве вы помешаете своему существованию? Остановите вашу мысль?» Не что иное, как убеждение Сартра в том, что освободиться от власти других нет возможности, даже если другие молчат, даже если они мертвы: взгляд уже осуществился, отчуждение стало фактом, в сознании других «я» пребывает в состоя-

нии умерщвленной свободы, в состоянии «вещи». Инес не может остановить «тик-так» сознания другого человека — а это сознание осуществляет кражу ее свободы, кражу ее лица. И звуки мысли Инес «измызганы», «испачканы», поскольку они «подслушаны» — следовательно, выкрадены другими, присвоены ими, фальсифицированы, низведены до уровня «объекта оценки».

Вот почему Гарсен завидует женщинам; у них никого в жизни не осталось, нет никого, кто их судит, кто навечно сохранил не подлежащую изменению оценку. Тогда как есть люди, которые говорят — и всегда будут говорить, — что Гарсен подлец. «Моя жизнь в их руках» — таково острое ощущение отчуждения себя другими людьми, ощущение, которое вынуждает Гарсена страдать прежде всего от сознания невозможности что-либо изменить.

Обитатели «ада» все же пытаются вмешаться в ход событий. Прежде всего они решили «выбрать свой ад», сколько-нибудь ослабить зависимость от невидимых и всесильных палачей, а для этой цели стать собой, раскрыть свои души, разбить коросту внешнего вида, увековеченного во взгляде Другого. При этом выясняется, что все они действительно грешники, на самом деле подлецы, виновники и страданий, и даже гибели людей им близких, их любивших.

Тем самым по сравнению с «Бытием и ничто» пьеса вносит новые интонации в анализ взаимоотношений между людьми. Действующие лица пьесы — не просто некие «для-себя» или же «в-себе», но плохие люди, т.е. люди нравственно оцениваемые, как и в «Мухах». Есть понятие преступления — есть и понятие наказания, которому подвергнуты персонажи пьесы. Существует некая наказующая сила, отправляющая их в ад. Что это? — Бог, Справедливость, Право — остается непроясненным, однако грешники го-

ворят как о силе вполне реальной, решившей их посмертную участь.

Тем не менее принципиальных изменений в концепции Другого в этом произведении не происходит: «ад — это другие», а не плохие люди, не плохое общество. Поэтому самая заурядная комната оказывается западней, ловушки там на каждом шагу, каждый заурядный обитатель превращается в мучителя, в палача. Все зная, все понимая, грешники пытаются помочь друг другу, сблизиться, преодолеть отчуждение. Но это невозможно, поскольку они преданы адским мукам общения с другими, а значит, злобе и ненависти, сваре, взаимным счетам.

Гарсен и Этель пытаются даже полюбить друг друга, чтобы одолеть отчуждение и освободиться от оков сложившегося о них мнения, той их оценки, которая хранится в памяти других. Гарсену достаточно, как ему кажется, любви одной Этель, чтобы он смог забыть, что он трус, подлец, — чтобы смог выйти из этого «ада». Однако и это не помогает им избежать участи приговоренных, «оцененных». Совокупление подлеца и детоубийцы — вот их любовь, и от этих «этикеток» им никуда не деться, тем более что они закрепляются оценкой Инес, наблюдающей за ними. Наблюдающая Инес играет роль «третьего», взгляд которого (см. «Бытие и ничто») достаточен для того, чтобы «объективизировать» любовников, превратить их в «объект», тем самым убивая любовь.

Выхода нет — не потому, что глухо заперты двери этой странной тюрьмы, а потому, что невозможно стать иным и избавиться от других. Прошло всего несколько мгновений жизни этого маленького коллектива — и «салон в стиле Второй империи» превратился в банку со скорпионами, свирепо кусающими друг друга. Они готовы на любые муки, лишь бы избавиться от самого страшного мучения — жизни с другими

людьми. «Откройте! — вопит Гарсен. — Я согласен на все: испанский сапог, каленые щипцы, расплавленный свинец, гаррота, все, что сжигает, все, что разрывает, я готов вынести все страдания. Лучше сотня ожогов, кнут, серная кислота, чем это головное страдание, этот призрак страдания, который прикасается, ласкает и не делает больно...» Муки Гарсена от того, что на него смотрят, от этих «взглядов, которые пожирают», т.е. пожирают свободу, «бытие-для-себя», превращая его в «объект».

Дверь вдруг открывается — они не уходят. Не уходит Гарсен, который все же «хотел быть человеком». А для этого ему необходимо, чтобы все знающая и все понимающая Инес перестала видеть в нем подлеца. Инес — это взгляд, это Другой, оценивающий его, приковывающий к репутации труса. Необходимы, естественно, доказательства, что он не таков, а доказательны только дела — но они все сделаны в жизни, которая уже ушла.

«Умирают всегда слишком рано — или слишком поздно... Но у тебя ничего, кроме жизни, нет», — говорит Инес, и в этих словах звучит мысль об ответственности, о необходимости осознать вес каждого поступка, каждого шага.

Мысль эта принадлежит атеистическому экзистенциализму. «За запертой дверью» — противоположность любому пониманию загробного существования усопших, любой религиозной интерпретации ада. Можно, конечно, заметить, что жизнь загробная Сартра не интересует, что «ад» в его драме — аллегория потусторонней жизни, всего лишь некий способ драматического заострения и обнажения экзистенциалистской идеи. Однако подобного рода литературный эксперимент в качестве постулата имеет убеждение в том, что человеку ничего другого, кроме жизни, не дано, — «только земля».

Слова Инес — «у тебя ничего, кроме жизни, нет» — относятся к числу важнейших выводов Сартра, проистекавших из его атеистической философии, но осознанных во всем своем значении именно в то время, когда Сартром овладевала идея ангажированности. Ничего, кроме жизни, — это значит, что дела свои нельзя отложить до завтра («умирают всегда слишком рано»), что ценностью обладает только содеянное, что нельзя поделить ответственность, ее растворить в утопиях потустороннего существования.

Приговор Сартра суров, даже жесток. Он не оставляет места для иллюзий — он взывает к долгу: зачтется только то, что сделано, что успел совершить. Отсюда неимоверная тяжесть каждого поступка. «Ты — не что иное, как твоя жизнь», — напоминает Инес Гарсену. Сартровский «ад» — это испытание каждого человека неумолимым, неподкупным судьей. Каждому по его делам — по делам своим Гарсен, Инес и Этель оказываются в аду.

И ничего нельзя изменить. Тяжесть поступка ощутил уже Орест в «Мухах». Но Орест мог его совершить, зная цену выбора, свободно выбор осуществив. Будущему предназначив свой поступок, свой крест, который он, как драгоценный груз, как подарок судьбы, потащит «на ту сторону».

Гарсен не может выбрать — у него нет будущего, есть только прошлое. Есть только уже состоявшаяся жизнь, в которой ничего не дано изменить. Превратив живых в мертвых или же мертвых уподобив живым, Сартр сделал их судьбу поистине трагической — никакая воля ничего не может поделать с неодолимым приговором завершившейся жизни.

И Гарсен, и Инес, и Этель уже состоялись, стали прошлым. «За запертой дверью» читается как иллюстрация к страницам «Бытия и ничто», на которых запечатлены рассуждения о прошлом. Благодаря

смерти «для-себя» навсегда становится «в-себе», мертвой «фактичностью», увековеченным прошлым, неизменяемой субстанцией — как не подлежит изменению субстанция труса Гарсена или детоубийцы Этель. Поэтому, сыграв пьесу, они начинают все сначала — и так без конца...

Сартр вернулся позже к идее драмы «За запертой дверью», реализовав ее в сценарии для кинофильма «Игра сыграна» («Les jeux sont faits», 1947). Фильм успеха не имел, несмотря на имя знаменитого сценариста. Идея в фильме еще более обнажилась, еще более схематизировалась; иллюстративная функция сценария придает ему прикладное значение, и вряд ли на такой основе полноценное кинопроизведение могло состояться.

Одновременно умирают герои этой драмы — рабочий Пьер, организатор революционной Лиги, руководитель восстания, которое вот-вот должно состояться, и богатая дама, Ева, жена сотрудника полиции. Пьера убивает провокатор; Еву отравил ее супруг, намеревавшийся к ее наследству добавить наследство ее сестры. Погибнув, и Пьер, и Ева продолжают существование — но в качестве покойников. От живых они отличаются главным образом тем, что не способны влиять на их дела. Они абсолютно свободны — и абсолютно безответственны: ничто от них не зависит, ни в чем они себя не могут проявить.

Герои пьесы «За запертой дверью» были нехорошими в жизни, герои сценария — хорошие, но ничего от этого не зависит, ничто не меняется: ад уготован не для грешников, а для человека вообще. В отличие от пьесы сценарий настаивает не столько на мысли о том, что «ад — это другие», сколько на том, что человек ответствен за свои деяния, что каждый поступок имеет вес жизни, ибо весомо только то, что человеку удалось совершить, а далее — пустота, бессилие, безнадежность.

Как особую милость, Пьер и Ева получают возможность вернуться на землю в ипостаси живых, и тем самым вмешаться в ход событий. Для обоих героев такая возможность более чем желанна: Пьер, будучи покойником, узнал, что восстание контролируется властями и будет потоплено в крови, а Ева жаждет спасти свою любимую сестру от злодея, своего мужа, который успешно соблазняет свою жертву, нацелившись на ее деньги.

Пьер пытается остановить заговорщиков — Ева свою Люсетту. Но «игра сыграна», изменить ничего не дано: Пьер вновь гибнет от пули провокатора, вновь умирает Ева — и они обречены на вечную жизнь мертвых, вооруженных знанием содеянного и поистине умерщвленных своим бессилием, приговоренностью к повторению того, что состоялось при жизни.

Сценарий кинофильма «Игра сыграна» представляет определенный интерес и с точки зрения жанра, поскольку в нем реализуется существенный для Сартра принцип «универсальной конкретности», «всеобщей единичности». Сценарий абсолютно «жизнеподобен» — и столь же абсолютно фантастичен. Покойники предпочитают «жить», существовать в толпе действительно живых людей, а это, конечно, чистая условность, некий прием, с помощью которого автор обнажает свою мысль, тем самым допуская любую форму реализации идеи, предполагая ничем не ограниченное жанровое пространство, на котором может осуществиться идея «универсальной единичности». Им может быть и жанр мифа, чистой условности — в «Мухах», и жанр бытовой драмы — «За запертой дверью».

«Мухи» и «За запертой дверью» различны не только по жанровым характеристикам, но и по идее, конечному выводу, хотя обе пьесы написаны об одном и том же — о свободе и ответственности. Орест ушел — Гарсен заперт, для Ореста все начинается — для Гар-

сена, как и для Пьера, все кончено. Различие в том, что решение проблемы дано в «Мухах» — при всей противоречивости — со знаком положительным, а в «Запертых дверях» со знаком отрицательным. Трагично не то, что Гарсен в аду, — трагично, что он уже не может быть, никогда не сможет быть Орестом, не сможет выбрать, доказать, что он свободен.

Примечательно, что в позднем истолковании пьесы (в 1965 г.) Сартр, настаивая на аллегорическом смысле ада, на отождествлении смерти с несвободой, несвободу отождествил с нежеланием человека освободиться от плена привычек и ложных мнений. В это время он увидел в своей пьесе напоминание о значении свободы как свободного разрыва с «адом нашей жизни» — т.е. увидел социальную функцию освобождения. Но это будет позже, а ранее и в «Бытии и ничто», и в пьесах осуществить такой разрыв не удалось. Даже Орест, идя к другим, «ушел к себе», а для Гарсена все было заперто «адом» состоявшейся жизни.

Дальше пошли герои романа «Дороги свободы». И потому, конечно, что трилогия вобрала в себя опыт всей войны, а затем и первых послевоенных лет, отразила в полной мере тот перелом, который произошел в творчестве Сартра. И потому, что пьесы фиксировали моменты его эволюции, роман же — эволюцию в ее связности и протяженности. И потому, что сцену театра занимают лицедеи — а роман Сартр писал, по его признанию, о *нас, о себе.*

* * *

Над трилогией «Дороги свободы» («Les chemins de la liberté») Сартр начал работать в середине 1938 года, впервые ощущая, что не только свои идеи, но себя самого он вводит в роман, что в романе все выражено тем языком, «как говорят», «как мы говорим». В июле

он написал Бовуар: «Я внезапно нашел сюжет романа, его построение и его название. Именно так, как вы того желали: сюжетом является свобода».

Первый том трилогии — «Зрелый возраст» — был завершен весной 1941-го. Через некоторое время Сартр принялся за продолжение — за роман «Отсрочка». Оба тома были опубликованы осенью 1945-го. Третья часть — «Смерть в душе» — вышла в 1949 году.

Если «Тошнота» поразила издателей, а потом и читателей своей необычностью, если тот роман, казалось, уводил европейскую литературу на неизведанные пути, то «Дороги свободы» воспринимались в контексте литературы, сложившейся под прямым воздействием антифашистской эпопеи 30—40-х годов. Свою принадлежность к соответствующему направлению Сартр признавал, скажем, в таких словах: «Мы с Мальро создали эпоху (один и тот же тип интеллектуализма)».

Проблема «Сартр и Мальро» — это проблема «прописки» Сартра во французской культуре и в национальной традиции, проблема характерности писателя, как будто выпадающего из контекста 20—30-х годов. Мальро помогает понять Сартра — возможно, поэтому понятливый Сартр время от времени обнаруживал непонимание Мальро, демонстрировал такое непонимание в тоне шокирующего вызова.

27 марта 1940 года Сартр записывал: «Начал перечитывать «Удел человеческий». Раздражен близким сходством литературных приемов... Он никогда на меня не влиял, но мы испытали одни и те же влияния — они не были литературными. Тот же самый способ нажимать на конкретную деталь (что так хорошо передает Низан) и увлекать изображением атмосферы». Притом что для Сартра «ничто в нем не совершенно». «Синтаксис вял, слова часто безобразны и двусмысленны. У меня впечатление, что читаю первый свой набросок...» Важнее всего в этих соображениях Сартра не «литератур-

ные приемы», не «нажим на конкретную деталь», а «одни и те же влияния» — к тому же «не литературные». «Интеллектуализм» Мальро и Сартра создавался эпохой, конкретизировавшей исходные посылки идеи «абсурдного мира» в образе фашизма, в понятиях унижения и уничтожения личности, уничтожения того самого индивидуума, который и для Мальро, и для Сартра был мерой всех вещей, — а в то же время эпохой великого антифашистского Сопротивления.

Тем не менее в октябре 1939 года Сартр писал о Мальро: «Этот тип действует на нервы. Надо, чтобы в один прекрасный день ему объяснили, что он из себя представляет. А пока я от всего сердца желаю, чтобы он был освобожден от воинской службы по причине нервного тика и чтобы целое поколение молодых авторов относилось бы к нему как к старикану и пожалело его за то, что он не участвовал в "большой" войне 39-го года»[1].

Отчего, однако, такая неприязнь к столь близкому писателю? Может быть, и от этой близости, оттого, что Мальро прошел сходным с Сартром путем, да еще и опередив его. Может быть, по той причине, в которой Сартр признавался сам: «Он меня раздражает, так как слишком на меня похож» (из письма от 23 апреля 1940 г.).

Весной 1940 года Сартр дал согласие написать предисловие к романам Мальро, вчитался в них и решил — «он из наших». Нечто хайдеггеровское обнаружил Сартр в стремлении героя Мальро «овладеть роком». Близким Сартру оказалось пребывание Мальро в роли единственного персонажа создаваемых им ситуаций, превращение «человеческой реальности» — в «тотальность», определяемую «бытием-в-мире». Однако Сартр и здесь весьма сдержан в своих оценках, в «Уделе человеческом» он нашел даже «куски смешные» и

---

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. I. — P. 352.

«смертельно скучные» наряду с «очень хорошими». «Время презрения» Сартр не постеснялся назвать мерзостью (письмо Симоне де Бовуар от 15 апреля 1940 г.). «Надежда» — «очень плохой» роман и к тому же демонстрирующий «упадок мысли Мальро». «Надежду» Сартр сравнил с «плохим советским романом», из тех, в которых персонажи «сделаны так, как делают глиняные горшки»; они «дурно пахнут материализмом» (письмо от 17 апреля). Неудивительно, что от статьи о Мальро он отказался, сославшись на отсутствие времени («завершаю свой роман»).

Тогдашнее раздражение Сартра отчасти могло объясняться и тем, что весой 1940 года Сартр в чем-то существенном Мальро еще не догнал — и сам это осознавал. Действительно, соотнеся себя с Мальро на основании общего для них «извлечения последствий из факта потери веры», он писал следующее: «В первом томе моего романа ничего подобного не обнаруживалось, и это очень жаль. А причиной был не недостаток техники, но, без сомнения, то состояние замусоренности, в котором я пребывал, когда разразилась война. Это гуссерлианское произведение, что раздражает, когда становишься последователем Хайдеггера. А потому мой роман мне почти противен»[1].

Раздражение возникало, надо думать, не только потому, что Сартр двигался от Гуссерля к Хайдеггеру[2]. Появляется новая система оценок — свобода и ответственность.

---

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. II. — P. 180.

[2] Неприязнь сохранялась и после войны. «Худой мир» между двумя знаменитостями время от времени нарушался «военными действиями». Так, в 1959 году Мальро во время официального визита в Латинскую Америку заявил, что Сартр косвенно сотрудничал с немцами, коль скоро он поставил «Мух» с разрешения властей. Сартр отказался от объяснения, сославшись на то, что Мальро — министр, а он всего лишь — «частное лицо».

Замысел и построение трилогии Сартр разъяснял следующим образом: «Я намеревался написать роман о свободе. Я хотел изобразить путь, который прошли отдельные люди и социальные группы между 1938 и 1944 годами. Этот путь доведет их до освобождения Парижа, но, может быть, не до их собственного... Во время обманчивого затишья 37—38-го были люди, которые еще могли питать иллюзию о том, что они за надежно закрытой, непроницаемой стеной. Вот почему я предпочел в "Зрелом возрасте" обычное повествование, показывая лишь отношения нескольких индивидуумов. Но в дни сентября 1938-го перегородки рухнули. Индивидуум, не переставая быть "монадой", чувствует себя вовлеченным в нечто такое, что превосходит его личность... Чтобы дать представление о двусмысленности такого положения, я должен был воспользоваться "большим экраном". В "Отсрочке" можно найти всех персонажей "Зрелого возраста", но затерянных, запутавшихся в толпе... Я попытался использовать открытия в технике симультанизма таких романистов, как Дос Пассос и Вирджиния Вулф...»[1]

Еще одно, не менее важное рассуждение Сартра: "Зрелый возраст" и "Отсрочка" — пока еще свод свобод ложных, искаженных, неполных, описание апории свободы... Матье похож на Ореста начала "Мух", невесом, без привязанностей, без связей с миром. Он несвободен, поскольку не может взять на себя бремя (s'engager). ...Матье — это свобода безразличия, абстрактная свобода, свобода ради ничего. Матье не свободен, он ничто...»[2]

«Ничего», «ничто» — эти ключевые сартровские понятия начинают приобретать новый смысл, смысл негативный, начинают отождествляться с пустотой,

---

[1] Цит. по кн.: *Contat M., Rybalka M.* Les écrits de Sartre. — P. 113.

[2] Ibid. — P. 115.

с никчемностью, которой противопоставляется «нечто», «связь с миром», превосходящая «монаду» отдельной личности[1].

Главного героя романа «Зрелый возраст» («L'âge de raison»), Матье Деларю, Сартр назвал «монадой», недостаточно связанной с большим миром. Однако если сравнить Матье с Антуаном Рокантеном, то станет очевидным, что уже в первом томе трилогии герой существенно изменился, или же существенно изменилось его общественное положение именно постольку, поскольку закрепляются связи с миром. Повествовательная форма, форма дневника в «Тошноте» замыкала «монаду» в границах, все менее проницаемых, — в «Зрелом возрасте» само «обычное повествование» говорит о начавшемся разрушении таких границ, поскольку это повествование от автора, от третьего лица, предполагающее выход за горизонты одной личности.

Кроме того, личность в романе далеко уже не одна, и нельзя сказать, что все прочие второстепенны. Взгляд повествователя перемещается с Матье и его любовницы Марселлы на Бориса и Лолу, потом на Сару и Брюне, затем появляется Ивич, сестра Бориса, затем Даниель, Жак и Одетта. И каждый из героев — вполне самостоятельная «монада», со своей свободой, со своим взглядом, со своим отношением к Матье, со своими суждениями, которые устанавливают объективные параметры личности главного героя.

При принципиально важном для мировосприятия Сартра расширении числа действующих лиц главным

---

[1] Прав вместе с тем Р.-М. Альберес, который, напоминая об осуждении Сартром писателей, пытающихся возвыситься над персонажами (Мориак), писал, что реальность в романах Сартра предстает перед читателями «со специфическим привкусом определенного сознания, ее переживающего», что читателя «завораживает и поглощает эта интимность субъективного восприятия» (*Albérès R.*-M. Jean-Paul Sartre. — P. 122).

персонажем является все же Матье Деларю. В нем много черт самого автора: возраст (оба родились в 1905 г. и оба в Париже), профессия (и тот, и другой — преподаватели философии в лицее), приверженность мысли и свободе. И Матье много путешествовал, и он охотно «бегал за женщинами». Сартр мог бы о себе сказать то, что о себе говорит Матье: «Я трудился, я надеялся, я получил все, что хотел: Марселлу, Париж, независимость...» Заменив, естественно, Марселлу на Симону, — с полным на то основанием, коль скоро Марселла для Матье — «его ясный ум», его «товарищ, советчик и судья», т.е. чем была всегда для Сартра Симона де Бовуар.

Не только герою, но и автору могли бы принадлежать и следующие слова Матье: «Мадрид. Я хотел туда отправиться. Но не получилось». Сартр ведь тоже из числа тех интеллигентов 30-х годов, которые «не отправились в Мадрид», тех, которые, не закрывая глаза на политические коллизии, держались все же в стороне от политики. В исторической перспективе такое отстранение стало источником «нечистой совести» и чувства вины, не покидающего героя романа.

Мадрид — лейтмотив «Зрелого возраста». Он возникает уже на первой странице и, очевидно, не оставляет героя, поскольку время от времени звучит с неослабевающей силой, как напоминание о долге, о предоставленной жизнью возможности — о свободе. Поэтому, что бы там ни было, Матье воспринимается как человек, не поехавший в Испанию.

Такое измерение героя резко отделяет Матье Деларю от Антуана Рокантена, от героев сартровских новелл, содержит в себе критическую его оценку в свете созревающей идеологии ответственности, т.е. уточняет место романа в эволюции Сартра, его переходное значение от свободы в абсурдном мире к свободе в мире детерминированном.

Очень велико поэтому значение образа Брюне. Брюне — коммунист («Брюне из «Юма»), а тем самым противоположность «независимому» Матье. Само присутствие такого персонажа выдает отличие «Зрелого возраста» от «Тошноты»; монополия героя на воплощение свободы поколеблена, возникли различные варианты ее осуществления. В их числе и вариант, олицетворенный коммунистом Брюне.

Свобода Матье — «внутри», структура его сознания, «обязательство перед собой», тогда как Брюне «приносил с собой атмосферу внешнего мира, здорового, простого и упрямого мира бунтов и насилия, ручного труда, терпеливых усилий и дисциплины». Это все, само собой разумеется, совершенно иной мир, чуждый Матье, рафинированному интеллигенту. Но и неотразимо привлекательный для его издерганных нервов, для «нечистой совести»: «Спокойствие Брюне было огромным. Это было спокойствие моря. Это одновременно успокаивало и раздражало. Он никогда не казался одним человеком. У него была неторопливая, негромкая и слышная жизнь толпы». Брюне привлекает Матье в такой же степени, в какой отталкивает.

Такое отношение Матье к Брюне в общем виде близко отношению Сартра к коммунистам в то время, когда он начинал писать роман. Отведя Брюне и его пониманию свободы особенное место, Сартр сделал Матье и Брюне почти равноценными участниками дискуссии о свободе. «Матье не хотел, чтобы Брюне его судил», но они оба «избегали судить друг друга» — именно потому, что ощущали и правоту, и недостаточность своего оппонента. Соотнесение почти равноценных, во всяком случае имеющих смысл, различных точек зрения — это нечто новое у Сартра, начало отхода от индивидуума как единственной реальности.

Свою недостаточность, неполноценность, обреченность Матье осознает как никто из героев Сартра

30-х — начала 40-х годов. И это не просто метафизика поражения — как в «Бытии и ничто». Напрямую это связано с тем, что Матье не уехал в Испанию, с тем, что обречен «пережевывать свою жизнь», с тем, что существование для него отождествилось с погружением в собственную жизнь без веры и без надежды. «Все кончено», — признается Матье в самом начале романа, так что вывод не следует из его истории, а ее предваряет, ее предопределяет. Он, этот вывод, задан заранее, как уже сформулированный приговор, содержащий в себе оценку того пути свободы, который избирает Матье.

Матье Деларю не уехал в Испанию, где сражаются за свободу, а занялся поисками денег, чтобы оплатить аборт своей любовнице. Это и есть его дорога к свободе, свободно выбранная — и предопределенная тем, что Марселла неожиданно забеременела. Эта новость сообщается также вначале и вместе с Мадридом остается лейтмотивом повествования, к тому же организующим сюжет романа.

Новость вызвала у Матье рвотную реакцию. Реакция эта сродни тошноте Рокантена. И бытие, и ничто внезапно раскрываются перед сознанием потрясенного героя; в комнате образовались «пустоты», а в пустоте все предметы обнаружили свою безжалостную и упрямую доподлинность. И более всего — зарождающаяся в чреве Марселлы новая жизнь, этот комочек плоти, представление о котором возникает в сознании Матье как угроза его свободе, реальная ее граница. И вновь это напоминание об авторе, о Сартре, который «в доме и сыне» видел ограничение своей свободы, не желал ни того, ни другого.

Сам Матье немедленно стал «этикеткой», т.е. некой «вещью», целиком сводимой к поступку, по которому его можно судить, оценивать.

Оценивает его, естественно, Марселла; ее отчуждающий взгляд скользит по нему, и он чувствует себя

как бы обнаженным (как и под взглядом Брюне). «Гротескный кошмар — вот что такое Матье в глазах другого, в глазах возлюбленной, не что иное, как плоть Она видела его белые, мускулистые, коротковатые ляжки, его удовлетворенную и категорическую наготу...»

До того как Марселла увидит Матье, читатель не сможет представить себе, как он выглядит. Сартр не рисует портретов; персонажи возникают один за другим лишь под взглядами других людей, которые неизменно отчуждают их внешний вид, телесную оболочку их сознания. Вот Матье вошел в комнату Марселлы, ощутил ее запах, увидел тяжелую грудь и плотные бедра. Затем ощутил себя пленником ее сознания, ее оценки, ощутил потребность в немедленном освобождении от этого плена, в контакте с другими, которые бы дали возможность отвязаться от взгляда Марселлы. После ухода Матье Марселла долго разглядывала в зеркале свое тело, эту «поверхность», непривлекательную оболочку, которая закрепляется во взглядах других людей, с которой ее отождествил взгляд Матье.

Матье похвалил блузку Ивич, но она «воспринимала комплименты как оскорбления, словно бы ударами топора высекали ее образ, грубый и влекущий, и она боялась, что его примут за нее». Точно так же Даниеля безумно раздражает обожание его лика («архангел»), он целиком «видим» в устремленных на него взглядах женщин — полностью сводим к этой своей видимости.

«Зрелый возраст» написан на основе разработанной ко времени создания «Бытия и ничто» концепции человеческой общности как совокупности индивидуумов, каждый из которых видит в другом своего врага, границу своей свободы. Любовь и ненависть здесь соседствуют. Ничем не отгороженное место действия романа напоминает «huis-clos», тюремную камеру пьесы Сартра с ее запертыми навечно персонажами. И в романе герои натыкаются друг на друга как

на какие-то препятствия, все время друг друга вылавливают и преодолевают, выясняют отношения, осматривают, оценивают, классифицируют. Как будто мир состоит из ловушек, подвохов, возникающих в любую минуту, в любом человеке, даже близком и любимом. Лола обожает Бориса, она бросает на него страстные взоры — и вот он парализован, чувственность его умерщвлена, он подобен кукле, с которой играют. Сцена свидания Матье и Ивич — непрестанные переливы амбивалентных чувств, вынуждающие сомневаться, любовь или ненависть соединяет этих странных друзей, каждый из которых в кульминационный момент объяснения чувствует свое непреодолимое одиночество. Ощутив свою свободу, Матье обнял Ивич, понял, что это любовь и что это непоправимо, что нечто закончилось, едва начавшись, что он уподобился всем другим, стал «большим и вульгарным объектом», свелся к этим банальным жестам ухажера. Сцена любовного свидания завершается так, как будто ее участники — это дуэлянты, занимающие места у рокового барьера, чтобы истребить друг друга.

Осознав любовь к Ивич, Матье почувствовал ненависть к Марселле (в это же время ненависть к нему посетила ее) — своему другу и советчику. До этого, в первой сцене романа, Матье уже говорил ей о своих чувствах к Ивич, встречая со стороны Марселлы понимание и благожелательность. Трудно отвлечься от вопроса: в какой мере автобиографичен этот треугольник? В какой мере близок Сартру Матье, признающийся в том, что он спит где попало?

Такой вопрос закономерен, тем более что Сартр сознавался в отсутствии «воображения романического» — и в том, что роман этот о нас. С Симоной он был шокирующе откровенен, в этом был определенный стиль отношений интеллигенции, бравирующей своим нигилизмом, своей дерзостью. Из его писем вид-

но, что «треугольники» были бытом Сартра — то Ольга, то Таня, то невесть кто рядом с неизменной Симоной. 24 февраля 1940 года, вовсю работая над «Дорогами свободы», он признавался Симоне: «Вывод: я никогда не умел в чистоте содержать ни мою половую жизнь, ни жизнь моих чувств, и я глубоко и искренне ощущаю себя мерзавцем. И притом мелким мерзавцем, неким садистом от университета, тошнотворным чиновничьим Дон Жуаном. Надо все это изменить. Надо, чтобы я запретил себе 1) мелкие приключения: Люсиль, Бурден и т.п.; 2) серьезные истории по легкомыслию»[1].

Невозможно определить, сколько в этих исповедях достоверности, а сколько того своеобразного понимания свободы, которое вынуждало Сартра писать о душевном благородстве как об ограничении свободы, т.е. в какой мере такого рода признания являются очередной «метафизикой», — понимать, что гадость делаешь, но желать ее делать из принципа. В немалой, судя по деловому тону, по вопиющей рациональности очередного прорыва сартровских эмоций.

Опубликован большой том писем Сартра 1938—1939 годов, т.е. того времени, когда работа над «Зрелым возрастом» уже началась. Есть все основания сблизить быт героев романа — и жизнь самого Сартра, какой она предстает в его письмах, очень подробных, по-натуралистически фактографических, полностью погрязших в мелочах жизни. Одновременно Сартр (в ежедневных письмах) изъяснялся Симоне в нежной любви — и в очередном приключении, со всей притом откровенностью, в «мелких гадостях и мелкой лжи» истории, например с Т., и в необходимости всего этого, поскольку Т. ему дорога и поскольку установлена иерархия, которая должна была успокоить

[1] *Sartre J.-P.* Lettres au Castor... — T. II. — P. 94.

Симону, — она-то все равно вне всякого сравнения, хотя он (сообщает Симоне) и уверял Т., что Симону не любит. С множеством шокирующих подробностей признаваясь Симоне в страстной, «изо всех сил», любви, Сартр без перехода информирует свою любимую: «По правде говоря, Таня почти постоянно очаровательна и нежна, с ней очень приятно спать, что я в настоящее время и делаю утром и вечером». Или же, в день мобилизации, после того, как его проводила на фронт Симона, он пишет Луизе Ведрен: «Если мне что-нибудь и надрывает сердце, так это твои переживания... Но послушай: я вернусь к тебе... ничто не может нас изменить, моя любовь, ни тебя, ни Кастор, ни меня... Я хотел бы, чтобы ты знала, что люблю я тебя страстно и *навсегда*». И в тот же день, 2 сентября, Симоне де Бовуар: «О, любовь моя, как я вас люблю и как в вас нуждаюсь». В октябре, по случаю 10-летия их «морганического» брака, Сартр писал: «Вы принесли мне 10 лет счастья...»

Таким образом, и как герой любовного треугольника Матье достаточно близок самому Сартру. Важно ли это? Несомненно, поскольку подтверждает его характерность, его принадлежность определенной «человеческой реальности» и определенному пониманию свободы. Установление близости автора и его героя немаловажно, поскольку воплощенная Матье свобода предстает идеалом самого писателя на том этапе, который он именует «взрослением», этапе кануна войны. Идеалом, к которому он относится уже с той же долей самокритичности, сколь критичен он по отношению к Матье.

«Зрелость» наступает для героев Сартра вне социального пространства, вне истории, вне политики. Лишь по нескольким попутным деталям можно установить, что действие происходит летом 1938 года, в августе. И еще потому, что есть Испания, в которую

не поехали эти герои. Она отмеряет объективную границу их свободы, изначально устанавливает критерий оценки, не вторгаясь, однако, в жизнь Матье и его знакомых, никак ее не корректируя. Они в Испанию не поехали, но они и не могли туда отправиться, поскольку принадлежат тому миру, лаконичное и концентрированное изображение которого осуществлено Сартром в пьесе «За запертой дверью». Миру, в котором адом являются другие. А это означает плен повседневности, быта, паутину той интеллигентской грызни, которая возникает между персонажами романа, пленниками своей свободы.

Если не сравнивать с «Тошнотой», то круг этот достаточно замкнут; Матье в поисках злосчастных пяти тысяч франков бродит по всему Парижу, но натыкается только на «своих», все на тех же своих друзей. Даже Брюне смотрится в этом кругу чужаком, неким инопланетянином, за которым угадывается — ни в коей степени не обнаруживая себя — совершенно иной мир, который Матье может себе представить в отвлеченном образе моря.

Горизонт в романе четко очерчивается беременностью Марселлы — в этих границах находится и свобода Матье.

Попав в плен быта, банальной повседневности, с которой и отождествилось его существование («жизнь его простиралась перед ним, ясная и однообразная: несколько женщин, несколько путешествий, несколько книг»), поскольку он не уехал в Испанию, Матье раздумывает о своей свободе. Он обнаруживает незнакомую доселе героям Сартра способность к самокритике. Матье вынужден признать, что его свобода, во-первых, принадлежит к числу «этикеток» — свободен, поскольку в нем видят свободного человека, во-вторых, она из числа условностей — он сам избрал позу свободного, заключив с собою нечто вроде

пари. Таким образом, его декларации о свободе — всего лишь «слова, пустые и напыщенные, вызывающие раздражение интеллигентские словеса».

И Матье сам дает себе определение, унизительнее которого для свободного человека, для философа трудно придумать: «Он встал. Встал чиновник, который испытывал денежные затруднения».

Как и Орест, герой «Мух», Матье все свои надежды возлагает на некий «акт», на какое-то «дело», которое его целиком ангажирует, преобразует его жизнь. Однако он в Испанию не поехал, не поехал и в Россию и профессию не переменил, ограничился ожиданием, в результате которого возникло ощущение внутренней пустоты. Матье еще не дорос до Ореста, понявшего, что особых резонов для свершения «акта» не нужно; резоном сверхдостаточным является потребность в свободе. Матье — «пустышка», он «невесом», в нем нет тяжести действия, тяжести ответственности.

Весьма примечательно, что такую характеристику Матье, идентичную позиции самого Сартра (Матье похож на Ореста в начале «Мух»...), дает не кто иной, как коммунист Брюне. Нелицеприятно заявив философу, что он пустота, порхающая в воздухе, Брюне предложил ему вступить в партию, тем самым ангажироваться. Соблазн велик — для Матье так же, как это было соблазнительным для самого Сартра, что известно по воспоминаниям Бовуар. Брюне — «земной», «реальный», «твердый», его свобода — это дела, это борьба, это вера.

Соблазн велик, ибо Матье устал от бремени своей свободы, «свободы во имя ничего», ибо он полагает, что зависимость Брюне от партии все же ближе к истинной свободе, чем его собственная независимость. Тем не менее Матье отказывается, поскольку не дорос до долга, дисциплины, ответственности.

Сложность в том, однако, что и он не желает дотягиваться до уровня Брюне, не желает расставаться со своей свободой, со своим одиночеством, с правом говорить «нет». Сложность в том, что Матье не дорос до Брюне — а порою кажется, что Брюне еще далеко до Матье, все для него слишком ясно, слишком просто.

Сцена объяснения с Брюне завершается категорическим выводом Матье: «Мне крышка». К такому выводу подводили и предыдущие эпизоды, изображавшие поиски злополучных денег.

Сначала Матье отправился к Даниелю Серено. До этого визита Даниель попытался утопить в Сене своих кошек. Только кошек любит этот щеголь и красавчик, ненавидит он всех, в том числе Марселлу, которая его обожает и которую он презирает, в том числе Матье, особенно Матье. Матье — «нормальный», а Даниель не хочет быть нормальным, хочет быть свободным, избавиться от себя, от своего запаха и своей тени, от своего прошлого и от своего настоящего. В нем видят личико «архангела», а он убьет невинных животных, разрушая тем самым ту маску, которая отождествилась с лицом, вызывая брезгливость у него самого.

Поступок Даниеля — это «acte gratuit», свободно выбранное им «бесцельное», «неоправданное» действие, дающее ему возможность заявить: «Это я свободен». Но он не решился на этот акт, не решился ангажироваться. Больше твердости он показал, когда Матье явился к нему за деньгами, которых у него много и в которых он с удовольствием своему другу отказал. Свобода Даниеля оборачивается самой элементарной непорядочностью, особым вкусом к деланию гадостей.

У такого вот пакостника Матье и выпрашивает деньги; потом у своего богатого брата, «грязного буржуа», который читает ему нотации о морали, но денег не дает.

С каждым шагом Матье все яснее становится, что его свобода зависит от Даниеля, от Жака, от Лолы, от

кого угодно, от любого способа добыть эти злополучные пять тысяч франков, которые свободный Матье выпрашивает, унижаясь, теряя человеческое достоинство. И с каждым шагом свобода обесценивается, каждый собеседник Матье низводит его до своего уровня.

Как это делает, например, Борис, ученик философа — и вор. Ученик он преданный, чуть ли не единственный персонаж, почитающий Матье за его уроки, за его мудрость. Матье учил Бориса свободе, и тот понял: делай, что хочешь, думай, как хочешь, отвечай лишь перед собой. Вором он стал во имя этого философского принципа, усвоенного в Сорбонне, вовсе не ради выгоды. Ворует он артистично, упиваясь изящной техникой своего дела, своей ловкостью и своей свободой.

Казалось бы, неодолимая дистанция между свободой «мыслящего тростника», философа Матье и свободой жулика. Однако Борис без особого труда приближает интеллектуала к своему уровню, побудив Матье стащить деньги у певички Лолы, когда ее приняли за мертвую. В конце концов, Матье следует совету вора, опускаясь даже ниже этой отметки: Борис полагал, что Лола мертва, а Матье обокрал живую, зная, что она жива.

«Мне крышка» — в этом осознание героем несостоятельности такой свободы. С этим осознанием Матье, ощутив свою внутреннюю пустоту (внутри лишь мысли — «мысли о мыслях, мысли о мыслящих мыслями мыслях»), столь же ясно представил себе, что у него «есть жизнь». А представить себе жизнь — значит представить, что есть жена, Марселла, есть дом и дети, есть четко обозначенное жизненное пространство, в котором расположена эта его жизнь, есть четкие характеристики его персоны. То есть есть жизнь, «как у всех».

«Мне крышка» — это ясное понимание, что всем этим внешним миром не заполнить пустоту свободного человека. И что все, что делает Матье, — несо-

стоятельные попытки не быть тем, чем он на самом деле является: мужчиной в возрасте, приударяющим за девчонкой (за Ивич), буржуа, публикующимся в левой прессе, — таково его объективное измерение, его «жизненное пространство».

Правда, Матье хватило еще на один пароксизм свободолюбия: свобода вдруг нахлынула на него, и он стал твердить, что он свободен, волен делать, что хочет, никому не подчиняется, сам определяет, что добро, а что зло. Но этот монолог о свободе кажется цитатой из трудов Сартра предшествовавшего периода, ибо он прозвучал тогда, когда зависимость героя от обстоятельств стала крайней и крайне унизительной. Это зависимость от негодяя Даниеля, который ловко опутал его, уговорив Марселлу сохранить ребенка и сообщив Матье, что она его обманывает, что они давно встречаются втайне от Матье; это зависимость даже от государства, — в отчаянии Матье обратился за денежной помощью в учреждение, где «охотно помогают университетским».

Это зависимость от Ивич. Сломя голову, все забыв, ринулся Матье спасать ее, узнав, что та провалила вступительный экзамен. Зависимость от Ивич — это зависимость от той бездны, по краю которой ходят все героя романа «Зрелый возраст». Все они несчастны, все одиноки, все «без будущего», все непрестанно жалуются на свою старость — хотя все молоды, Борису — 19 лет, а Ивич — 21 год. Она самая несчастная, она «катастрофа». Ее вызывающая, демонстративная неуживчивость — это ее свобода, ее вызов миру, от которого она, в свою очередь, полностью зависима: зависима от экзамена, который провалила, от денег, которых у нее нет, от родителей, которых она ненавидит.

Матье зависим еще от одного, и это для него невыносимо: от взгляда Ивич, от ненавидящего взгляда Другого, который навечно определил Матье как «эти-

кетку», как женатого мужчину, который волочится за девочками, как «чиновничьего Дон Жуана».

Так Матье, «свободный» Матье, оказался в тисках между ненавидящим его сознанием Ивич и ожидающей его Марселлой, которая станет его женой, а значит, лишит выбора, будущего, свободы. Он пытается выбраться из тупика абсолютной несвободы последним актом своей «порхающей», «пустой» свободы — крадет деньги у Лолы. Но его вместе с деньгами выставляет Марселла, оскорбленная предположением Матье, что она намерена его окрутить, использовав для этого свою беременность. Он отправляется восвояси с мыслью, что он, Матье, «подлец», а это вполне уравнивает его с Даниелем. Даниель и ставит последнюю точку в истории свободного философа, оказавшегося подлецом. Он, сатана, правит бал: возвращает деньги Лоле, сообщает Матье, что женится на Марселле и сохраняет ребенка. И что он педераст!

Таким образом, подлец и педераст закрепляет за Матье этикетку подлеца, одновременно лишая философа всякого основания полагать себя свободным, отнимая у него это право, поскольку он, Даниель, выбрал сам, а не под давлением обстоятельств, он совершил весомый, значимый акт.

В течение двух суток — таково время действия романа — респектабельный носитель идеи свободы растерял все свои достоинства. В романе каждый хоть что-нибудь сумел сделать по своей воле, а все поступки Матье «ничего не значат», и все они обусловлены другими людьми, обстоятельствами, жалкой игрушкой которых он оказывается. Сартр не очень настаивает на нравственной оценке героев, тем не менее она присутствует, и слово «подлец» все чаще применяется именно к Матье. А по части безнравственности к концу романа трудно кому-либо конкурировать с Матье, даже Даниелю, ибо у сатаны внезапно засвети-

лась доброта, тогда как Матье безжалостен по отношению к Марселле.

Словом, Матье — неудачник. Таков финальный вывод романа, с которым связано и понятие «зрелого возраста». «Зрелость» Матье — в признании своего поражения, признании тупика, в который завела избранная им дорога свободы.

Ни в каком другом произведении Сартра до «Зрелого возраста» никто из героев не удостаивался подобной, категорической и жесткой оценки. Тем важнее, повторяем, черты сходства героя и автора, ибо они подтверждают, что Сартр расстается с близким ему типом героя (с самим собой), критически рассматривает утвердившуюся в его произведениях идею, отходит от определенного понимания свободы, свойственного ему самому в тот период, когда индивид представлялся единственной реальностью, а свобода его атрибутом.

В романе «Отсрочка» («Le sursis») рушится «непроницаемая стена», за которой укрывалась частная жизнь небольшой группы персонажей «Зрелого возраста», связанной личными отношениями. Ее просто уже и не существует; и хотя «Отсрочка» продолжает первый том трилогии, резкий разрыв осуществляется немедленно, в первых же словах романа: «Пятница, 23 сентября. Шестнадцать тридцать в Берлине, пятнадцать часов в Лондоне», — Берлин, Лондон, дни, часы, точная датировка каждого события, «большой экран» общеевропейской истории. Взаимосвязанность людей и их зависимость от обстоятельств составляла, повторяем, новую особенность романа «Зрелый возраст», отличавшую его от всех произведений Сартра. Но это была взаимосвязанность и взаимозависимость за «непроницаемой стеной» личной жизни индивидуумов.

Техника симультанизма потребовалась Сартру для того, чтобы эти границы раздвинуть, чтобы совокуп-

ность «монад» превратилась в общество, спаянное общими переживаниями значимых для всех, определяющих жизнь общества политических событий.

Именно событий политических — политика не остается за порогом у закрытых дверей частной жизни, она властно вторгается в судьбу каждого человека, всех вовлекает в один поток коллективного бытия. Все, повсюду, одновременно думают об одном и том же: «...в Ангулеме, Марселе, Генте, Дувре, они думают...» В «Зрелом возрасте» друзья не слышали друг друга — в «Отсрочке» к одному и тому же люди прислушиваются в Париже, Праге, Берлине, Лондоне, Марселе, Мадриде. Изоляция «монад» сменяется их теснейшим соприкосновением; без переходов, без указания меняется место действия, в непрерывном повествовательном потоке всплывают разные лица, вплоть до слияния всех в одной фразе: «...Матье ел, Марселла ела, Даниель ел, Борис ел, Брюне ел... а война бы вошла, вся в броне, ее боялся Пьер, принимал ее Борис, желал Даниель...»

Не только мысль о войне, переживание войны сближает людей, но и вполне ощутимые признаки ее приближения, например мобилизация: «Перед объявлением шумела небольшая темная группа. По всей Франции. Группа поменьше. Группа побольше. Перед тысячами объявлений». Такие пассажи в особенности дают основание полагать, что Сартр, ориентируясь на Дос Пассоса, располагал еще одним примером — им был Жюль Ромен и его унанимизм.

В начале войны Сартр с увлечением читал романы Жюля Ромена. Замечательными он считал те из них, которые изображали Первую мировую войну («Верден»). Еще в начале века Жюль Ромен предложил свой способ преодоления индивидуализма, «прустианства», назвав этот способ «унанимизмом», т.е. единодушием. В его романах («Единодушная жизнь»), в его

стихах рассыпанные, разрозненные людские множества, как магнитом, притягивались общим для всех переживанием, стягивались в коллективы. Правда, у Ромена такие коллективы более случайны, преходящи, нежели у Сартра, для которого симультанизм в большей мере был средством обнаружения и утверждения социального детерминизма.

Пространство стирается в симультанной сартровской композиции, место действия относительно второстепенно, а первостепенно время действия. «Созревали» герои романа вне истории — теперь же она берет их мертвой хваткой. Время действия «Отсрочки» — 23 сентября — 30 сентября 1938 года. Главы романа — дни этой недели, когда было подписано Мюнхенское соглашение, воспринятое как отсрочка надвинувшейся войны, которая более чем ощутима, которую как состоявшуюся реальность, как кошмар разрушений и гибели видит, например, бредущий по Парижу Брюне.

Где бы люди ни были, что бы они ни делали, все мысли и все тревоги стекаются к тем точкам, вокруг которых и организовалась вселенная в конце сентября 1938-го: к старику в комнате с полузакрытыми ставнями, Чемберлену, к Даладье, ожидающему речи Гитлера, к самой этой речи, которую все ожидают, а затем все слушают.

«Большой экран» требует большого числа действующих лиц. Наряду с портретами отдельных лиц Сартр рисует портреты больших групп, скоплений людей, в которых каждый ощущает себя частью целого, а целое живет как некое существо («Морис чувствовал себя в своей тарелке, в самой гуще толпы... Это вошло в его уши, это вопило и смеялось, это ты, скажи-ка, нужна война, чтобы повстречаться...»), слышится хор голосов, множество анонимных реплик. Симультанная композиция создает впечатление пе-

ренасыщенности текста толпой, множеством лиц, впечатление жизни, исполненной драматизма и динамики, даже если происходящее заурядно («...Матье ел, Марселла ела, Даниель ел, Брюне ел...»), сообщает роману особый ритм неуклонного движения, фатального сползания всех и вся к общему для всех финалу — чем бы ни занимались члены этого разношерстного человеческого сообщества.

Все многочисленные персонажи романа выстраиваются в один ряд, все тем самым приравниваются и уравниваются как члены коллектива людей, переживающие данный момент истории: «Гитлер спал, Чемберлен спал, нос его выделывал музыкальные рулады, Даниель сел на кровати, обливаясь потом...» Ивич вдруг восклицает: «Я существую, как и Гитлер!» Далеко не всегда указываются имена; порой это «я», «он», или «она», или «они», а нередко неясно, кто эти «они», индивидуальности поглощаются общей судьбой. В потоке выплывают фрагменты частных историй, они не имеют начала, не претендуют на завершенность, поскольку каждая данная история зависит так или иначе от истории всеобщей. Параллельно развертывающиеся, рядом текущие события той или иной жизни, мысли или чувства того или иного персонажа пересекаются, сливаются и разливаются, наплывают друг на друга, создавая причудливую мозаику. Чаще всего единственной формой связи меж составными частями этого целого является время, одновременность, синхронность происходящего.

Тиски сартровской философии в «Отсрочке» раздвигаются. Гуссерлианский, феноменологический драматизм «Зрелого возраста» отодвигается драмой социальной, горизонты каждого персонажа решительно расширяются. Обсуждаются ими не только личные отношения, но отношение к войне, пугает их не отчуждающая сила взгляда Другого, но грядущие бомбардировки. Внезапно надвинувшаяся гроза про-

являет в жизни многих из многочисленных персонажей романа трагические аспекты их социального бытия, обостряет органические общественные болезни. На большом экране романа высвечиваются сцены погромов в Судетской области, демонстраций докеров в Марселе, сборищ на парижских улицах.

Социальный состав героев романа заметно демократизировался, демократизировалось место действия (очень часто это улица) и даже стиль романа, вобравшего в себя стиль и язык улицы. От премьер-министров до уличных бродяг — разноликая публика выходит на страницы романа.

Господствующая, унифицирующая тенденция романа уравновешивается в какой-то мере противоположной — тенденцией к индивидуализации. В «Зрелом возрасте» повествовательная ткань очень редко вспарывалась внутренней речью, фрагментами, обрывками внутренних монологов. В повествовательном потоке «Отсрочки» заметное место занимает внутренняя речь как средство раскрытия мира субъективного, интимного. Чем обширней и богаче оттенками совокупность индивидуальных жизненных опытов, тем, естественно, нагляднее главная идея Сартра относительно всех собирающего, всех сближающего социального детерминизма. Чем дальше то или иное индивидуальное сознание от социальной практики, хоть какое-нибудь отношение имеющей к войне, тем очевиднее ее объективная неизбежность.

В многоликой толпе, населяющей «Отсрочку», время от времени мелькают уже знакомые персонажи «Зрелого возраста». Они превратились в равнозначные звенья этой общей бесконечной цепи. Не выделялся первоначально и Матье Деларю. Однако мало-помалу в хоре голосов его голос становится заметным, его судьба сосредотачивает процесс переосмысления основных понятий в контексте исторического процесса.

Все происходившее с ним ранее предстает в свете нового, социально-исторического измерения. Он, оказывается, «любил, ненавидел, страдал», сообразуясь с тем, что «располагал будущим», а это будущее обеспечивалось миром, «было миром». Мир откладывал свой отпечаток на все, на каждое его действие; любая улыбка была залогом мирного будущего. И свободным Матье, оказывается, полагал себя в межвоенный период, в пору «зрелого возраста», «относительно мира». Соответственно появляется некое историческое пространство, которое никак не обозначилось в «Зрелом возрасте», четко отграниченный исторический период («Двадцать лет: 1918—1938») со своими признаками («Сюрреализм. Коммунизм...»). Таким образом, и свобода Матье оказывается экзистенциальным признаком межвоенной, мирной эпохи. И вот теперь герой ее лишается. Но уже не взгляд Другого отнимает свободу у Матье, а война. Он снова чувствует себя опустошенным, «нагим» и даже мертвым, поскольку лишен свободы, лишен будущего. Лишен и прошлого, так как и оно мертво, поскольку было обманом, иллюзией мира, убитой осенью 1938 года.

Вначале война для Матье — «не его дело», он «вне ее», как был вне войны в Испании, он вне всякой ангажированности, как и ранее, в «Зрелом возрасте». Осуждать войну Матье не намерен, поскольку человек приговорен к смерти, каждый человек «с рождения своего несет в себе свою смерть», а следовательно, значения не имеет, когда именно приговор будет приведен в исполнение.

Матье встречается с Гомесом, прибывшим на несколько дней во Францию генералом республиканской армии, который в первом томе трилогии нередко упоминается как символ Испании. Для сражающегося Гомеса французы — трусливый народ, бросивший в беде испанцев (имеется в виду «поли-

тика невмешательства», официально проводившаяся французским правительством); Гомес — за войну, за войну необходимую, даже если она проиграна, как проиграли республиканцы в Испании. У него нет сомнений, он знает, за что сражается, он не боится ни поражения, ни смерти.

Гомес выбрал войну — Матье войной выбран. Он чувствует: впервые происходит нечто, от его разумения не зависящее, впервые нечто его превосходит, нечто развивается, движется само собой, в этом бесконечном множестве лиц и индивидуальных судеб отражаясь, реализуясь — от Даладье, принимающего решение, от которого как бы зависит, быть ли войне, до бедного бродяги Большого Луи, который неграмотен и не может прочесть свое мобилизационное предписание, не понимает, что за война, за что война, но следует тем не менее на сборный пункт.

«Мы все готовим войну, — размышляет Матье, — я затянулся этой сигарой, и я уже воюю». «Война вбирает в себя все», — детерминизм приобретает облик силы безликой и всемогущей, независимой от воли и намерений индивида. Поэтому все и выстраиваются в бесконечный ряд, сливаются «в гигантское тело, в планету», которая «рассыпается на миллионы сознаний свободных, творящих свою судьбу в соответствии с собственным чувством ответственности» — и одновременно «принадлежащих гигантскому, невидимому полипу».

Симультанизм Сартра — это и есть способ оформления такого именно понимания общества, способ выражения мысли: «Каждый свободен, но игра сделана». Симультанизм — не новый этап развития литературной техники Сартра, а новый уровень его мысли, новое решение взаимосвязи свободы и необходимости. Каждый свободен — и абсолютно зависим, предопределен в конечном счете. Война, не начавшись, уже состоялась в душе каждого («смерть в душе»),

как кажется она состоявшейся в Париже, чужом, пустом, мертвом городе, который предстал 27 сентября 1938 года взору вернувшегося в столицу с юга Матье. В мертвом городе бродит Матье еще живой, но уже затрудняющийся сказать, что он такое, что такое живет под именем Матье. Настигающий его — как всегда, внезапно — очередной пароксизм свободы («я свободен, — сказал он себе, — я и есть моя свобода») лишь обостряет ощущение «изгнания», никчемности, отстраненности от общей судьбы, скольжения по видимой поверхности вещей.

И он отправляется на войну. Как и Борис, бегущий от осточертевшей Лолы в том же направлении, направлении войны. В том же направлении двигаются и мысли Даниеля, этого садиста и пакостника, который может облегчить свою душу только в надежде на всеобщее уничтожение, в зле войны. Туда же, на войну, направился даже Филипп Сергин, молоденький поэт, один из немногих в этой многолюдной толпе, осмелившийся поднять свой голос против войны. Начал он свою агитацию с пролетариев не только потому, что ощущает их особенную социальную значимость, но и вследствие характерной интеллигентской неполноценности. Однако рабочие настроены воинственно и поколотили поэта-пацифиста.

«Мы все готовим войну» — можно и «затянуться сигарой». Ивич на фронт не отправляется, но она отдает свою девственность почти что первому встречному, человеку, которого ненавидит, — в те именно минуты, когда делегация Чехословакии выслушивает приговор, текст Мюнхенского соглашения, а именно в ночь на 30 сентября 1938 года. Муки Ивич — комментарий к «историческому умерщвлению», способ авторской оценки этого политического преступления.

Само собой разумеется, драма Ивич тем самым не приобретает значение национальной или же общеев-

ропейской драмы, а преступление политиканов самого высокого ранга не сводится к уровню постельных историй. Но Ивич не случайно восклицала: «Я существую, как и Гитлер!» Существование трагично в равной мере на всех уровнях — на уровне Масарика, президента Чехословакии, и уровне нищего бродяги Большого Луи; зависимость от «гигантского, невидимого полипа» проявляет себя, невзирая на социальную роль персонажа. Трагедия свободы приравнивает людей, а симультанизм — это мастерски использованный Сартром способ выстроить всех действующих лиц в шеренгу приговоренных, в нескончаемый ряд обреченных.

Третья часть трилогии, роман «Смерть в душе» («La mort dans l'âme») начинается в Нью-Йорке, в 9 часов 15 июня 1940 года. Такая точность — свидетельство «историзации» мировосприятия и метода Сартра, признания им первостепенного значения истории, общественно-политических коллизий в жизни индивидов. В Нью-Йорке находится Гомес, недавний генерал республиканской армии, ныне до крайности обнищавший безработный. Гомес узнает, что в эту ночь немцы вошли в Париж. От одной проигранной войны — к другой. Цена «отсрочки», плата за «невмешательство», за мюнхенское предательство — падение Парижа, разгром французской армии, национальное унижение.

До того как стать генералом, Гомес был художником. Чтобы просуществовать в изгнании, он соглашается быть художественным критиком. Его эстетические принципы заслуживают особенного внимания, ибо в них без труда угадываются позиции самого Сартра к моменту работы над третьей частью романа, т.е. к концу войны.

Гомес с радостью вырывается из музея, из залов Музея современного искусства, в который он забрел: как бы ни было скверно кругом, но это реальность, это

истинно в отличие от того, что содержится в музее. «Я никогда не буду рисовать», — говорит себе Гомес. Однако и в реальности есть различные уровни подлинности. Оказывается, жизнь и истина — не одно и то же. Жизнь «неангажированная» — жизнь неподлинная. У жителей Нью-Йорка «глаза, как на портретах». Прохожие в американском городе «не знают, что взят Париж», да их и не волнует участь Франции. Поэтому они, «как на портретах» — неподлинные для Гомеса, который не может забыть «эту деревню, где сражались с утра до вечера и где на дороге был истинно красный цвет». Цвет крови — не цвет краски.

Одно и то же переживание делает близкими Гомеса, который 15 июня думает о разгроме Франции в Нью-Йорке, и Матье, который одержим той же мыслью 16 июня в частях растрепанной, агонизирующей французской армии. Сартр вернулся к «обычному повествованию», толпа действующих лиц поредела, судорожный ритм спал — после бури наступило временное затишье. На переднем плане вновь персонажи «Зрелого возраста», а место главного героя занимает Матье Деларю.

Рассказ о нем изредка перебивается отступлениями, в которых обозначены те «дороги свободы», которыми следуют друзья и знакомые Матье в одни и те же дни и часы.

Свободная воля Бориса (он в госпитале в Марселе) парализована горестными размышлениями о собственной незначительности, зависимости его выбора от других людей, от привязанности Лолы. Умереть на фронте — чего он так желал — ему не удалось, и он обречен на никчемную жизнь. Ивич предлагает брату выход — совместное самоубийство. Она страдает от пустоты, ненависти к французам, которые проиграли войну, к мужу, смерти которого она ожидает как единственного блага. И для Бориса, и для Ивич постоянное для них

ощущение абсурдности существования резко обострено национальной трагедией, которая, однако, не делает их солидарными с французами (они не забывают и о своем русском происхождении), нагнетает чувство одиночества и тупика. Выбраться из него все же возможно: Борис решает перебраться в Англию, где еще сражаются, что получше, нежели ожидающая его рутина мирного, т.е. абсурдного, существования.

Даниель бродит по Парижу. Этот вымерший город — подходящее место для его размышлений о свободе, «безмерной и пустой». «Все позволено», — а позволено сознанию Даниеля представлять бомбы, огонь и кровь на улицах столицы. И оккупантов, которые предстали перед воображением садиста Даниеля «прекрасными ангелами ненависти и гнева». С умилением твердит Даниель — «вот это свобода!», приветствуя «новых судей, новый закон». Абсолютная свобода Даниеля политизировалась, мечты мелкого пакостника реализовались в Царстве Зла, в «новом порядке» фашистского рейха.

Однако «историзировавшийся» Даниель словно испаряется, как только он наткнулся в пустом Париже на Филиппа, намеревавшегося прыгнуть в Сену. Пацифист познал ужас разгрома, бежал вместе с другими от немцев. Прекрасный, как ангел, юноша возвращает Даниеля к привычным для него гомосексуальным страстям, к его зоологическому эгоизму. Без особенных усилий он добивается понимания со стороны пацифиста. Даниель зовет его на ту «дорогу свободы», на которой любовь к мальчикам воссоединяется с любовью к оккупантам. Дорога эта, однако, «никуда»: «он мог, минута за минутой, рассказать о долгих годах скуки и безнадежности и о постыдном и мучительном конце...»

Жак и Одетта бегут из Парижа. Буржуа Жак, который и ранее, в «Отсрочке», с беспокойством рассуж-

дал о том, что военная победа французов может усилить Народный фронт, теперь разглагольствует о преимуществах поражения и ловчит, оправдывая свое бегство.

Эпизоды, в которых появляются все эти герои «Зрелого возраста», показывают Францию в разных лицах в один и тот же исторический момент. Все они однозначны в том смысле, что устраняются. Друзья и близкие Матье — жертвы поражения, но они и есть капитуляция и позор Франции. Каждая «дорога свободы», любым из этих персонажей представленная, соотносится с узловым вопросом о судьбе Франции, о свободе Франции.

И все они указывают на одно и то же — на Матье, на его дорогу, на его выбор. Все эпизоды с другими вкраплены в главную историю, историю человека, который не уклоняется от выбора.

Матье в начале романа — одинокий среди ему подобных, без вины виноватый, в тисках поражения, сменивших тиски войны, в бешенстве от своего бессилия, своей несвободы. Однако он не может отделить себя от войны, от участи других, тем более что эти другие — прежде всего такие же, как он, солдаты разбитой армии, жертвы и виновники исторической катастрофы. Матье думает не только о себе, думает о «нас»; «мы», — говорит он. Матье думает о Франции. Его сознание, пройдя через испытания кануна войны, «странной» войны и молниеносного поражения, стало сознанием существа общего — «на нас смотрят». Как будто создается для сартровского героя ситуация — невыносимая тяжесть взгляда Другого. Однако взгляд Другого знаменовал ограничение свободы индивидуума, данного, «моего» сознания, и само это понятие «взгляда» было рождено индивидуалистической концепцией свободы. Здесь же смотрят на «нас», здесь «я» ощущает принадлежность некоей общности, человеческому

братству, спаянному общей судьбой. И «взгляд» меняет свою функцию, в нем содержится социальная оценка; «взгляд» принадлежит не Другому, а другим, обществу. Принадлежит Истории — приговор Истории видится Матье в этом «взгляде».

Под таким, оценивающим взглядом Матье Деларю начинает ощущать исторический, общественный смысл каждого шага, каждого поступка «побежденных 40-го года, солдат поражения». Некая невидимая сила изымает Матье из оболочки частной жизни, индивидуальной судьбы, ангажируя его сознание, судя и осуждая его: «Ну и дела, он зевает, побежденный 40-го имеет наглость зевать!»

Зевать Матье права не имеет. Во-первых, потому, что из «монады» он превратился в субъект исторического процесса, во-вторых, потому, что как таковой проникся внезапно посетившей его мыслью об ответственности. В противном случае общественное сознание, история навечно закрепит за ним репутацию «побежденного 40-го года», смирившегося со своим поражением, — а это значит стать мертвой «вещью», на которую нацеплена «этикетка».

И тогда в своем историческом значении перед Матье предстало Дело.

«В чем моя вина? — восклицает солдат Пинетт. — Ты, может быть, думаешь, что со мной советовались? — Матье пожал плечами: — Вот уже пятнадцать лет, как она приближалась. Надо было вовремя этим заняться, чтобы ее избежать или же ее выиграть. — Но я не депутат парламента. — Ты же голосовал. — Само собой, — сказал без особой уверенности Пинетт. А за кого? — Пинетт промолчал. — Вот видишь, — сказал Матье. — Но и я тоже, я не голосовал...» И Сартр — вспомним — «не голосовал».

«У нас та война, какую мы заслужили», — заключает Матье. В этом диалоге двух рядовых французской

армии Матье предстает иным, нежели герой «Зрелого возраста». В первом романе его не посещали подобные заботы о Франции и собственной исторической репутации. Дальше организации аборта его дела не шли, дальше репутации персонально свободного человека не простирались.

«Иной Матье» — это процесс, мучительный процесс преодоления одиночества и тоски, болезненно им ощущаемого перманентного несчастья. Есть реальность войны, разгрома, жалкой участи группки заброшенных солдат — и есть реальность сознания Матье, этой бездонной пустоты, в которую все проваливается; вновь и вновь он предстает нагим и одиноким, недетерминированным, свободным — и никчемным. С тем чтобы всей своей плотью ощутить трагедию многих тысяч людей, свою похожесть на всех, свою неотделимость от них.

И совершить выбор, единственно возможный для того, чтобы не быть «этикеткой», не быть этим «объектом», который именуется «побежденный 40-го». Олицетворение поражения — сцена свинской попойки, которой предаются побежденные французы, утратившие не только честь, но и человеческий облик. Свою личную честь и честь Франции намерен спасти Матье своим решением: он присоединяется к небольшому отряду, который вступает в бой с немцами.

Матье берет винтовку — это поистине исторический момент в судьбе героя Сартра. Во-первых, он совершает акт свободного выбора перед лицом исторической необходимости. Во-вторых, он стреляет, убивает — и впервые в своей жизни понимает, что его действие что-то означает, что-то весит, имеет последствия не только для него, для его свободы, но для всех, для других.

Отряд гибнет, задержав немцев на пятнадцать минут. Оставшись один, Матье продолжает стрелять. Он

действует, это его Дело, которое, наконец-то, дает ему возможность ощутить себя сильным, весомым, подобно Оресту, осознать свою «тяжесть». Стреляя, он расстается со всем, что любил, расстается с самим собой.

Стреляет Матье «в человека, в Добродетель, во весь Мир» — Свобода являет себя в облике убийства, в ужасном облике самоубийства, смерти в одиночку, какого-то прыжка в инобытие, в небытие.

Но так, по-экзистенциалистски, можно даже сказать, по-геростратовски декларируя свободу абсолютную, разрыв со всем Миром, герой романа стреляет в цель, выбранную им самим, лишенную какой бы то ни было двусмысленности. Он целится в наступающих фашистов, и с каждым выстрелом, каждым попаданием Матье осознает себя бойцом, защитником Франции, осознает возможность сопротивления — при полной обреченности участников этого боя.

Затем следует вторая часть романа, целиком посвященная Брюне. Таким образом, симультанное соотнесение эпизодов и частей в этом романе основано на внутреннем развитии, на утверждении некоего качества, на выборе одной, определенной дороги свободы. От потенциального коллаборациониста Жака, от поэтизации «белокурых бестий» Даниелем, от почти случайной ангажированности Бориса, похожей больше на бегство от себя и от Лолы, чем на акт Сопротивления, — к спонтанному, но полному смысла и исторического значения выбору Матье, а затем — к Брюне.

Вторая часть резко нарушает ритм объективного рассказа; повествование от третьего лица то и дело переходит во внутренний монолог, «он» — в «я», что укрупняет героя, приближает его к читателю.

В отличие от Матье с его нервическими порывами, его душевной раздрыганностью, Брюне уверен и спокоен. Видно, что все им давно продумано и решено, все ему ясно. Были бои — он отважно сражался. Пораже-

ние стало фактом — Брюне намерен сдаться немцам и «начать работать». В колонне ахающих, охающих, ноющих, неряшливых, мечтающих только о доме военнопленных, в этом стаде покорно бредущих овец, Брюне выделяется прежде всего тем, что облик человека и француза не потерял; он чисто, тщательно выбрит, подтянут. И он готов к Делам, к действиям в необычных условиях, в чрезвычайных обстоятельствах, коль скоро работа для него является жизненной нормой.

Он, редактор «Юманите», черпает надежду в своей вере в партию и в Советский Союз. «Малейшее из моих действий утверждает своим смыслом, что СССР в авангарде Мировой революции. — говорит он. — Да, я верю Сталину, и Молотову, и Жданову, как ты веришь в прочность этих стен. Я знаю, что есть исторические законы и что в силу этих законов у страны трудящихся и у европейского пролетариата одни и те же интересы».

Черпает надежду Брюне и в контакте с военнопленными. Все они подавлены и деморализованы, у всех «смерть в душе», но «Франция — это они» — в этом все дело.

А «они» — это совсем простые люди с «полукрестьянскими лицами», в плотную, тяжелую, натуралистически поданную ткань существования которых включен и Брюне. Вглядываясь в такие лица, он возвращает себе желание работать, бороться, сопротивляться. Сопротивление — в сохранении человеческого достоинства, в потребности быть выбритым, чистым, по-свински не подбирать с полу выброшенные немцами крохи. Сопротивление — в преодолении одиночества, на которое обречены все в этом человеческом стаде, где каждый за себя. Брюне начинает с поисков товарищей по партии, с организации групп, способных приступить к подпольной агитационной работе — несмотря на разгром, на растерянность партии, на германо-со-

ветский пакт, на те потемки, в которых приходится на свой страх и риск принимать решения.

Несмотря на смерть, которая в душе каждого, прошедшего через разгром, через деморализацию и позор. Смерть и в душе Брюне. Правда, ему удается скрыть это обстоятельство от других, если и не от себя. В этих условиях его основополагающие принципы («малейшее из моих действий утверждает своим смыслом, что СССР...») звучат простовато, как некогда выученные и потускневшие от непрестанного повторения истины политграмоты. Сартр ни в коей мере не ставит их под сомнение, они дают возможность Брюне в этой братской могиле убеждений и надежд сохранить некую организующую жизнь идею. В существовании эмпирическом, почти животном, в этой сумятице мнений и ощущений, что передается второй частью романа, написанной сплошным текстом без разбивки, без красных строк, краткими фиксирующими предложениями, — в этом существовании без смысла и идеи лишь выбор Брюне, вслед за последним актом Матье, обозначает некую перспективу.

Все персонажи заключительной части трилогии вынуждены выбирать дороги свободы относительно необходимости. Значение трилогии в том, что, сохраняя свободу как узловую тему, роман Сартра выдвигает в центр внимания тему обусловленности, тему соотношения свободы и необходимости. И необходимости Дела для достижения свободы.

В конце 1949 года в журнале «Тан модерн» был опубликован фрагмент последней, так и незавершенной части романа. Судьбы главных героев складывались следующим образом. Брюне удалось бежать из плена с помощью Матье, который чудом избежал гибели в памятном бою с нацистами, в лагере возглавил подпольную группу. Брюне в Париже примкнул к Сопротивлению, но вместе с тем словно заимствовал у Ма-

тье его комплексы тревоги, сомнений, одиночества — и свободы. Выйдя из лагеря, Матье в свою очередь ушел в антифашистское подполье и погиб в гестаповском застенке. В Сопротивлении оказался и Филипп, тоже погибающий. Коллаборационист Даниель в приступе отчаяния взрывает себя и группу немцев. В маки из Лондона направился Борис.

Все начиналось для Сартра со свободы — с абсолютной, безразличной к детерминизму свободы как признака человека. Потом дала о себе знать История — фашизм, война, плен. Сопротивление — дал о себе знать социальный детерминизм, ограничивающий свободу рамками обстоятельств, общественной необходимости.

Симона де Бовуар писала в книге воспоминаний «Сила возраста», что в 30-е годы их положение, положение обеспеченных буржуазных интеллигентов, питало иллюзию абсолютной свободы. Сартр в беседах с Бовуар говорил, что со временем пришлось признать — «есть обстоятельства, когда свобода скована. Эти обстоятельства зависят от свободы другого человека. Если в свободе отказано другим, она перестает быть свободой... Каждый нуждается в свободе всех. Это произошло к 1945— 1950 годам»[1]. Тогда, когда писалась третья часть «Дорог свободы».

В статье «Республика молчания», опубликованной в органе подпольной писательской организации «Леттр франсез» в 1944 году, Сартр писал: «Никогда мы не были так свободны, как под немецкой оккупацией». Столь парадоксальное заключение призвано было резкими контурами обозначить приобретенное Сартром в «циклоне войны» понимание свободы.

Свобода, писал Сартр, не ценность, которая достается автоматически, по наследству, и может быть

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 455.

пущена в дело по усмотрению счастливого обладателя. Свободу необходимо завоевать, отвоевать. Отвоевать в трагической ситуации, в которую заброшен человек, где он предоставлен себе, своему выбору. Привычные сартровские теоретизирования по поводу предельных ситуаций опустились на землю, обрели смысл более чем ощутимой реальности: «Изгнание, плен, тем паче смерть... внезапно мы осознали, что это не случайности, которых можно избежать, не внешние, хотя и постоянные угрозы — в них пришлось увидеть наш жребий, нашу судьбу, глубокий источник нашей человеческой реальности...»[1] Так был поставлен вопрос о человеческой природе; она не «комплексы Эдипа», а способность выстоять перед лицом пыток и смерти. Свобода предстала в границах «ситуации». Сопротивление всех уравняло, создав подлинную Республику равных в испытаниях людей.

Описывая Париж в очерке «Париж в годы оккупации» (1945), Сартр переносит на оккупированный город, на Францию те определения, которые предназначал ранее для «вещей», для явлений «в-себе»: город, лишенный будущего, лишенный выбора, — это «объект», он населен живыми покойниками, которые оказались «вне игры», вне участия в собственной судьбе, которые обречены на одиночество, на нечистую совесть, на комплекс неполноценности («мне рассказывали, что один русский, бежавший из плена, говорил о нас с доброй улыбкой: «кролики»). Оккупация, по Сартру, — это еще и тот образ француза, «гнусный образ», который создавали, навязывали оккупанты: т.е. представление о нем других, ставшее «этикеткой», позорным обозначением целой нации.

В «Отсрочке» обусловленность, характерная для коммунальной квартиры романа «Зрелый возраст»,

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P., 1949. — P. 12.

пьесы «За запертой дверью», потеснилась обусловленностью социального общежития. Социальный детерминизм воцарился во втором романе трилогии как некая общая крыша над головами всех жителей планеты. Ранее фатальной была свобода — теперь фатальной стала зависимость свободы от необходимости. «Каждый свободен, но игра сделана». Кем сделана? Кто субъект истории? Роковая предопределенность позволяет уклониться от подобных вопросов, свалить все на «сильных мира сего» и превратить человека «простого» в объект исторического процесса, в пассивную ее жертву — коими и оказываются все персонажи «Отсрочки», большой толпой «овец» отправляющиеся на войну. Они не выбирают — их «выбрали», «игра сделана».

«Смерть в душе» — высшая точка в признании Сартром социального детерминизма: выбор каждого определяется фактом разразившейся войны, поражения, оккупации Франции. «Игра сделана»? Но в таком случае, как быть со свободой? Свобода от этих фактов поражения и оккупации приобретает смысл политический, называется дезертирством или коллаборационизмом.

История навязывает критерии поведения, свои оценки, которых трудно избежать, невозможно отклонить.

Матье делает шаг поистине исторический, поистине эпохальный — он свободно, по своему усмотрению выбирает свою судьбу, но относительно необходимости, сообразуясь с детерминизмом. Такой выбор означает осознание ответственности и реализуется в действии, в Деле.

Еще одна общая черта автора и его героя — таков был и выбор Сартра.

Это и значит быть человеком, существом рожденным и приговоренным к смерти, а между тем действующим и отличающимся от всего прочего своим действием и своей мыслью, которая тоже есть действие, и своими чувствами, которые являются подступом к действию...

Сартр

ДЕЛА

ВО ВЛАСТИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Война завершилась. На капитуляцию Японии Сартр отозвался примечательной репликой — «Конец войны». Конец войны знаменовал для него возникновение новой социальной ситуации, знаменовал новую меру ответственности свободного человека: «Бог умер, "незыблемые и священные Права" скончались и погребены; мертва война, а вместе с ней исчезли оправдания и алиби для слабых душ, исчезла надежда на справедливый и добрый Мир, которые она поддерживала во глубине сердец... Мы не сможем более читать по утрам бодрящие новости о маленьких или больших поражениях немцев... Война, умирая, оставляет человека голым, без иллюзий, предоставленным собственным силам, осознавшим наконец, что ему не на кого рассчитывать кроме самого себя. Это единственная добрая весть, которую возвестила минувшим днем торжественная негромкая канонада»[1].

Весть добрая, ибо человек, свободный человек ответствен за послевоенный мир. Человек и его долг, лицом к лицу, и ничего больше. Человек и его Дело. Писатель, который был помечен устойчивой репутацией пессимиста и очернителя, писал на пороге послевоенной эпохи следующее: «Что же мы можем?.. Мы делаем ставку на жизнь, на наших друзей, на себя, мы делаем ставку на Францию, мы берем обязательство

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P. 71.

слиться с этим суровым большим миром, с этим человечеством, которому угрожает гибель. Необходимо сделать ставку на землю, если даже в один прекрасный день она разлетится вдребезги»[1].

Раньше других Сартр осознал, раньше других сказал то, что так очевидно сегодня, в конце XX столетия: «Человек — это вся земля. Он повсюду присутствует, повсюду действует; он отвечает за все, и повсюду, в Париже, Потсдаме, Владивостоке, решается его судьба»[2]. «Теперь совершенно ясно: История делается одна на всю землю»,—это действительно стало всем ясно, но теперь, в конце XX века.

Война еще не закончилась, но уже возобновились поездки Сартра (очерки о США он печатал с февраля 1945 г.), все более частые, почти постоянные. Это не были туристические вояжи, удовлетворявшие писательскую любознательность, — или же потребность в саморекламе, хотя Сартр нередко выступал перед иностранной аудиторией. Себя Сартр ощущал, конечно, писателем французским, и это ощущение усилилось в годы войны, когда он осознал свою причастность национальной трагедии. Однако национальное в Сартре не определяет границу его мысли, колею его движения и направление поиска.

С ранних лет Сартра отличал вкус к приключениям и путешествиям, особый интерес к тем континентам, которые, как ему казалось, предназначены для авантюр. В юности он мечтал отправиться в Америку, сражаться с бандитами, с людоедами. «Приключенческие романы привили мне вкус ко всей земле, я им за это очень признателен... Идея всей земли, крайне важная, понемногу соединялась с мыслью о том, что литература предназначена для того, чтобы

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P. 70.

[2] *Sartre J.-P.* Situations II. — P., 1948. — P. 22—23.

говорить о всем мире...»[1] Путешествия стали органической потребностью, которую Сартр старался удовлетворять при первой же возможности, и даже незадолго до смерти, когда такие возможности были почти исчерпаны из-за мучительных болезней. Сартр устанавливал три категории своих путешествий: первые, «авантюрные», последующие — предвоенные — «культурные», целью их было ознакомление с культурой стран, которые были хорошо известны по различного рода литературе; наконец, послевоенные, в значительной мере «политизированные», дававшие возможность осмыслить политическую ситуацию в той или иной стране.

Интернационализм был органичен для Сартра, не выносившего расизма и шовинизма в любых вариантах. В конце войны им были написаны «Размышления о еврейском вопросе» («Réflexions sur la question juive»), содержащие развернутое доказательство мысли о том, что «антисемитизм — прямой путь к фашизму». Психология и социология антисемитизма, так же как положение евреев и сформированная этим положением психология, анализируются им глубоко, без той публицистической поверхностности, которую можно было бы ожидать, исходя из темы и времени обращения к ней.

Принадлежность к той или иной нации для Сартра — социокультурный феномен, а не биологический, даже не психологический. Приобщение к ценностям цивилизации совершается не голосом крови — нелепо полагать, пишет Сартр, что полуеврей Марсель Пруст понимает француза Расина лишь наполовину, а еврей Бергсон разбирается во французской культуре хуже, чем «чистокровный» французский полицейский агент. Не евреи создают антисемитизм, а

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 293.

антисемиты создают евреев, формируют, пестуют образ Зла, утверждая власть «посредственностей». «Ни один француз не будет свободен, пока евреи не воспользуются в полной мере своими правами. Ни один француз не будет в безопасности, пока хоть один еврей во Франции и *во всем мире* будет опасаться за свою жизнь»[1].

«Слияние с большим миром» не было фразой, лозунгом, оно действительно осуществлялось Сартром, особенно тогда, когда история делала осязаемыми те глобальные проблемы, которые возникали перед всем человечеством, — когда стало очевидным, что вся земля «в один прекрасный день разлетится вдребезги».

Два обстоятельства обусловили динамизм мысли Сартра, его «новое мышление». Во-первых, изначальная и неизменная ориентированность философа на решение общих, онтологических проблем, на осмысление таких глобальных понятий, как понятие бытия, сознания, свободы. Во-вторых, столкновение сартровской философии с социальными «циклонами», с катастрофами общечеловеческой значимости, которые трансформировали миропонимание Сартра, интерпретацию им «ситуации» и человеческой природы. Из таких источников проистекало мышление, которое, естественно, не могло замкнуться в национальных границах.

То, что в 1945 году казалось экзистенциалистским пессимизмом, через полвека предстает пророчеством — все это время прожито человечеством с постоянным ощущением точно выраженной Сартром истины: «Конец войны — это лишь конец *этой* войны».

В 1945 году, на этой приметной границе истории, Жан-Поль Сартр принадлежал к разношерстной французской левой, сложившейся в ходе боев с капитализмом в 20—30-е годы, в ходе сражения с фашизмом в

---

[1] *Sartre J.-P.* Réflexions sur la question juive. — P., 1954. — P. 185.

30—40-е годы. «Мы не имели право называть себя марксистами, несмотря на нашу симпатию к Марксу»[1]. Не считал Сартр возможным называть себя тогда и революционером — понимая, что «революция не является внутренним состоянием, но повседневной практикой, освещенной теорией. Недостаточно читать Маркса, чтобы стать революционером; рано или поздно им становятся, сражаясь во имя революции».

По признанию Сартра, немалую роль в его политическом самосознании того времени сыграл Морис Мерло-Понти, философ и политик, друг Сартра, политический директор, а затем главный редактор журнала «Тан модерн» (Сартр занимал пост директора). В триаде деятелей левого движения Сартр себя считал левее Камю, а Мерло-Понти — левее себя. Во всяком случае, отдавая должное покойному соратнику в 1961 году в большом очерке «Мерло-Понти», Сартр писал, что он, Сартр, был «замешкавшимся анархистом», а именно Мерло-Понти помог ему понять, что он «делает историю, как г-н Журден писал прозой», что эпоха требует от всех писателей политизации, требует выбора.

Выбор был сделан — «выходцы из среднего класса, мы попытались заключить союз мелкобуржуазной интеллигенции с коммунистами-интеллигентами»[2]. Союз с коммунистами, приобщение к марксизму стало после войны стратегической линией Сартра и его единомышленников. Путь этот был тернист, поскольку, с одной стороны, «попутчики» не могли скрыть колебаний и сдержанности, а с другой, коммунисты не стеснялись и «выпроваживали этих подозрительных буржуа». И не кто иной, как Мерло-Понти, политической зрелости и организаторским талантам ко-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P., 1964. — P. 218.

[2] Ibid. — P. 219.

торого Сартр безусловно доверял, «использовал иллюзорное единство левых, чтобы быть как можно ближе коммунистам, чтобы завязать с ними бесполезные и необходимые переговоры».

Для Сартра существенно важно было определить меру зависимости от общественных обстоятельств, степень политической целесообразности — в целях сохранения необходимой для свободного человека независимости. В 1945 году Сартр отказался от ордена Почетного легиона — во имя этой независимости.

Позже, в 1964 году он решится на поступок и вовсе скандальный — откажется от Нобелевской премии.

Симона де Бовуар объяснит такие вызывающие акции тем, что Сартру присуще ощущение равенства людей, тем, что он вообще затруднялся оценивать «человеческую реальность». Сартр был убежден, что эта реальность не может быть оценена «почестями», что невозможно установить «цену» Канта, Декарта или Гёте[1].

Сартр считал нелепостью премиальный подход к литературе, благодаря которому один писатель утверждается как лучший в данном году, а в году последующем на его смену приходит другой лучший. Лучшие равны раз и навсегда; «идея литературной иерархии совершенно чужда идее литературы и прекрасно подходит буржуазному обществу, которое намерено все интегрировать... Иерархия уничтожает ценность человеческой личности»[2].

Орден Почетного легиона Сартр должен был получить от правительства Шарля де Голля, от совершенно определенного политического института.

---

[1] Правда, накануне войны, в 1940 году, Сартр принял премию популистов. Некоторое время он колебался, ибо популистом себя не считал. Уговорила Симона — нужны были деньги, и Сартр не смог от них отказаться.

[2] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 325.

И дело тут не просто в «ценности человеческой личности», которую оберегал Сартр, — дело в его политической позиции в тот 1945 год. Сартр четко различал, кто «с нами», а кто «не на нашей стороне» — голлевцы были на «другой стороне», среди них, в правительстве, был Андре Мальро, был Раймон Арон, относительно которого Сартр писал: «Я понял, что он против меня в политическом плане; я расценивал как разрыв его солидарность с голлистами против меня...»[1]

Вполне ясным все это стало гораздо позже, когда Сартр комментировал свой отказ от Нобелевской премии: «Если бы у нас было правительство Народного фронта — чего я желаю — и если бы оно оказало мне честь присуждением премии, то я бы принял ее с удовольствием»[2]. «Отказы» Сартра имели политический смысл, а не только выражали его негативное отношение к «литературной иерархии».

Уточняя свою политическую позицию времени Освобождения, Сартр говорил, что постарался остаться «вне групп» — но это означало не отсутствие позиции, а формирование особого феномена тогдашней политической жизни, «некоммунистической левой», отталкивающейся от правых всех мастей и выясняющей отношения с компартией. Словом, оформление «третьего пути», для чего был предназначен и журнал «Тан модерн».

Пришло время реализовать ту «новую мораль», о которой Сартр поведал Бовуар еще в начале 1940 года («Он твердо решил не держаться далее в стороне от политической борьбы...»). Сартр ангажировался — пустился по бурным водам послевоенных политических конфликтов, вызывая огонь на себя со всех сто-

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 354.

[2] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P., 1972. — P. 144.

рон. Выбирать ему приходилось в ситуации, которая определялась Сциллой быстро правевших правых (осуждавших Сартра как левого) и Харибдой не менее быстро сталинизировавшихся левых (осуждавших Сартра как правого). Считая себя левым, будучи — несомненно — таковым, разделяя принципиальную установку компартии на социалистическое переустройство буржуазного общества, Сартр старался держаться «третьего пути» — что проистекало из самой сути ангажированного экзистенциализма, чуждой, конечно, узкопартийной идеологизации.

В сентябре 1944 года был сформирован руководящий Комитет журнала «Les Temps modernes» («Современность»). Мальро от участия в комитете отказался; Камю тоже, сославшись на занятость в газете «Комба».

Первый номер журнала «Тан модерн» увидел свет 15 октября 1945 года. Так началась история послевоенного, «ангажированного» экзистенциализма, исключительный, повсеместный интерес к которому обеспечил необыкновенную популярность Сартра, ставшего поистине олицетворением эпохи, олицетворением интеллигенции, осознающей свою ответственность и отстаивающей свободу, ввязывающейся в политические сражения, делами отвечающей на требования времени. Новая левая, прошедшая через сражение с фашизмом, увидела в Сартре своего лидера. «Повсюду появлялись отклики на наши книги, о нас писали, — вспоминала Симона де Бовуар. — На улицах нас расстреливали фотографы, к нам приставали. В кафе разглядывали, шептались. На лекцию Сартра собралась такая толпа, что зал не смог ее вместить; возникала безумная давка, и женщины падали в обморок»[1].

Сартр начал послевоенную историю с манифеста, с призыва, с мобилизации интеллигенции вокруг знаме-

[1] *Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. I. — P. 61.

ни ответственности, ангажированности. В «Представлении «Тан модерн» («Présentation des «Temps modernes»), опубликованном в первом номере журнала, Сартр обвинил унаследованную от буржуазии литературу в безответственности, в том, что слово ею обесценивалось, обессмысливалось. На самом же деле «писатель в ситуации, в своем времени, и каждое слово находит отзвук»[1]. Не с вечностью общается художник — с современностью, с современниками, в обстоятельствах своего времени определяя условия человеческого существования, обретая вечное в историческом, в социальной и политической борьбе. «Человек—это абсолют. Но в свой час, в своей среде, на своей земле. Абсолютно и неподвластно тысячелетней истории *это* неизменяемое, несравнимое решение, которое в этот момент он принял в этих обстоятельствах».

Статус вечности обретают Дела, и Сартр задачу журнала видел в «содействии изменению общества», в «освобождении человека». Освобождении не в смысле обретения буржуазных прав, а в смысле воздействия на «тотальность существования», воздействия на биологическую конституцию человека в той же мере, как и на экономические условия жизни. Сартр резко сформулировал сложившуюся антиномию современного общественного сознания: достоинство, свобода, права личности — все это достигается путем абстрагирования человеческой природы, отвлечения от реальных условий существования; а признание экономических, исторических обстоятельств в жизни коллектива, к которому принадлежит индивидуум, учитывает интересы общности, но не отдельной личности. Эта антиномия лежит, по мнению Сартра, в основе противостояния либерального капитализма авторитарному социализму, а в их несовершенстве, в

---

[2] *Sartre J.-P.* Situations II. — P. 13.

их крайностях заключены источники тягостного состояния современной мысли.

Сартр ищет способ выйти за пределы душераздирающей коллизии. Он апеллирует к своему привычному понятию — к свободе. Свободе не как своеволию, не как метафизической примете «природы», а как осознанию ответственности, как выбору, «деланию себя». Пролетарий, «полностью обусловленный принадлежностью к классу, обусловленный своей зарплатой, характером своего труда, обусловленный вплоть до чувств, до мыслей», тем не менее отвечает за свой выбор, выбор смирения или борьбы. Человек «тотально вовлечен и тотально свободен» — к этой мысли идет Сартр.

В потрясенной, изменившейся, нуждавшейся в обновлении Европе выбор предстал как историческая неизбежность, как условие жизнедеятельности. К выбору Сартр возвращается в большой статье «Материализм и Революция» («Тан модерн», 1946). И вновь та же в общем антиномия — «за или против человека, за или против масс». Традиционная, привычная ставка на индивидуума вынуждена определять себя относительно реальности масс, ставшей более чем осязаемой в общественных процессах первой половины XX столетия. Для избирающего революцию неминуемо возникает вопрос о связи революции и материализма; Сартр обращается к этим вопросам для того, чтобы обрести ясность, столь необходимую в момент исторического выбора.

«Материализм и Революция» — сама эта проблема определяется новой социально-политической установкой, ангажированностью Сартра и его нацеленностью на социалистическое переустройство общества. Определяется в немалой степени и полемикой с коммунистами. Резко критикуя материалистическую теорию причинности, Сартр в качестве образца противоречивых и необоснованных положений приводил

работы Сталина, превращающие материализм в «воззрение», т.е. в «способ мобилизации, трансформации и организации, объективная реальность которого измеряется эффективностью»[1]. Такое теоретическое построение «провисает», а сталинист «выходит из положения с помощью веры». Причинность отождествляется с механическим детерминизмом; вместе с тем Сартр не признает возможность воссоединения материализма и диалектики, поскольку в таком случае материи навязывается идея.

Революционность — это «выход за пределы ситуации», что предполагает ее оценку как определенного исторического момента с точки зрения субъекта истории, оценку социальной структуры. Все это требует соответствующей философии, которая смогла бы концепцию условий существования соединить с концепцией человеческой активности в историческом процессе.

Ясно, что изменилось в философии Сартра — появилось понятие «революционной философии», философия нашла выход к практике, к социальной цели, стала руководством к действию. «Революционная мысль — это *мысль в ситуации:* мысль угнетенных, совместно выступающих против угнетения...»[2] Пафос познания, созерцательность для Сартра стали приметой «угнетающей мысли», которая заинтересована в сохранении, в неизменности действительности.

«Необходима философская теория, которая показала бы, что человеческая реальность есть действие и что воздействие на мир составляет одно целое с его пониманием таким, каков он есть; иначе говоря, действие есть снятие покрова с реальности и *одновременно* изменение этой реальности»[3]. Такова новая идея

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P. 169.

[2] Ibid. — P. 182.

[3] Ibid. — P. 184.

Сартра, его «революционная мысль». Он не без основания ставит ее рядом со знаменитым определением «переделывающей мир философии», которое дал Карл Маркс.

Сартр формулирует следующие постулаты революционной мысли: человек ничем фатально не предопределен, всякий установленный людьми порядок может быть заменен другим, система ценностей отражает структуру общества и предназначена к его сохранению, а значит, должна быть превзойдена. Возможность «оторваться» от ситуации — это и есть свобода, которую (уверен Сартр) не объяснить никакой материалистической причинностью.

Преобразующая мир деятельность как фундамент новой философской теории так увлекала Сартра, что свободу он отождествил с действием: «Свобода обнаруживает себя только в действии, являет с ним одно целое; она основание связей и взаимодействий, которые составляют внутреннюю структуру действия; она не довольствуется никогда собою, но обнаруживается в своих творениях и через них...»[1]

Качественно продвигается в «Материализме и Революции» мысль о необходимости снятия антиномии идеализма и материализма, мысль, которая всегда навещала Сартра, даже во времена его ранней феноменологии. Идеализм и материализм, писал Сартр, в равной степени посягают на реальность, поскольку первый «устраняет вещь», а второй «устраняет субъективность», тогда как революционер нуждается и в том, и в другом, в их корреляции.

Детерминизм теперь допускается, принимается Сартром, но не принимался им фатализм материалистической предопределенности. Он рассказывал, например, о своем разговоре с Роже Гароди. Сартр спра-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P. 205.

шивал, действительно ли для коммунистов игра была сыграна, когда Сталин подписал германо-советский пакт. На это Гароди ответил, что само собой разумеется, поскольку «есть историческая наука и связь явлений неукоснительна». Таким образом, заключает Сартр, некоторых революционеров «материалистический миф» успокаивает насчет неизбежности успеха их усилий: «История — наука, результаты расписаны заранее, остается лишь их читать». «Наши Гароди боятся. И в коммунизме ищут они не освобождение, а укрепление дисциплины, более всего опасаясь свободы»[1]. Истинные же революционеры, по убеждению Сартра, не ищут проложенных путей, а прокладывают их сами, «делают историю, а не довольствуются чтением». «Революционные потребности сами по себе намечают линии оригинальной философии, которая уравнивает идеализм и материализм»[2], — именно «революционные потребности» продвинули мысль Сартра к необходимости некоего философского синтеза. И узелком этого синтеза является свобода как действие, как творение. Социализм тоже относится Сартром к числу таких дел, таких плодов человеческой свободы, а «будет он таким, каким сотворят его люди», — может быть, и «варварским».

Формулируя задачу поистине этапную — создание новой, революционной философии, Сартр, естественно, трансформировал тот экзистенциализм, который был описан в «Бытии и ничто». В «Материализме и Революции» видно, как Сартр приспосабливает обычные свои понятия к новым целям, полностью от них не отказываясь. Очень напоминает об оппозиции «бытия-для-себя» и «бытия-в-себе» то состояние мира, из которого невозможно извлечь ника-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P. 215.

[2] Ibid. — P. 216.

кой революционной инициативы, никакого «классового сознания» («бытие-в-себе»), и «революционная мысль», с таким пренебрежением рассуждающая о причинах («бытие-для-себя»). С «бытием-в-себе» отождествляет Сартр и материализм как способ оправдания незыблемости, стабильности «вещей», тогда как «революционер желает не быть вещью, но властвовать над вещами». Угнетенный видит в себе «продукт», «следствие», т.е. смотрит на себя глазами Другого, угнетателя, а революционная философия — это «философия трансцендентности».

«Экзистенциализм — это гуманизм», — в такой, не лишенной вызова формуле обозначил Сартр трансформацию экзистенциализма в 40-е годы.

В октябре 1945 года он прочитал лекцию «Экзистенциализм — это гуманизм» («Existentialisme est un humanisme»). В 1946-м лекция была опубликована.

Сартр уточнил здесь определение экзистенциализма, ссылаясь на то, что само это слово столь широко распространилось, стало столь модным, что лишилось всякого смысла. Главное — «существование предшествует сущности, необходимо исходить из субъективности». Коль скоро Бога нет, человек предстает таким существом, суть которого не предопределена до факта существования. С утратой веры утрачена основа морали. «Достоевский писал: если Бога нет, то все дозволено. Это и есть отправная точка экзистенциализма»[1]. А это значит, что не существует детерминизма, человек свободен. Человек — это и есть свобода. «Мы одиноки, без оправдания»; «человек, лишенный поддержки и помощи, обречен на то, чтобы непрестанно творить человека».

«Совершая свой выбор, человек выбирает всех людей» — выбор всегда ценностен, всегда «утверждение

---

[1] *Sartre J.-P.* L'existentialisme est un humanisme. — P., 1946. P. 36.

добра». «Сотворение себя» знаменует сотворение образа человека как такового, «человеческой реальности», а значит, индивидуальный выбор ангажирует все человечество. Отсюда ответственность, возлагаемая на каждый акт выбора, — а она, в свою очередь, инспирирует состояние «тоски», «тревоги» как характерно экзистенциалистское. Человек вынужден действовать как если бы он был примером; взоры всех людей на него устремлены. Бросается в глаза — в обычных для Сартра рассуждениях возникают новые нюансы, новая цель подчиняет себе весь набор сартровских понятий.

Человек — Ничто, которое будет чем-то, человек — это «проект» и существует он в меру реализации себя, человек — «совокупность действий». К содеянному он сводится, за содеянное полностью в ответе. Судьба человека в его руках, поэтому экзистенциализм оптимистичен — так Сартр отвечал на постоянные упреки в пессимизме и в очернительстве. «Мы создаем мораль действия и ответственности», таким образом формулируются современные задачи.

Время изменило экзистенциализм, и очень существенно. Как будто звучат привычные дефиниции, однако пафос теоретизирования категорически изменился.

«Экзистенциализм — это гуманизм» — Сартр увлечен совсем иной целью, нежели в 30-е годы, в начале 40-х. Брошюра Сартра больше напоминает руководство к действию, нежели философский трактат. Акценты смещаются, экзистенциалист разворачивается к другим, к обществу, соотнося постулаты теории с социальной практикой («человеческая реальность есть действие...»).

Сартр повторяет, что детерминизм себя исчерпал вместе с верой в регулирующую функцию всемогущего Бога. Однако он сам учреждает основы некоей «новой

морали», а значит, мораль признает и стержнем ее полагает ответственность, то обязательство, которое индивидуум берет на себя относительно других людей, всего человечества. Поистине «другие смотрят на нас» — как и в романе «Дороги свободы», в лекции Сартра ощутим этот пристальный взгляд Истории, оценивающий общественную функцию экзистенциализма.

Под этим взглядом Сартр и подыскивает новые аргументы в пользу своих идей, заметно их при этом изменяя. Сартр не ловчил — он менялся сам.

Заявить, что экзистенциализм — это гуманизм, значит, во главу угла поставить нравственную, социальную оценку философской системы, что ранее никак не могло занимать Сартра, коль скоро со смертью богов социально-этические критерии утратили всякий смысл.

В свете пафоса лекции Сартра странной покажется основополагающая истина его философии 30-х годов — реально лишь индивидуальное. Даже декартовское «я мыслю — значит существую» он интерпретирует теперь как признание существования других людей, признание их условием своего собственного бытия. И это бытие немыслимо вне оценки, вне моральной классификации, осуществляемой другими людьми.

Изменяется коренной вопрос феноменологии Сартра — о взаимоотношении «я» и других. Другой был границей свободы, способом отчуждения сознания. Теперь же «Другой необходим моему существованию, как, впрочем, и познанию себя. Открытие моего внутреннего мира открывает одновременно другого человека... открывает мир интерсубъективности...»[1]. Человеческое общежитие явно перестает быть адом, в котором каждый играет роль опасной ловушки.

Сартр предпочитает теперь говорить не о природе человека, но об обстоятельствах, об «условиях чело-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'existentialisme est un humanisme. — P. 67.

веческого существования» (la condition de l'homme). Этим понятием Сартр фактически признает детерминизм, несмотря на категорическое его отрицание в повторяющихся из работы в работу напоминаниях о вседозволенности, об абсолютной свободе. Сартр говорит об «исторической ситуации», «априорных границах» как о чем-то объективном, «выбирающем» человека («человек может родиться рабом, или феодалом, или пролетарием»), о принадлежности индивидуума некоей общности, вследствие чего и каждый «проект», сколь индивидуальным он бы ни был, имеет всеобщее значение, содержит в себе нечто абсолютное при относительности любого культурного контекста.

Весьма примечательно, что Сартр на этом этапе отделяет свое понятие выбора от сформулированного Андре Жидом понятия «acte gratuit» — «немотивированного», «бесцельного» действия. Речь идет теперь об «огромной разнице»: «...Жид не знает, что такое ситуация; он действует по чистому капризу. Для нас, наоборот, человек находится в организованной ситуации, в которой он, сам ангажированный, ангажирует своим выбором все человечество и не может не выбирать...»[1]

Действительно, разница огромная. И разница эта возникла в результате отказа Сартра от «чистого каприза», от абсолютной свободы, в результате признания «организованной ситуации», т.е. фактического признания детерминизма, хотя Сартр «недобросовестностью» называет попытки ссылаться на предопределение, на обусловленность, попытки скрыть от себя самого свободу выбора. Сартр настаивает на том, что действие не предопределено, однако, рассуждает он о морали, абсурдным считает обвинение экзистенциалистов в том, что экзистенциалистский выбор «немотивированный»; «давление обстоя-

[1] *Sartre J.-P.* L'existentialisme est un humanisme. — P. 75.

тельств» таково, что выбор не может не приобретать нравственный смысл.

Полагая свободу «последним значением поисков», Сартр особенно настаивает на зависимости свободы каждого от свободы всех других. Ангажированность вынуждает («вынуждает» — в таких понятиях воссоздается ныне свободный выбор) целью иметь не только собственную свободу, но и свободу других людей.

Отделение Сартром своего понимания свободы от «немотивированного действия» á la Андре Жид — действительно важнейший симптом движения его мысли. Однако, даже меняя ориентиры, иногда более чем решительно, Сартр, как правило, не терял их из виду, не утрачивал их вовсе, преобразуя в составные части своей философии — единства, отнюдь не свободного от противоречий. Так было и с Андре Жидом.

В 1951 году на смерть Жида Сартр откликнулся статьей «Живой Жид». Значение Жида увековечивалось этим откликом — «каждое движение мысли приближало нас к Жиду или удаляло нас от него». «Французская мысль последних тридцати лет, — писал Сартр, — хотела она того или нет, какими бы ни были другие ее координаты, Маркс, Гегель, Кьеркегор, должна определяться также и относительно Жида»[1].

Конечно, «Живой Жид» — некролог. Однако Сартр был мэтром ангажированного поколения, и каждому его слову внимали. Он же счел возможным воздать должное писателю, который в 1951 году представлялся по крайней мере спорным. В спор включился и Сартр — но решительно на стороне Жида. Заслуга Жида в том, что современную литературу он «вытащил из проторенной дороги символизма», возвестил, что литература может говорить «обо всем» — правда, соблюдая некие «правила».

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 86.

Но ценнее всего для Сартра то, что Жид переживает «агонию и смерть Бога», идет этим путем до конца, всю свою жизнь избегая готовых истин, «становясь истиной». Таким образом и основополагающая идея «смерти Бога», и Андре Жид как ее творческая реализация явно сохраняют для Сартра свое значение даже на уровне ангажировавшегося экзистенциализма.

Вовлеченный в историю, признающий бремя политической ответственности, осмысляющий принципы «революционной философии», Сартр ядром всех своих размышлений в послевоенные годы делает все-таки литературу. Центральное место в его теории в период от «Бытия и ничто» до «Критики «диалектического разума», наряду с книгой о Жене, занимает цикл статей «Что такое литература?». Судьба литературы заботит Сартра как судьба самого человечества. Забота соизмерялась с осознанием драматизма глобальных конфликтов, зависимости свободы от трагических обстоятельств истории. Согласовать императивы может лишь искусство, которое и есть свободный выбор необходимости, обнаружение свободы в творениях, в Делах.

В центре внимания Сартра в серии статей «Что такое литература?» («Qu'est-ce que la littérature?»; журнал «Тан модерн», февраль—июнь 1947 г.) понятие ангажированности — и статьи могут читаться как развернутый манифест послевоенной ангажированной литературы, т.е. как манифест писательского действия, манифест Дела. Развитие мысли Сартра демонстрируется названиями разделов этого цикла статей: «Что значит «писать»?», «Зачем писать?», «Для кого пишут?», «Ситуация писателя в 1947 году».

Ангажированность для Сартра — понятие литературы прозаической, никак не живописи или музыки, и не поэзии (в стихах «страстями овладевают слова, проникаясь ими и их преобразуя, их не обозначая...»). Проза «утилитарна», по Сартру, прозаик «использует слова», а сло-

ва предназначены для коммуникации. «Говорить — значит действовать», — всякое слово изменяет то, к чему оно прикасается, «снимает покров». Ангажированному писателю это известно, и он сознательно стремится к тому, чтобы с мира «покров снять» и пробудить чувство ответственности. «Слова — это пули», — повторяет Сартр, и даже молчание «стреляет», поскольку молчать — значит отказываться от слова, следовательно, говорить. А как же стиль? «Стиль, — пишет Сартр, — разумеется, составляет ценность прозы. Но он не должен быть заметен». Сартр решительно отводит при этом обвинения в том, что экзистенциалисты недооценивают форму, умерщвляют литературу, напоминая, что новые социальные и метафизические проблемы побуждают к поискам нового художественного языка.

Литературное произведение по своей природе предполагает диалектическую корреляцию; «в совместных усилиях автора и читателя возникает этот конкретный и воображаемый объект, создание духа. Искусство существует только для другого и благодаря ему»[1]. Литературное произведение не сводится к словам, а чтение к механическому их повторению; «автор ведет читателя», но не больше, ибо читатель «все сам измышляет в постоянном превышении написанного», и писатель апеллирует к этой свободной инициативе читателя. Сартр доказывает следующую мысль: «У писателя, человека свободного, к свободным обращающегося, будь он эссеистом, памфлетистом, сатириком или романистом, говорит ли он только о страстях или же атакует социальный уклад, одна тема: свобода»[2].

Притом, однако, что «свобода не дана», ее приходится завоевывать. Сартр уже не ограничивается констатацией свободы как факта, не требующего до-

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P., 1948. — P. 55.

[2] Ibid. — P. 81.

казательств и самодостаточного. И авторы, и читатели — «в истории», а книга устанавливает между ними контакт, «исторически конкретизированный». Свобода «завоевывается в исторической ситуации».

Возле этой фразы есть смысл задержаться — «завоевывается в исторической ситуации». В лаконической, афористической форме Сартр сформулировал в корне изменившееся понимание свободы как ценности социально-исторической, конкретно-исторической («можно и поболтать об извечной свободе, которую одновременно провозглашают национал-социализм, сталинский коммунизм и капиталистические демократии»), ценности, которую надлежит и завоевывать как нечто конкретное, имея в виду общественные установления, различные формы угнетения, предрассудки, знания и незнания, надежды, страхи, нравы, т.е. всю многогранность бытия человеческого, всю совокупность общественного опыта.

Рассмотрев положение писателя в обществе XVII, XVIII, XIX веков, Сартр приступил к оценке этого положения в XX веке, когда он оказался «чуждым своему веку, потерянным, проклятым». «От «искусства для искусства» до символизма, включая реализм и Парнас, все школы соглашались в том, что искусство... ничему не учит, не отражает никакой идеологии, всячески избегает морализаторства...»[1] По мнению Сартра, «крайней точкой этой блестящей и губительной литературы является небытие». Таковой является и этика Андре Жида, его теория «немотивированного действия». Разрушительная тенденция ведет к сюрреалистическому действию — «выйти на улицу и стрелять наугад, в толпу». «В конце концов литературе не остается ничего другого, как самоотрицание. Это она и совершает под вывеской сюрреализма: Литера-

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 160.

тура как абсолютное отрицание становится Антилитературой...»[1]

Отвечая на вопрос «Для кого пишут?», Сартр демонстрирует новые принципы подхода к литературе, приобретенные в процессе «историзации» его мышления — исторический и социологический. Это и уточнило сартровские оценки сюрреализма, превратив постоянное недоверие к нему в бескомпромиссную и весьма аргументированную критику целого направления развития искусства.

Спор с сюрреализмом был приметой времени, приметой ангажированной эпохи. Ведущая авангардистская школа Франции, с неимоверным шумом декларировавшая свою программу в 20-е годы, сюрреализм вплоть до 40-х годов был в центре политической и литературной борьбы[2]. Заявив о себе как о «специалистах по бунту», сюрреалисты сделали неизбежным соотнесение политического и литературного бунтарства с тем его качеством, которое реализовалось этими «специалистами». Сама степень политической и художественной динамики волей-неволей определялась сюрреалистической мерой, мерой будоражившего сюрреалистического новаторства.

Оценка сюрреализма ангажированной литературой новой волны, усвоившей уроки эпопеи антифашистской борьбы, была делом неизбежным. Среди других выделялся голос Сартра, и в силу его авторитета, и в силу безапелляционно негативного отношения к отрицанию абсолютному.

Заключительная и самая большая часть цикла статей называется «Ситуация писателя в 1947 году». Особый интерес к современности, прикованность к дням текущим как очевидное качество послевоенной анга-

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 165.

[2] См.: *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. — М., 1972.

жированной литературы обнаруживается в этом внимании Сартра к положению писателя именно в этом, 1947 году, когда статьи и возникали, и публиковались. Никакой дистанции — все по горячим следам событий. Свобода — но в исторической ситуации, в ситуации 1947 года.

Сартр воссоздает предысторию.

Поколение 1900 года: «Продавать ткани Эльбёфа или вино Бордо согласно усвоенным правилам, жену взять с приданым, навещать родственников, родственников жены, друзей родственников жены и не быть похожим на всех прочих, т.е. спасать свою душу и души ближних своих прекрасными произведениями, одновременно разрушительными и исполненными почтения»[1].

Поколение 1918 года: «Откровенная абсурдность войны... ведет к возвращению духа Отрицания. ...Речь идет уже не о том, чтобы отречься от буржуазии — необходимо вырвать себя из судьбы человеческой. Эти сынки желают промотать не семейное наследство, но весь мир. Смирение и перманентное насилие — две стороны одной и той же позиции... Тотальное уничтожение, о котором грезит сюрреализм, никому не причиняет зла, именно в силу своей тотальности. Это абсолют вне истории, поэтическая фикция»[2]. Сюрреалисты остаются «паразитами класса, который они оскорбляют, их бунт вне революции», — для Сартра они главные представители поколения 1918 года, и свой сарказм он обрушил преимущественно на них, расценивая и оценивая характер бунтарства с точки зрения реальной политики, классовых интересов, соотнося бунтарство с революционностью.

Затем следует третье поколение — «наше», по словам Сартра. Самое главное в судьбе этого поколения

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 216.

[2] Ibid. — P. 230.

лежит за пределами собственно литературной традиции: «Ясно проявился разрыв между мифом литературы и исторической реальностью. Этот разрыв мы почувствовали до публикации своих первых книг, с 1930 года. В это время большинство французов с величайшим удивлением обнаружило свою вовлеченность в историю (leur historicité)»[1].

Целесообразно послушать Сартра, чтобы ощутить стиль его историзированного мышления: «С 1930 года мировой кризис, продвижение нацизма, события в Китае, война в Испании открыли нам глаза; нам показалось, что земля уходит из-под наших ног и внезапно, *также и для нас,* начался великий исторический фокус: первые годы большого всеобщего Мира надо было рассматривать теперь как последние годы межвоенного периода; всякое обещание, которое мы походя приветствовали, заключало в себе угрозу, и каждый прожитый день обнаруживал свое истинное лицо — мы были в него заброшены, и он подвигал нас к новой войне с невидимой скоростью, с неукоснительностью, скрытой под видимой небрежностью; ваша личная жизнь, как казалось, зависела от наших усилий, от наших достоинств и недостатков, от нашего везения или же невезения, добрых или недобрых намерений очень узкого круга лиц, — до мельчайших деталей она управлялась темными, общими силами, и самые частные обстоятельства отражали состояние дел во всем мире. Вдруг мы ощутили себя в ситуации (situés); порхания, которые так любили практиковать наши предшественники, стали невозможными...»[2]

И далее: «Во всем, к чему мы прикасались, в воздухе, которым мы дышали, во всем, что писали, в самой любви мы обнаруживали вкус истории, то есть горь-

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 256.

[2] Ibid. — P. 257.

кую и двойственную смесь абсолютного и преходящего... Что нам до сюрреалистического уничтожения, которое все оставляло на своих местах, когда всему, в том числе и сюрреализму, угрожало уничтожение железом и огнем?»

В ситуации 1947 года не только Сартру казалось, что от здания буржуазного общества остался лишь фасад, а всю сущность вымела атомная бомба, что буржуазия «без будущего, без гарантий, без оправдания».

В эту эпоху строительство иного общества, общества социалистического — историческая необходимость, по Сартру. «Мы поворачиваем к рабочему классу... Нас объединяет с ним обязанность оспаривать и созидать; он заявляет о своем праве творить историю в тот момент, когда мы обнаруживаем свою в нее включенность»[1]. Тем не менее на вопрос: «Должен ли писатель предложить свои услуги коммунистической партии, чтобы завоевать массы?» — Сартр отвечал: «Нет». Нет потому, что «политика сталинского коммунизма несовместима с писательской порядочностью».

Сартр точно определил то противоречивое и двусмысленное положение, в котором оказывались коммунистические партии: прогрессивные и революционные по своей идее (а эта идея и вызывала у Сартра желание объединиться с рабочим классом), они становились консервативными даже по стилю мышления и методам борьбы, коль скоро целью оказывалось одобрение и поддержка того, что делалось в СССР. «Вот почему немало общего, — язвил Сартр, — между Жозефом де Местром и г-ном Гароди, за исключением, конечно, таланта». Коммунисты — так полагал Сартр — никогда не спорят, не отвечают своим противникам, они их дискредитируют («полицейский, шпион, фашист»). Писатель относительно ком-

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 303.

партии все равно, что герой Кафки относительно невидимых судей, вынужденный в каждом слове себя оправдывать, доказывать свою невиновность. Он не только предполагаемый виновный, но козел отпущения всех ошибок партии, всех политических чисток. Выход, правда, существует — быть вне партии, превращающей писателя в пропагандиста.

В статьях «Что такое литература?» Сартр отвечал на книгу Роже Гароди «Литература могильщиков». Этот документ догматизма и нетерпимости опубликовал в 1947 году официальный партийный идеолог, член Политбюро ФКП. Гароди обрушился на самых крупных и самых популярных французских писателей, на лидеров «некоммунистической левой», на левых французских писателей, прошедших проверку Сопротивлением — но не прошедших идейного партконтроля. Хотя Франсуа Мориак признал, как известно, что «лишь рабочий класс остался верен обесчещенной Франции» — Гароди счел, что этого недостаточно, что Мориаку надо бы «принять участие в борьбе рабочего класса». Отвлекает от революции и Мальро; нацепив «маску смерти», он «травит читателя» наркотиками эротизма, терроризма и т.п. Но самый главный из всех «могильщиков» — «ложный пророк», Жан-Поль Сартр, «оторванный от масс интеллигент».

По ответной реакции Сартра очевидно, как успешно «партконтролеры», подобные Гароди, превращали союзников компартии в ее оппонентов и даже противников. Отношение Сартра к коммунистам становилось непростым не без прямого воздействия такого способа общения с непартийной левой интеллигенцией, образцом которого остается «Литература могильщиков».

Отвечал Сартр с достоинством, не опускаясь до уровня перебранки, однако очень твердо: «наш выбор сделан». Речь идет, естественно, о выборе политиче-

ском — после войны прежде всего политический выбор определяет, по Сартру, «ситуацию». Здесь все зависит от конкретных акций, от позиций, занимаемых классами и партиями в каждом данном вопросе, притом что главное для Сартра — осознание писателем своей свободы, своей независимости. Независимости не от эпохи, не от истории — в этом детерминизм очевиден, — а от «идеологии склеротической, оппортунистской, консервативной», какое бы обличье она ни принимала, буржуазное или пролетарское.

Ангажированность становится, по Сартру, неизбежностью в особой послевоенной ситуации, когда все «церкви» отлучают свободного писателя, когда искусство «зажато между различными формами пропаганды». Опасно остаться в пустоте — нужно действовать: искать своего читателя, использовать средства массовой информации, писать для кино, поднимать читателя до литературы, объединять разрозненных индивидуумов вокруг реальностей истории, рассчитывая на «историзацию» сознания читателей, готовность активного воздействия на данный мир.

Одновременно писатель должен «бороться во имя личной свободы и социалистической революции». Такая ситуация, по убеждению Сартра, драматична; писатели вышли из класса буржуазного, сохранили его культуру и образ жизни, а присоединиться необходимо к классу, исторически прогрессивному, но безразличному к свободной мысли. Преодоление конфликта все же возможно, оно в свободном искусстве, апеллирующем к «тотальности человеческого существования», воссоединяющем отрицание и утверждение, разоблачающем все мистификации. В искусстве, которое уже не довольствуется описанием и повествованием, не ограничивается разъяснением, но влечет за собой действие, преобразование действительности, созидание человека в его собственном выборе, в определенной ситуации.

Сартр и определял свою задачу как «описание ситуации», в которой формируется современная литература, «литература Деяния», литература «историзированная». Такова ситуация войны, оккупации, Сопротивления. Возникли конкретно-исторические прототипы нравственных категорий Зла и Добра, идеи персонифицировались. «Мы знали, что в каждое мгновение во всех углах Парижа человек был сотни раз повержен и вновь возрожден». Человек оказался перед лицом предельных ситуаций, перед необходимостью познать удел человеческий в его «тотальности». «Те из нас, кто сотрудничал в подпольных изданиях, обращался в своих статьях ко всему сообществу. Мы не были к этому готовы и не оказались ловкими: литература Сопротивления не произвела очень хороших вещей. Но этот опыт дал нам возможность предощутить, чем могла бы быть литература конкретной универсальности (de l'universel concret. — *Л. А.*)»[1]. Человек исторический одновременно обретает статус метафизический, неизбежностью стало возникновение литературы, которая «воссоединит и примирит метафизический абсолют и относительность исторического факта». Эта литература «глобальных обстоятельств» (des grandes circonstances) и есть подлинно современная, по Сартру, литература, литература XX века.

Следует признать, что сформулированная Сартром в 1947 году задача поистине эпохальна. В этом драматическом столкновении мира Слов и мира Дел, идей свободы и необходимости, драматическом, поскольку опровержением вековой традиции мышления стал «циклон мировой войны», стала практика уничтожения не идей, а людей, — у Сартра выковывалась современная эстетика, некое новое писательское мышление. Это мышление ставит поистине глобальные

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 277.

вопросы: человек и история, мораль и политика, цели и средства, намерения и результаты. Пророчески, предчувствием нашего времени, конца века, звучат слова Сартра: «Никогда homo faber так ясно не понимал, что он *делает* историю, и никогда он не чувствовал себя столь перед ней бессильным»[1]. Афоризм «ядерной эпохи»!

Литература должна, следовательно, измениться, измениться кардинально. Французский роман своей структурой выражал ранее стабильность, а теперь эта структура призвана «воспроизвести связи различных частных систем с общей системой, их включающей, тогда как и те, и другие пребывают во взаимообусловливающем движении». «Поскольку мы *в ситуации,* единственная доступная нам форма романа — это романы *ситуации* без внутреннего рассказчика и всеведующих свидетелей; короче, если мы хотим дать отчет о нашей эпохе, нам нужно перестроить технику романа с ньютоновской механики на общую относительность, населить наши книги сознанием полуясным-полутемным... повсюду посеять сомнения, ожидания, незавершенность... внушить читателю, что его понимание интриги и персонажей равноправно...»[2] Эпоха 1940-го, писал Сартр, с течением времени будет осмыслена и пересказана в традиционной технике, в хронологическом, логическом порядке. Но современникам доступна ее неповторимость, необъяснимость; горькую свежесть непосредственного переживания им и надлежит передать.

Литература порывает с «чистым потреблением», обретает чувство ответственности, долга, который возлагает на нее общество. Она ставит вопросы тревожные и мучительные — что делать сегодня, в совре-

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 283.

[2] Ibid. — P. 271.

менной исторической ситуации? Осуществимо ли дело? Реализует ли оно бытие? Как цель связана со средствами? Мир предстает не как объект «видения» — так было в прошлом, — но как объект изменений, «делания». Писательство — тотальная вовлеченность, растворение существования в творчестве и поглощение творчества существованием, жизнью, действием. Делом. «Сент-Экзюпери открыл нам дорогу, он показал, что самолет для летчика является орудием познания... После него, после Хемингуэя, как можем мы думать о том, чтобы описывать? Необходимо вещи погружать в действия... Мир и человек обнаруживаются в *делах*. И все дела, о которых мы можем говорить, сводятся к одному: *делать историю*. Мы подведены к тому моменту, когда приходится оставить литературу exis, чтобы положить начало литературе praxis. Praxis как действие в истории и воздействие на историю, то есть как синтез исторической относительности и абсолюта нравственного и метафизического в этом открываемом враждебном и дружеском, ужасном и смехотворном мире— вот наш сюжет»[1].

Дела, Дела... Дела делами, однако, вовлеченный в политику, в текущие дела, Жан-Поль Сартр усиленно трудился тогда над книгой о Жане Жене. Все началось с заказанного предисловия к сочинениям этого скандально известного писателя. Предисловие стало разрастаться, вытягиваться — втягивать в себя его автора и превращаться в самоцель, самоценное сочинение, в очередной «объект».

На первый взгляд вышедшая в 1952 году большая книга «Святой Жене, комедиант и мученик» («Sáint Genet, comédien et martyr») кажется неуместной, несвоевременной и по теме, и даже по жанру: Сартр искал тогда трибуну, искал выход своей ангажированности,

---

[1] *Sartre J.-P.* Qu'est-ce que la littérature? — P. 287—288.

а книга в 600 страниц смотрится как многословный плод той самой литературной традиции, которую Сартр осуждал за безответственность, как диалог двух душ средь шумного бала послевоенной Европы. Однако «Святой Жене...», само собой разумеется, не сартровская «описка». До Жене был Бодлер, в те же времена Сартр сооружал не менее тяжеловесного «Малларме», затем последует чудовищно грандиозный «Флобер». Что бы там ни было, но философия Сартра была вариантом антропологии и двигалась она от человека к человеку — от писателя к писателю.

Коренной вопрос всех размышлений Сартра — вопрос о творчестве как о свободе в мире, лишившемся Бога, утратившем мораль, — внезапно предстал перед ним в виде персонифицированном, в облике живого человека и писателя. Он решался на самом деле, в жизни Жаном Жене — вором и художником; встреча с Жене была подлинным везением Сартра, и он не упустил своего шанса.

Задачу свою Сартр определил таким образом: «Показать границы психоаналитической интерпретации и марксистского анализа, показать, что только свобода может дать представление о личности в ее тотальности, свобода в столкновении с роком, сначала им раздавленная, потом мало-помалу им овладевающая; доказать, что гений не дар, но разрешение безнадежных ситуаций, обретение выбора, который писатель совершает в себе, своей жизни, в смысле вселенной, вплоть до формальных характеристик стиля и композиции, структуры образов, своих особенных вкусов — в деталях изложить историю освобождения...»[1]

«Показать границы марксистского анализа» — значит показать его возможности, его применить и промерить. «Святой Жене...» — заметный этап в дви-

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P., 1952. — P. 536.

жении Сартра к марксизму, в той мере, в какой Жене предстает «историзированным», предстает феноменом социальным, «в связи с другими» (а это Ленин и считал основой марксизма). Жене для Сартра «историчен, как и малейший из наших жестов». Сама установка на «марксистский анализ», на историзм содействовала его стремлению преодолеть субъективизм и крайности феноменологии. Ясно, что такая методология, такая задача привязывают книгу о Жене к определенному, послевоенному моменту движения Сартра и сильно отличаются от задач, которые он ставил всего несколько лет назад, когда писал «Бодлера».

Теперь Сартр категорически осуждает весьма распространенную точку зрения, согласно которой романист изображает себя в своих персонажах, как и критик в своих критических выступлениях. Для Сартра «этот тупой субъективизм, благодаря которому написано столько глупостей (даже у Пруста) о любви, относится к числу отходов буржуазного идеализма XIX века. И вот к чему это ведет: Бланшо в Малларме не видел ничего, кроме Бланшо. Прекрасно, но тогда вы в Бланшо не видите ничего, кроме самих себя. В таком случае, как узнать, о Малларме или о себе говорит Бланшо. Это порочный круг любого скептицизма... Стыдно повторять прописные истины, но наши остряки так глупы и так пусты, что нужно с этим разобраться...»[1].

Видно, что с субъективизмом у Сартра серьезные счеты. Он настаивает на том, что качества критика играют роль «проявителя», обнаруживающего объективную реальность, ее расшифровывающего. Конечно, суждения критика соотносительны его эпохе, историчны, но это объективности суждений никак не препятствует. «Нужно восстановить значение объективности», — взывает Сартр.

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 517.

Пафос объективности помогал сохранить дистанцию и относительно «психоаналитической интерпретации», о границах — об ограниченности — которой Сартр время от времени напоминает. Правда, все начинается в «Святом Жене...» с детства, с возникших в детстве комплексов, однако комплексов не эдиповых. Жене был незаконнорожденным и неимущим ребенком. Отсюда потребность в компенсации, в «уподоблении»; он смотрит на себя глазами других людей, принимает их суждения за свою суть. Мать он заменяет Богом, его увлекает святость, то самоотречение, тот аскетизм, который предписывается верой, а ему навязан нищенским положением. Воровство для него — тоже способ уподобления другим, т.е. приобщения к обществу, которое предполагает наличие собственности, владение имуществом. Воруя, он и начинает играть во владение — в «воображаемую реальность».

Когда Жене было одиннадцать лет, его назвали вором, навесили «этикетку», которая прикрыла лицо. Однако между тем, что видно другим людям, между так называемыми объективными качествами и подлинной сутью человека — различие качественное, напоминает Сартр. Общество превратило Жана Жене в вора, общество «возложило на него роль Злого, т.е. Другого... Зло — понятие для внешнего употребления». Жене — это «несчастный», на которого «порядочные люди переложили свои нечистые желания, свой садизм, позывы к убийству и грезы о роскоши».

В мире, где «все дозволено», общество присваивает роль регулирующего нравственного закона, а поскольку «Бога нет» и нет такого закона, то эта роль оказывается неоправданной, фальшивой, предполагающей не высокие, а низкие, эгоистические цели, которые только и может преследовать общество. Сартровская концепция Жене, «святого и мученика», разоблачает «других» уже не на уровне «запертых две-

рей», метафизического «земного ада», а на уровне бесчеловечных, извращенных социальных отношений, принципов и понятий данного общества.

Однако, ставя под сомнение мораль общественную, — т.е. ставя под сомнение современное общество, — Сартр не выводит из-под сомнения и мораль «как таковую». Все настолько «дозволено», что отвращение вызывают самые «высокие принципы».

Симона де Бовуар вспоминала, что Сартр с Жене познакомился еще в мае 1944 года и в основе их взаимопонимания лежала «та свобода, которую ничто не смущало, общее для них отвращение ко всему, что ее стесняет: душевному благородству, вневременной морали, универсальной справедливости, высоким словам, высоким принципам, установлениям и идеалам»[1].

Такая афишированная аморальность свидетельствует, несомненно, о том, что в основе экзистенциализма был заложен мощный заряд анархизма и релятивизма и что с колеи принципиальной «вседозволенности» сойти было непросто. Тем более что в сознании прочно закрепилось убеждение в абсурдности мира и его морали, и не только закрепилось, но все более укреплялось наблюдением за ходом событий в XX веке. «Высокие слова» и совсем не высокие дела так вопиюще расходились, что можно понять Сартра, который мораль в собственном смысле в это время оставил в стороне, потому что убедился в том, что «нравственное поведение возникает тогда, когда социальные условия делают невозможным позитивный образ действий. Мораль — это набор идеалистических приемов...»[2].

В соответствии с принципами «феноменологического описания» Сартр давал следующий «ключ к

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force de l'âge. — P. 595.

[2] *Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. I. — P. 278.

Жене»: «Вот что надлежит понять прежде всего: Жене — это ребенок, которого убедили, до самых его глубин, быть *Другим как собой*. Отныне его жизнь станет историей его попыток уловить этого Другого в себе самом и рассмотреть его в лицо... Но этот призрак — поскольку он ничто — не дается: когда ребенок оборачивается к нему, он исчезает; когда Жене пытается убежать от него... он тут как тут»[1].

Возможно, рассуждение Сартра не лишено оснований, какие-то особенности психологии его героя оно объясняет. Однако такой «ключ» безнравственность списывает на счет «внешнего употребления» общественных понятий и освобождает индивидуума от личной ответственности, вне которой ни о какой морали говорить не приходится.

Возникает вопрос: если такой «ключ» вручается на сороковой странице книги, то о чем писать на оставшихся 533?! По существу, динамики такой «ключ» не предполагает. Правда, остается возможность «наметить с достаточной точностью этапы медленного превращения Жене в постороннего самому себе», — чем Сартр и занимается. Видно, что и в «Святом Жене...» Сартр вновь отправляется от общего, от установленного им закона, направляясь к частному, к данному. Сартр легко узнаваем и в его «Жене», не менее, чем Жене. Не раз, и в книге о Бодлере, уже приходилось от Сартра слышать, например, такое: «Все, что с ним приключилось, — оттого, что он был *назван,* последовала за тем коренная метаморфоза его личности и его языка. Этим торжественным наименованием, которое в его собственных глазах превращало его в *священный объект,* дали ход постепенному развитию, сделавшему его «Королем Воров» и поэтом...» И далее: «Это не человек — это дело рук человеческих, суще-

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 40.

ство, людьми наполненное; его произвели, сфабриковали, придумали...» Жене — «этикетка» как результат взгляда других, «объект», «видимость»; в нем весь набор признаков «бытия-в-себе», признаков «вещи».

Следовательно, у Жене нет возможности выбора, нет свободы. Он и не выбирал — он стал вором: «Я решил быть тем, что преступление сделало со мной». Он стал тем, кем не хотел быть, — ему остается выдать себя за плод своего желания, своей воли, остается желать своего несчастья, желать Зла. Возникает в книге Сартра тема «немотивированного», «бесцельного» преступления, воровства во имя воровства, во имя «поэтического акта».

Именуя Жене «изнасилованным ребенком», — т.е. имея в виду его превращение в «объект» под взглядом Другого, — Сартр без особых затруднений переходит к объяснению еще одной предосудительной склонности Жене, его гомосексуализма: «Это местная потаскушка, каждый может ею воспользоваться по желанию; раздетый глазами положительных людей, как женщина глазами самцов, он несет свою вину, как она свое тело»[1]. Проклятый, поставленный даже актом рождения вне природы, он пестует невозможное и неестественное, антиобщественное, пестует Зло.

Сартр устанавливает органическую взаимосвязь Добра и Зла, динамику их переходов, что несовместимо ни с какой формой канонизации таких понятий. «Порывы к Добру должны возникать только в сознании, уже поляризовавшемся по направлению к Злу, и как способ свершения величайшего Зла, то есть осмеяния Добра... Бытие Зла есть Бытие Небытия и Небытие Бытия. Оно относительно Добру и абсолютно...»[2]

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 82.

[2] Ibid. — P. 149.

Различие в том, что Добро существует само по себе — «это Бог, это социальный механизм», тогда как «Зло нуждается во мне... существует, поскольку я его осуществляю». Оно привлекает «как отрицание, своеобразие, свобода»; в небытии «я ускользаю от Бога и завишу только от себя». Зло — это «отсутствие мотивов, вынуждающее меня сочинять мои собственные». Сартр именует Зло «Воображаемым»: «Действия Жене одновременно поэмы и преступления, поскольку они долго грезятся, прежде чем быть осуществленными, и он грезит о них, их совершая»[1]. Зло и Красота — едино суть, «Зло и Красота — два имени одной нечисти»; «Злой часто бывает эстетом, эстет всегда злой», цель его — «свести мир и человека к игре воображения». «Красота — это закон организации воображаемого мира, единственный, который устанавливает порядок и подчиняет части целому, не будучи добрым. ...Красота эстета — Зло как могущество порядка»[2]. Сартр напоминает и об афоризмах Оскара Уайльда («лучше быть красивым, чем добрым», «природа подражает искусству») как о подтверждении воинственности эстета, намеревающегося разрушить Добро и с этой целью превращающего Зло в Красоту, в «ценность». Так и Жене использует Красоту в качестве наступательного оружия, дающего возможность «разбить праведных на их собственной территории». Жене преобразует вещи в образы, а Красота ему открывает, что цель бытия — Небытие, превращение бытия в видимость. Эту Красоту, этот «стиль» Жене (даже воровство) Сартр уподобляет «поэмам-объектам» сюрреалистов: реальность, соскальзывающая к небытию, превращаемая в грезу, в плод воображения, реальность отвратительного, которую Жене «отделывал, как ювелир».

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 154.

[2] Ibid. — P. 353.

Такое Зло — «высшее», «бодлеровское» («Цветы зла»); оно требует воли, мужества, последовательности, утонченной чувствительности, интеллекта, поэтического дара. Оно отличается от «постыдного» Зла, в котором поступок диктуется низменными побуждениями, не «окрашен элегантностью и чувством стиля великого Зла».

Цель Жене — стать Богом, создателем воображаемой вселенной, себе подобной, а для этого — стать писателем: «Он повсюду, он всё, люди и вещи, общество и природа, живые и мертвые. Можно представить себе его радость: он живет в одиночестве, в тайне, скрываясь от полиции, пишет фальшивые имена в регистрационных книгах отелей, стирает свои следы, едва существует — и, однако, он повсюду, он в сознании всех, он предмет настоящего отвращения...»[1]

Жене оказался, так сказать, соучастником исторического процесса — процесса «смерти богов»: «Ныне Бог умер, даже в сердце верующего, искусство стало богочеловеком; нужно верить человеку в том, что человек создал мир, он ему представляет свое творение и его оправдывает тем, что его сотворил. Есть мораль Красоты, она требует от нас... оптимизма без надежды, принятия Зла как условия тотального единства, утверждения человеческой реальности, созидающей мир, который ее подавляет...»[2] Своим писательским мастерством, эстетическим совершенством Жене вынуждает «брать на себя» созданный им мир, а следовательно, «взваливать на свои плечи» и переполняющие его преступления, беспредельность Зла, бесконечно воссоздавать гомосексуальный акт; «читать Жене — значит заключать союз с Дьяволом».

Для самого Жене этот путь и был путем обретения свободы: «Себя в *своем творчестве* определяя как

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 453.

[2] Ibid. — P. 459.

Вора, Жене ускользает от этого определения, противостоит ему как свободное творческое сознание, которое себя представляет в понятиях свободной необусловленной деятельности...»[1]

Мастерски выполненное «феноменологическое описание» Жене, изощренная интеллектуальная игра, осуществленная Сартром, не освобождает от необходимости дать ответ на вопрос простой — были ли поступки Жене дурными?

Сартр отвечает — «мы понимаем крайнюю сложность его положения». Допустим, положение на самом деле было сложным — личность омерзительная, знаменитый писатель и легендарный вор, «Король» то ли поэтов, то ли воров... Есть в чем разобраться, объект был избран соответственно уровню сартровского интеллекта, который еще более усложнил Жене сложнейшим его истолкованием. Как, однако, за «деревьями» такой интерпретации рассмотреть «лес» нравственных оценок?

«Феноменологическое описание» их поглощает и делает относительными. К голосу Жене — «нашего брата» — Сартр зовет прислушаться, поскольку «социальные связи относительны, непроходимая пропасть разделяет наше субъективное о нас представление и ту объективную истину, которой мы предстаем для других. Поскольку случай превращает наши лучшие намерения в преступные, поскольку при свете дня мы конформисты, а души наши нечисты, поскольку мы в общем-то «невозможная никчемность». «Мы» и Жене, как видно, отождествляются в единой «человеческой реальности», и экзистенциальные ее характеристики только утверждаются предельной ситуацией, воплощенной Жене: «Он до крайности доводит наше скрытое, невыявленное одиночество, он

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 511.

надувает наши софизмы, пока они не лопнут, наши неудачи доводит до катастрофы, делает нашу нечистую совесть невыносимой, на свет выставляет нашу вину».

«Жене — это мы» — Жене виновен, «как и наша эпоха».

Жене Сартр «историзирует», укореняет в «нашей эпохе», которой дает лаконичную и жесткую аттестацию: «Сегодня революции невозможны, нам угрожает самая кровавая и самая нелепая война, имущие классы не очень-то уверены в своих правах, а рабочий класс отступает; как никогда ранее, мы ясно видим несправедливость, но не имеем ни средств, ни желания с ней покончить; между тем ошеломляющий прогресс науки превращает будущее в навязчивое настоящее; вот оно будущее, нынешнее в большей степени, чем время настоящее»[1].

Жене — «зеркало», в которое Сартр настоятельно рекомендует всмотреться своим современникам. Кажется, что зеркало это кривое, настолько омерзительна личность Жене — но выясняется, это и есть отражение, зеркальное отражение лика мира. Так и «Святой Жене...» оказывается способом освоения актуальной современности, целиком засосавшей Сартра в годы работы над этой книгой.

Надо полагать, что по этой причине, по причине безмерной своей политизации Сартр из целого ряда работ, которые он одновременно осуществлял к концу 40-х годов, завершил лишь «Жене», а прочее прервал, оставил, забросил навсегда.

Такая судьба постигла и труд о морали, и отчасти труд о Малларме. Решение проблем морали было обещано в «Бытии и ничто». После войны делались заметки, их сделалось очень много, но никакой завер-

---

[1] *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. — P. 549.

шенности, никакого решения проблем так и не случилось; мораль как система предписаний никак не прописывалась на страницах трудов Сартра с их пафосом свободы.

Начав, насколько можно судить, писать своего «Малларме» до своего «Жене», Сартр затем отвлекся от поэта во имя современника, привлекавшего его необыкновенно. По завершении книги о Жене, т.е. после 1951 года, Сартр к Малларме вернулся, но ненадолго — расставшись затем со своим героем, недописав рукопись, растеряв значительную ее часть, Сартр определял то, что сделал на эту тему, как «начало», не получившее продолжения и завершения. При этом Малларме — как и Жене — был постоянной темой Сартра, включая книгу о Флобере, где оба героя возникают неоднократно.

Ясно, что оценка Малларме с ходом времени менялась. Следующий пункт этой эволюции отражен в интервью, опубликованном в 1960 году в известной книге Мадлены Шапсаль «Писатели собственной персоной». Сартр говорил: «Малларме должен сильно отличаться от созданного о нем представления. Это самый большой наш поэт, страстный, неистовый... Его ангажированность кажется мне насколько возможно абсолютной, как социальной, так и поэтической... Индивидуалистический герметизм был формой отказа от буржуазной тупости»[1].

Надо согласиться — такой образ Малларме действительно сильно отличается от сложившегося о нем представления. Сартр явно подтягивал того или иного из выбранных им писателей в круг ангажированных, что нетрудно было сделать, поскольку к 1960 году само понятие ангажированности стало достаточно расплывчатым, отождествилось со «всем», т.е. с полнотой соответствия эпохе.

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P., 1972. — P. 14—15.

В первых же сартровских набросках Малларме предстал сыном своего времени, поэтом эпохи «смерти богов», почувствовавшим и выразившим это особенное состояние пустоты, которая могла заполняться только искусством.

«Больше и глубже Ницше он пережил смерть Бога; задолго до Камю он почувствовал, что самоубийство — изначальный вопрос, который должен быть поставлен человеком; его повседневная битва против случая будет подхвачена другими, теми, кому не удастся превзойти трезвость его ума»[1].

В последней работе Сартра о Малларме, в статье, которая увидела свет в сборнике стихов Малларме (1966), ставка на искусство интерпретируется не как акт ухода от действительности, а как акт тотального отрицания. Малларме не разрушает действительность, которую ненавидит, — он «заключает ее в скобки», отдалив ее с помощью стихов.

«После того как он убил Бога собственными руками, Малларме все еще мечтал о божественном залоге; он хотел, чтобы Поэзия оставалась трансцендентной, устранив источник трансцендентности»[2].

Однако замена Бога человеком, Поэтом не удалась; материя порождает смутный свет познающей ее человеческой мысли, но несчастное сознание рассеивается, улетучивается; бессилие поэта символизирует невозможность быть человеком. Случайность родилась с человеком — лишь в добровольном уходе, в самоубийстве она снимается. Опережая время, Малларме переживает метафизическую тоску, поэзию разрушает через нее самое, «заключает в скобки».

Образ Малларме в совокупности сартровских работ о нем предстает наброском вскоре последующего тру-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 200.

[2] Ibid. — P. 192.

да о Флобере, прообразом этого писателя, следующей после «Бодлера», рядом с «Жене» — разработкой притягивавшего к себе типа художника. В этом типе происходила объективизация, осуществлялось осмысление рожденного абсурдным миром творческого сознания, открывающего свободу как свою онтологическую сущность, — и намечалась возможность преодоления этой свободы, ведущей в Небытие, к абсолютному отрицанию, к «невротическому искусству».

Происходило самопреодоление, поскольку первой реализацией типа художника абсурдного мира был сам Сартр эпохи «Тошноты», оттеснявший впоследствии свою собственную метафизичность во имя полноты человеческого опыта, практики и знания, — во имя «Всего».

* * *

К концу 40-х годов война между двумя блоками казалась неминуемой, казалась делом ближайшего времени. Всерьез в окружении Сартра обсуждался вопрос о поведении в ситуации новой войны. Камю свою позицию определил довольно четко — он намерен был (по свидетельству Бовуар) вновь начать борьбу в подполье, как только советские войска войдут в Париж, а его жена пообещала покончить с собой и убить своих детей при появлении «красных».

Сартр не верил, что родина пролетарской революции начнет войну, но пребывал в замешательстве. Он не допускал и мысли о возможности борьбы против пролетариата — на что Камю напоминал о лагерях в СССР. Изгнание казалось невозможным; Соединенные Штаты с их атомным шантажом, маккартизмом, «охотой за ведьмами», поддержкой реакционных политических режимов вызывали у левых французов почти такое же отношение, как недавние оккупанты,

германские нацисты. Бежать от страны, воплощающей социализм! Эта мысль казалась нелепой. И трагически неизбежной: отсутствие свободы, идеологическая одержимость коммунистов были для Сартра абсолютно неприемлемы. И на Западе, и на Востоке «гонялись за ведьмами», травили инакомыслящих. В результате — как констатировала Бовуар в 1949 году — «четыре года тому назад мы были друзьями всего мира, а теперь все считают нас своими врагами». О Сартре пресса сообщала «тысячу неприятных или смешных подробностей, неизменно фальшивых... Взгляды, которые обшаривали нас в общественных местах, были вымазаны этой грязью...»[1].

Сартр все больше оттеснялся к «середине», к «третьему пути», который он попытался оформить даже в виде организации — в 1948 году сотрудничает с Руссе, Альтманом, Розенталем и другими, создавшими «Демократическое и революционное объединение» (ДРО).

В «Беседах о политике» (1948) с Д. Руссе и Ж. Розенталем Сартр говорил следующее: «Меня привлекла идея — давно забытая существующими партиями — создания условий для полноценной демократической деятельности внутри политической группировки»[2]. «Объединение» было для Сартра «демократическим опытом», средством воспитания «демократической ответственности» в массах. Ориентируясь в общем на цели и задачи рабочего класса, Сартр видел в «Объединении» возможность установить контакт рабочего класса и средних классов, сблизить марксистов и немарксистов во имя выработки «демократической философии». Основами для нее, по Сартру, были при-

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. I. — P. 201.

[2] *Sartre J.-P., Rousset David, Rosenthal Gérard.* Entretiens sur la politique. — P., 1949. — P. 22.

знание исторического принципа, признание значения «ситуации», т.е. определения человека принадлежностью к тому или иному классу, а внутри его по профессиональной принадлежности, так что единственным способом освобождения человека является воздействие на ситуацию.

Основополагающим для ДРО Сартр считал признание борьбы классов «как повседневной реальности» и безусловное присоединение к пролетариату в этой борьбе. Ссылаясь на Маркса (такие ссылки в «Беседах» постоянны), Сартр формулирует задачу освобождения от всех форм эксплуатации, отчуждения человека.

Конфликт личности и общества Сартр считает устаревшим и рассуждает об «интеграции свободного индивидуума в общество, объединяющее свободную деятельнось людей», что предполагает необходимость социальной революции.

Сартр втянулся в «Объединение» в ситуации нагнетания «холодной войны», раскола Европы, который представлялся ему опасным, грозящим новой военной катастрофой. Для него программным было убеждение в том, что война не является фатальной неизбежностью. «Демократическое и революционное объединение» для Сартра означало объединение Европы во имя мира.

Однако охваченный прозелитской эйфорией Сартр говорил: «Европа может быть фактором мира только в том случае, если речь идет о социалистической Европе, то есть Европе, в которой массы, социалистические партии, социалистические и прогрессивные силы, профсоюзы возьмут на себя инициативу объединения различных стран»[1].

В «Беседах о политике» Сартр высказал осуждение «абстрактного политиканства» — при всей своей,

---

[1] *Sartre J.-P., Rousset David, Rosenthal Gérard.* Entretiens sur la politique. — P. 85.

казалось бы, крайней политизации, — как проявления отвлеченного мышления, идеалистического предпочтения мысли «конкретной потребности». Именно «потребность» ведет к действию, к осмыслению ситуации, к идеологии, к мировоззрению. Сартр категорически противопоставлял «Объединение» партиям, где царит бюрократизированная догматическая идеология; он отстаивал истинность «конкретного мышления».

«Объединение» просуществовало недолго и предполагавшейся роли сыграть не сумело. Нежизнеспособность «Демократического и революционного объединения» стала для Сартра очевидностью потому, что, по-прежнему оттесняясь к «середине», он одновременно продвигался влево — к убеждению в том, что свобода завоевывается, что она утверждается революционным действием. И «Объединение» он осудил «слева»: «Меня втянули в ДРО, а не я сам в него вступил. Поскольку я там оказался, мне пожелали предоставить важное место; я на это согласился, но с Руссе у меня были большие разногласия. Я видел, что Руссе склоняется к реформизму и пытается найти средства для ДРО, обращаясь к американским рабочим профсоюзам... Это не было выходом, поскольку быстро обнаружилось, что движение реформистское, а не революционное... В это время невозможно было создавать рядом с коммунистической партией отличную от нее революционную силу»[1].

Отношение к компартии в конечном счете определялось фундаментальным убеждением Сартра в том, что буржуазия превратилась в нисходящий, реакционный класс, а пролетариат стал восходящей, прогрессивной политической силой. Чтение Маркса и Ленина подкрепляло выводы, которые следовали из недвусмысленных реальностей XX века, отожде-

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 460—461.

ствившего буржуазию с войнами, с фашизмом, с социальным неравенством, а пролетариат с освободительным движением, развернувшимся на всем пространстве земного шара, с требованием социального и политического равенства. Отсюда осознанные Сартром как историческая неизбежность поиски контактов с пролетариатом и коммунистическим движением — которые усложнялись, однако, в конкретных условиях конца 40-х годов.

Сложность возникшей к концу 40-х годов политической ситуации, противоречивое положение европейских левых отражены в статье Сартра «Фальшивые ученые и фальшивые зайцы» (1950), посвященной тогдашней Югославии.

Основополагающая идея Сартра несложна: поскольку буржуазия является классом нисходящим, пролетариат же классом восходящим, субъективная, т.е. классовая позиция пролетариата выражается в объективности научной марксистской истины. Однако эта истина превращается в догму усилиями особенного направления коммунистической идеологии — «сталинским коммунизмом». Уже в этой статье сталинизм фигурирует как совершенно очевидное для Сартра, определенное в своих признаках понятие.

Оперируя привычными для себя категориями, Сартр творческую, свободную инициативу личности и коллектива отождествляет с «конструктивной субъективностью», которой противостоит «новый догматизм» оторванной от жизни «партийной идеологии», «сталинский объективизм». «Марксизм умирает, становится схоластикой» в теории и практике советской бюрократии, умерщвляется «фальшивыми учеными», действующими наперекор фактам. Такие факты — Югославия, ее путь, ее выбор, осужденный партбюрократией, предпочитающей этого зайца счесть «зайцем фальшивым». В «фальшивого зайца» превращен

Тито, с феноменом которого «фальшивая» сталинистская идеология справиться не в состоянии.

Даже по этой статье видно, что как бы Сартр ни был тогда охвачен эйфорией открытой им социальной истины, он трезво оценивал действительное положение дел и аттестовал сталинизм, не ожидая 1956 года.

С одной стороны — коммунистическое движение с такой червоточиной, как сталинизм, с другой — некоммунистическая левая, отношение с которой все более усложнялось по мере того, как Сартр политизировался, утверждал прогрессивный смысл борьбы пролетариата и компартии.

Усложнялось вплоть до фактов открытого разрыва с недавними соратниками и единомышленниками. Поистине эпохальной стала дискуссия Сартра и Камю.

«Если эта дружба и разлетелась внезапно, то ведь уже давно от нее мало что оставалось. Идеологические и политические различия между Сартром и Камю с 1945 года увеличивались. Камю был идеалистом, моралистом, антикоммунистом; будучи вынужден в определенный момент уступить Истории, он постарался как можно скорее ретироваться; чувствительный к несчастьям других людей, он возлагал вину за них на Природу. Сартр с 1940 года старался преодолеть идеализм, оторваться от своего изначального индивидуализма, жить в Истории; близкий марксизму, он желал союза с коммунистами. Камю боролся во имя высоких принципов... и отказывался от участия в конкретных делах, в которые впутывался Сартр. Тогда как Сартр верил в истину социализма, Камю все решительнее защищал буржуазные ценности; он принимал их в «Бунтующем человеке»... Сартр сближался с СССР; Камю питал к нему отвращение и, хотя не любил США, практически брал их сторону»[1].

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. I. — P. 361.

Альбер Камю опубликовал в августе 1952 года в «Тан модерн» «Письмо директору «Тан модерн» — его ответ на статью о книге «Бунтующий человек», написанную Жансоном, ближайшим сотрудником Сартра. В том же августовском номере журнала и был опубликован сартровский «Ответ Альберу Камю», ироничный, язвительный, саркастичный. Тон в немалой степени был спровоцирован и тоном выступлений Камю — безапелляционным и менторским («Каким образом адресованные Вам возражения немедля превращаются в святотатство?»), и тщательной литературной обработкой выраженных Альбером Камю чувств, что превратило его гнев в образец риторики, к которой Сартр безжалостен. Защищая Жансона, Сартр опровергает право Камю — кого бы то ни было — вещать от имени и по поручению самой Истины и самого Разума, пользуясь при этом «приемами из полицейских докладов». Несогласие с Жансоном Камю выразил не в полемике с ним, а в полемике с Сартром, которому он приписал все то, что его возмутило в статье Жансона, в прямом обличении «директора «Тан модерн», в прокурорской речи по поводу идеологических преступлений Сартра. Речь же Камю не брезгует даже фальсификацией, что тоже относится Сартром к числу «приемов из полицейских докладов».

Так, Камю прямо обвиняет Сартра в оправдании советских концлагерей — хотя как будто возражает своему критику, т.е. Жансону. Сартр восстанавливает истину: «Это ложь, через несколько дней после заявлений Руссе мы посвятили лагерям редакционную статью, которая полностью выразила мою позицию, и потом несколько статей; а если вы сравните даты, вы убедитесь, что номер был сверстан *до* выступления Руссе... Мы поставили вопрос о лагерях и определили

свою позицию в тот самый момент, когда французы их обнаружили»[1].

Нет и не могло быть различия в отношении к лагерям у Сартра и Камю — двух выдающихся писателей-гуманистов. Но различия между ними были — Сартр их четко обозначил. Он писал: «Я не говорю: сначала о мальгашах, потом о туркменах — я говорю, что не надо использовать страдания, которым подвергнуты туркмены, для того чтобы оправдать те, на которые *мы* обрекаем мальгашей». У антикоммуниста, замечает Сартр, известие о советских лагерях вызовет не сострадание и нравственные муки, а радость по поводу того, что «так оно и есть, так и следовало полагать».

Сартр рассуждает как политик, взвешивающий реальную политическую ситуацию и логику борьбы, он не позволяет себе мыслить категориями отвлеченными. Его неизменная ориентированность на «тотальность» давала о себе знать; он оценивал всю сложность и взаимосвязь явлений, оценивал общество в целом. Примечательные слова: «Железный занавес — это зеркало, и каждая половина мира отражает другую половину».

Спор Сартра и Камю — спор о свободе; этого следовало ожидать. Возражая Камю, Сартр обращает внимание на его неосведомленность, на упорное нежелание «идти к источникам», почитать хотя бы Гегеля и «Бытие и ничто» («правда, это и утомительно»). Сартр разговаривает с Камю, как с нерадивым, непонятливым школяром, которому приходится разъяснять известные истины. Они и на самом деле известны, повторять их нет особой нужды.

Однако есть и новое — принципиально иное: «Сегодня наша свобода — не что иное, *как свободный вы-*

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 103—104.

бор борьбы за освобождение»[1]. Все перемены, случившиеся с Сартром, его ангажированность — в этом выводе. К моменту столкновения с Камю свобода уже не являлась для Сартра изначальной отметиной сознания, ее исходной структурой, она определялась конкретными социальными обстоятельствами, благодаря которым человек оказывается в клетке — все оказываются в клетке несвободы: «И мы тоже, Камю, мы заключены в клетку», — это и пытается Сартр довести до сведения своего оппонента. Как и следующую из этой констатации мысль о необходимости повернуться лицом к этой истине, ее осознать — и осуществить «свободный выбор борьбы за освобождение». Альтернативы просто-напросто не существует: человек, который «добровольно поворачивается спиной к своей эпохе», не властвует над ней, а, наоборот, «полностью ею обусловливается».

Напомнив, что в 1945 году в Камю было «восхитительное соединение личности, действия и творчества», что тогда был открыт автор «Постороннего» и боец Сопротивления («как мы вас тогда любили»),— Сартр напомнил и то, что для Камю соприкосновение с Историей было соприкосновением с «безумием других», которое ничего не созидает, лишь разрушает, «птицам не дает петь, человеку мешает любить». Камю был намерен не «делать Историю», но «мешать ей делаться». В творчестве Альбера Камю были выражены особые обстоятельства, особый момент, когда борьба с реальным противником, Германией, олицетворяла борьбу всех людей против бесчеловечного рока, и даже его эстетство насытилось историческим содержанием. Но этот момент заслонил истину другой борьбы — человека с человеком, не со Смертью, а с социальными условиями, которые были всему при-

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 110.

чиной: «Умирал ребенок, вы обвиняли в этом абсурдность мира и этого Бога, глухого и слепого... но отец ребенка, безработный или чернорабочий, обвинял людей... Вы хотите в себе самом, через себя самого осуществить счастье всех с помощью *морального* напряжения; мрачная толпа, которую мы начинаем открывать, требует от нас отказаться от своего счастья во имя того, чтобы она была хотя бы немного менее несчастной»[1].

В этом корень разногласий. Можно сказать, что Камю, несмотря на опыт войны, Сопротивления, остался во многом во власти Слов — тогда как Сартр под влиянием того же опыта решительнее двинулся от Слов к Делам, т.е. к пониманию реальной истории, к восприятию социальных интересов и материальных нужд как мощного фактора, как формирующей ситуации силы. Ясным стало, что и само Сопротивление в этой перспективе понималось по-разному. «Вы уже тогда, — обращался Сартр к Камю, — для десяти миллионов французов относились к числу привилегированных, они не узнавали своего, слишком реального гнева в вашем идеальном бунте».

Благодаря этому «обожествлению человека» (заимствованному у Мальро, по мнению Сартра) и отождествлению Истории с очередным абсурдом реальная личность Альбера Камю «стала призрачной», и «если в 1944 году она была будущим, то в 1952-м стала прошлым». Все меняется в мире — «чтобы остаться собой, надо меняться».

«Вовлеченный в Историю, как и вы, я ее понимаю иначе. Я не сомневаюсь, что она имеет облик абсурдный и ужасный для тех, кто взирает на нее из Преисподней; но они ничего общего не имеют с теми людьми, кто ее делает». Сартр приглашает Камю не смот-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 118—119.

реть на Историю со стороны и с недоверием; он предлагает ему представить себе, что на самом деле и он, Камю, не «вне» Истории, а «внутри» — коль скоро История, согласно идее Маркса, ничего сама не творит, история и есть деятельность людей, преследующих свои цели. Коль скоро это так, предпочтительнее осознанный выбор: «Лишь в историческом действии дано понимание Истории». Таким образом, Дело — не программа делячества и прагматизма. Дело — залог познания и понимания, фундамент Истины для современного, т.е. по необходимости «историзировавшегося» человека.

Как оценить дискуссию между Сартром и Камю? Как событие, повторяем, эпохальное[1]. И не просто в силу реального веса этих имен. Разрыв между недавними единомышленниками — симптом того исторического разлома, который пришелся на середину XX века. И по их дружбе прошла трещина, которая, все расширяясь и углубляясь, отделила один период, первую половину века, от другого, от второй половины XX столетия.

Кто прав в этом жестком споре? На первый взгляд, само собой разумеется, Сартр. Поражает его самокритичность, его динамизм, его способность прислушаться к голосу времени, его готовность отзываться на зов тех «простых» людей, от которых он был отдален и своим положением, и родом своих занятий, и авторитетной традицией, преданностью тому Слову, от которого непросто перейти к Делу.

---

[1] Выдающийся перуанский писатель Марио Варгас Льоса писал в 1981 г.: «Обстоятельства изменились, участники полемики скончались, и с тех пор появилось два поколения писателей. Но полемика до нашего времени актуальна. Каждое утро ее делают современной газеты...» (*M. Vargas Llosa*. Entre Sartre y Camus. Puerto Rico, 1981. — P. 10).

В этом, конечно, проявление черт данной индивидуальности, натура Жан-Поля Сартра — но в этом проявляет себя и эпоха, первая половина XX века, эпоха войн и революций, политизировавшая не одно поколение западных интеллектуалов. Время стоит за выводами Сартра, придавая им особенную весомость, значение выстраданных истин.

И напротив, оттеняя видимую неубедительность звонких фраз Альбера Камю, в том числе и тех, что иронически цитируются Сартром: «Трагичнее страдания только жизнь счастливого человека»; «Настоятельность отчаяния может породить радость»; «Крайняя точка нищеты воссоединяется с изобилием мира» и т.п. Сартр соотносит такие афоризмы с реальными страданиями, нищетой бедного человека — и без всяких сомнений заключает: «Вы, Камю, — буржуа».

В середине нашего века, к моменту распри Сартра и Камю, дошедшая до крайности острота социальных конфликтов начала постепенно снижаться, мощный порыв революционной волны становился прошлым, политизация сознания переставала осознаваться как неизбежность. С эпохой, конечно, не ушла в прошлое мысль Сартра, да и сама методология, им выработанная, заключает в себе смысл непреходящий, как и отождествление свободы с необходимостью борьбы за освобождение. Тем более что жестко сформулированные в полемике с Камю идеи входили в то представление о мире, которое определялось у Сартра в 40-е годы и которое иначе как «новым мышлением» не назовешь — мышлением провидческим, имевшим в виду те новые реальности, которые возникали на этом переломе эпох и окончательно сложились тогда, когда принятым стало определение «ядерный век».

Странные, однако, случаются порой истории — неспешное движение в арьергарде неожиданно оборачивается твердой позицией в авангарде. Камю на фоне

динамического, невероятно активного, самокритического Сартра видится статичным, уклончивым, компромиссным, абстрактным. Но с историческим переломом, по мере того как европейское общество втягивалось во вторую половину XX века, мысль Камю не теряла, как предсказывал Сартр, а приобретала значимость.

Впрочем, и Сартр это понимал. В январе 1960 года Камю погиб. Сартр пережил внезапную его смерть как смерть соратника и друга. В отклике, опубликованном в «Тан модерн», Сартр писал: «В наш век, наперекор Истории, он являл собой наследника долгой традиции моралистов, произведения которых, возможно, — самое оригинальное во французской литературе»[1]. Его гуманизм «упрям, узок», но даже «настойчивостью своего отказа он утверждал, в гуще нашего времени... факт нравственного существования».

Возникает точный и красноречивый образ: «*Он сам был,* так сказать, этим непоколебимым утверждением. Стоит только его почитать, подумать, как обнаруживаешь гуманистические ценности, которые он хранил в крепко сжатом кулаке: этот картезианец абсурдного мира отказывался покидать надежную почву нравственности и ступать по ненадежным дорогам практики...» В постоянной схватке со смертью, считает Сартр, победил Камю, несмотря на «скандальный» несчастный случай, убивший писателя, скандальный в силу подтвержденной им абсурдности существования, — победил, поскольку его творчество и его жизнь не что иное, как «попытка человека отвоевать каждое мгновение своего существования у грядущей смерти».

Акценты изменились? Несомненно. В какой-то мере изменились потому, что изменилась задача — одно дело ответ сильно задевшему своей статьей оппонен-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 127.

ту, другое дело некролог по поводу нелепой смерти недавнего соратника. Но как бы ни менялись акценты, Сартр не очень-то изменился за этот срок; в 1952 году он, выше всего ценивший свободу, не мог не понимать значения писателя, который, несмотря ни на что, «в крепко сжатом кулаке» сберегает гуманистические ценности.

Не следует упускать из виду два обстоятельства, которые обусловили жесткость позиции Сартра в «Ответе Альберу Камю» — кроме категоричности и даже агрессивности как свойств натуры Сартра.

Первое из них — безжалостная, на уничтожение полемика с Сартром, которая велась чуть ли не всеми, и справа, и слева, и на уровне обывательском, и на уровне «интеллектуалов», не брезговавших той самой грязью, которую так часто видела Симона де Бовуар во взглядах, которые «обшаривали» властителя дум. «Ненависть» — вот что обычно ощущал Сартр, по его признаниям.

С одной стороны — кампания, развернутая компартией тотчас после Освобождения. «Литература могильщиков» Гароди — лишь один из многих фактов. С Сартром порывали и единомышленники по левой «некоммунистической», ангажированной литературе.

С другой стороны — литература «дезангажированная» объявила подлинную войну Сартру как олицетворению ангажированности.

К числу первых актов, первых признаков такой войны относится роман Бориса Виана «Пена дней». С крайней непочтительностью к властителю дум, Виан уже в 1946 году представил Сартра частью осмеянного, нелепого мира, в романе мэтр появляется под именем Жан-Соля Партра, Бовуар под фамилией Будуар, «Тошнота» превратилась в «Блевотину» и т.д. Осмеивается, правда, прежде всего ажиотаж вокруг Сартра, нелепы его почитатели, скупающие и поношенные

брюки и все такое прочее, не говоря уже о произведениях мэтра. Но и сам Сартр в изображении Виана вполне на уровне дурацкого идолопоклонства: «Как можно не интересоваться таким человеком, как Партр?.. Человеком, способным написать что угодно, на какую угодно тему, и притом с такой точностью... Меньше, чем за год, наверное, Партр выпустит в свет свою Энциклопедию блевотины, и герцогиня де Будуар будет участвовать в этой работе, а значит, появятся новые рукописи невероятной ценности»[1]. Юмор, надо сказать, не очень высокого пошиба, но симптоматично само превращение Сартра в комическую фигуру.

Злее памфлет Жака Лорана «Поль и Жан-Поль», само появление которого в 1951 году обозначало смену вех, знаменовало приход поколения «дезангажированного». Идейная литература, олицетворением которой был Сартр, по Жаку Лорану, не отличается от литературы буржуазной, и он уподоблял Сартра Полю Бурже как образцу буржуазной идейности.

Вслед за Лораном ниспровергали Сартра и прочие «дезангажированные». Так, для Эжена Ионеско Сартр был постоянным раздражителем, вызывавшим у этого «антидраматурга» нервную реакцию. Много раз он делился с читателем своим раздражением, отказывая театру в праве быть «идеологическим, аллегорическим, политическим», а Брехту и Сартру (главным неприятелям Ионеско) даже в праве именоваться драматургами, поскольку театр, по Ионеско, может быть только «антитематическим, антиидеологическим, антиреалистическим». Сартр, по терминологии Ионеско, — «носорог», поскольку он «уступает Истории», пытается «к ней подключиться».

Другое обстоятельство, определившее жесткость и известную односторонность позиции Сартра в «Пись-

---

[1] *Борис Виан.* Пена дней. — М., 1983. — С. 160.

ме Альберу Камю», — чрезмерное увлечение идеей социальной обусловленности. Понять Сартра нетрудно, поскольку в 40-е годы История легла таким прессом, что детерминизм мог показаться всесильным. Даже Сартр, для которого вопрос о свободе оставался узловым, неожиданно, но вполне оправданно для, так сказать, «неофита», с излишней категоричностью заговорил тогда о фатальной обусловленности выбора, о необходимости выбора революционного действия, о прогрессивной исторической функции пролетариата и СССР. Во всем этом видна печать конкретной исторической ситуации, эпохи «империалистических войн и пролетарских революций», что начинало устаревать, как только ситуация изменилась, с каждым десятилетием второй половины века. Но как бы ни менялась жизнь, свободе Сартр был привержен как самой жизни, как существу человека, а это и вело к тому, что он старательно оберегал свою приверженность к открытым им средствам практического и теоретического обретения свободы — т.е. к революционной борьбе и марксизму как теории классовой борьбы.

Как бы ни объяснять то, что в позиции Сартра было спорным, будучи исторически детерминированным, остается вопрос о концлагерях, созданных государством, которое с гордостью именовалось родиной социалистической революции, — в этом вопросе не должно быть двух мнений, в этом вопросе правота Камю как будто не подлежит сомнению. Здесь никаких «однако» быть не может.

Однако — в уже упоминавшемся очерке о Морисе Мерло-Понти в 1961 году Сартр напоминал о логике рассуждений левых интеллектуалов, сделавших ставку на союз с коммунистами, о логике рассуждений того же Мерло-Понти, в порядочности которого сомневаться нет оснований: левые ничего общего не имеют

с противниками коммунизма, левые сражаются против фашистов — как и коммунисты, и СССР несомненно там, где идет борьба с эксплуатацией. В подобных размышлениях краеугольным камнем остается вера в то, что СССР — это революция. «Возможно, марксизм деградирует, — писал Сартр, — внутренние трудности и внешнее давление извратят систему и ее институты, свернут социализм с его пути, но Россия останется несравнимой с другими нациями, судить ее можно, лишь приняв ее начинание и во имя этого начинания»[1]. Мерло — и Сартру — по душе заявление Троцкого, которое Сартр воспроизводит следующим образом: «Если на СССР нападут, надо защищать социализм; что же касается сталинской бюрократии, то не капитализму сводить с ней счеты, этим займется русский пролетариат...»[2]

Западным левым в 40-е годы расстаться с коммунистами было делом нелегким — речь шла об исторической ставке, о социальной надежде, о надежде на социальную справедливость. Все это стояло за теми терзаниями, которым левые предавались (Сартр в их числе). Вот исторический комментарий к этой ситуации, воистину драматической: «В тот момент, когда Европа обнаружила лагеря, перед Мерло открылась незамаскированная борьба классов, забастовки и репрессии, бойня на Мадагаскаре, война во Вьетнаме, маккартизм и великий американский страх, подъем нацизма, повсюду власть церкви, блаженно прикрывающей епитрахилью возрождающийся фашизм: как же не почувствовать зловоние буржуазной падали?»[3]. Как же в таких условиях осуждать «рабство на Востоке» — но в то же время допустимо ли «сотрудничать с

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 227.

[2] Ibid. — P. 228.

[3] Ibid. — P. 230—231.

Партией для того, чтобы покрыть Францию колючей проволокой»?

«Что делать?» — вопрошал Сартр. Это был вопрос вопросов. Надо было, конечно, осудить колючую проволоку, несмотря ни на что. Сейчас говорить так — легкое дело, но сделать это левым 40-х годов было нелегко. Они это и делали, но «зловоние буржуазной падали» — не красное словцо, не внезапный прорыв чувств Сартра, который и не очень-то был эмоционален. Таков был итог политической истории капитализма XIX — первой половины XX века, увенчанной Освенцимом как высшей точкой «прогресса». Альтернативой, весомым противовесом фашистской чуме казался только социализм — и тут колючая проволока. Было отчего прийти в отчаянье. К тому же: «Правые наняли мясников, чтобы те нас поносили... Наши друзья из компартии не переварили статью о лагерях. Меня не очень-то смущало это: «крыса», «гиена», «гадюка», «хорек»... Мерло раздражался больше, он вспоминал товарищество 1945 года...»

Процесс был настолько болезненным, что у Сартра при встречах с Мерло-Понти возникало ощущение — тот «понемногу умирает», «жизнь его ускользает». Сомнения и разочарования нарастали стремительно: «Для Мерло-Понти, как и для многих других, критическим был 1950 год: ему казалось что он увидел истинное лицо сталинизма и что это был бонапартизм. Или же СССР не был родиной социализма, следовательно, он не существовал нигде и не был, конечно, жизнеспособным, или же социализм был *таковым,* этим отвратительным чудовищем...»[1]

«Одни стоят других» — разочарованный и в капитализме, и в социализме Мерло-Понти отходит от политики, потом от журнала, приближается к позиции

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 237.

Камю. В этот момент их пути с Сартром расходятся, многолетняя дружба прерывается, поскольку отношение Сартра к СССР и коммунистам по-прежнему определяется той же логикой левой мысли, вынуждающей к сотрудничеству во имя общей задачи — борьбы с буржуазией, которая вызывала у Сартра ненависть и отвращение («во имя свободы, равенства и братства всю ненависть я посвящаю буржуазии»), борьбы за мир, что с каждым годом приобретало значение первостепенное.

Сартр неоднократно указывал на 1952 год как на рубеж, на момент «больших перемен» — одновременно произошло «погружение в политику и сближение с коммунистами». Разрыв с Камю, дискуссия Сартр—Камю не случайно приходится на тот же 1952 год.

В этот момент, в начале 50-х годов, «историзация» как ощущение бремени Истории, ощущение вовлеченности в исторический процесс перерастает в целеустремленное ее постижение. Сартр усиленно читает и перечитывает Маркса, Ленина, проглатывает «огромное количество исторических трудов», трудов по политической экономии — что не мешало отдавать дань неизменному пристрастию к романам шпионским, к «Черной серии» полицейских приключений.

Активность Сартра, его политическая активность отражала существенную перестройку всех взглядов и жизненных позиций, процесс формирования иного типа философа, который все менее доверяет Слову, книге как источнику истины, все меньше верит в действенность Слова — и все более неизбежным для себя видит Дело. По признанию Сартра, где-то к 1952 году он ощущал потерю традиционной веры в книгу и начало разочарования в литературе, которое усугублялось на протяжении всех 50-х годов — завершившись в 1964 году появлением автобиографической книги «Слова».

Политика стимулировала интерес к Истории (к «деланию Истории»), История — к философии, к переориентации философии. С 1952 года Сартр интенсивно осваивает диалектику, которой совершенно чужд был первый период философских поисков Сартра, включая «Бытие и ничто». Сартр устанавливал прямой путь от цикла статей «Коммунисты и мир» к «Вопросам метода», а далее к «Критике диалектического разума» — путь от философии истории к диалектической философии.

«Основой для меня была проблема отношения к марксизму», — говорил Сартр в интервью, опубликованном в 1970 году[1]. Открытию марксизма предшествовало обнаружение «силы вещей» — стал солдатом, потом пленным. Так Сартр «начал открывать реальность ситуации человека среди вещей, то есть «бытие-в-мире». Затем с Сопротивлением возникла возможность выбора, открылся «миф героизма». «Понадобилось, чтобы довоенный персонаж, стендалевский индивидуалист и эгоист, был против его воли погружен в Историю, сохраняя еще возможность сказать да или нет, чтобы затем лицом к лицу встретить запутанные послевоенные проблемы, будучи человеком, полностью обусловленным своим социальным положением, но в достаточной мере способным на решение, чтобы взвалить на себя бремя этой обусловленности и быть за нее ответственным. Ибо идея, которую я не переставал развивать — каждый в конечном счете ответствен за то, во что он превращен, даже если он в состоянии только взять на себя эту ответственность. Я верю, что человек всегда может что-то сделать с тем, что делают с ним. Это и есть определение, которое я сегодня даю свободе...»[2]

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P., 1972. — P. 99.

[2] Ibid. — P. 101.

Марксизм и носитель этой идеи — рабочее, коммунистическое движение — приобрели тогда для Сартра значение первостепенное. В этом Сартр — последовательный и типичный представитель интеллигенции своего времени, убеждение в смерти богов конкретизировавший убеждением в крахе буржуазии.

Сартр писал: «В той мере, в какой находятся «слева», каждый интеллигент, каждая группа интеллигентов, любое идейное движение, прямо или косвенно, определяется относительно марксизма... Для нас марксизм не просто философия: это климат наших идей, среда, в которой они вскармливались, это подлинное движение того, что Гегель называл Объективным Разумом. Мы видели в нем культурное наследие левых, более того: с момента смерти буржуазной мысли только он и есть Культура, только он дает возможность понять людей, дела и события»[1].

Отношения Сартра с компартией, однако, были попрежнему сложны, они выражались в достаточно точном его афоризме, не столько выразившем противоречия и колебания «мелкобуржуазного» писателя, сколько оценившем по достоинству тактику и стратегию. коммунистов: «Ничего невозможно сделать без коммунистов, ничего невозможно сделать вместе с ними».

Во всяком случае, Сартр и в начале 50-х годов хорошо понимал, что нужно что-то делать, что устранение знаменует бессилие — и что ощутимое воздействие на ход событий дает только союз с коммунистами. Для Сартра — и в этом он был, безусловно, прав — эволюция и Мерло-Понти, и Камю знаменовала ставший явным к 1950 году распад сформировавшегося в Сопротивлении единства левых (начало этого единства — в Народном фронте 30-х годов). Для Сартра насущной задачей было сохранение, возрождение тако-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 110.

го единства, жизненно необходимого в расколотой Европе, где поднимали голову правые и нависала угроза войны. «Другого пути не было, как сближение с Партией и призыв всех к объединению... Соглашение с коммунистами, которое ни в коем случае не лишало нас свободы мнения»[1].

Свою роль в определении позиции Сартра в смутное и тревожное время сыграли открытые и абсурдные провокации властей в 1952 году, особенно «дело Дюкло». Жак Дюкло был арестован по обвинению в шпионаже (в пользу СССР), а доказательством были голуби, которых руководитель компартии вез в своей машине, естественно, в соответствии с традиционными французскими гастрономическими пристрастиями. Для Сартра подобные акции буржуазии были доказательством ее исчерпанности, бессилия и неисправимой тупости.

Сартр резко отвечает на антикоммунистические провокации — партия меняет к нему отношение. Сартр пишет «Коммунисты и мир» («Les communistes et la paix», «Тан модерн», июль 1952, октябрь—ноябрь 1952, апрель 1954), как он пояснял впоследствии, «не имея никаких связей с партией, будучи скорее ее врагом, лишь для того, чтобы сказать, насколько постыден арест Дюкло». Правда, признавал он, «мало-помалу статьи становились полупохвалой, и даже похвалой коммунистической партии»[2].

Исходной посылкой для Сартра было убеждение в том, что «СССР хочет мира и доказывает это ежедневно», а также в том, что «пролетариату нет смысла воевать». Не партийные пристрастия, — они были Сартру неведомы, — а потребность в истине движет его неспокойным пером, потребность в социальной

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 255.

[2] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 461.

справедливости, никаких примет которой в буржуазных демократиях Запада Сартр не усматривал. Сартр писал о пролетариате, о его естественном праве на борьбу, о его самоопределении в действии, в политическом акте. Писал со многими ссылками на Маркса, Энгельса, Ленина, демонстрируя отличную ориентацию во всех перипетиях сложной политической, экономической, идеологической послевоенной ситуации как во Франции, так и во всем мире.

Компартия обратилась к Сартру с предложением присоединиться к протестам по поводу ареста Анри Мартена. Мартен — рабочий, участник Сопротивления, военный моряк, восставший против «грязной» войны во Вьетнаме и обвиненный в саботаже.

В 1953 году вышла книга «Дело Анри Мартена» («L'affaire Henri Martin»), коллективный протест, выраженный Э. Базеном, Ж. Превером, Веркором и другими левыми интеллигентами. Главное в этом выступлении — обширный комментарий, написанный Сартром. Он тщательно изучил все обстоятельства дела, суть обвинения, мотивы поведения Мартена, вник в его биографию, в его образ — и сделал заключение: «Когда правительство упорно обвиняет в предательстве человека, которого большая часть общества считает героем, страна больна»[1].

История Анри Мартена для Сартра — история становления гражданина, воспитания ответственности и потребности в свободе. Типичная история выдвижения на общественную арену новых сил, способных к переоценке ценностей, к отказу от стереотипов, от национальной мифологии. «Солдат, защищающий свою честь, а с нею честь армии» — таков Анри Мартен, осознавший, что «в Индокитае французская армия ведет себя, как немцы во Франции». Во время

[1] L'affaire Henri Martin. — P., 1953. — P. 7.

колониальной войны Мартен получил уроки классовой борьбы, а такая учеба у жизни привлекательна для Сартра, именно ей он доверяет.

Мало что, однако, менялось в отношении компартии к интеллигенции. В марте 1954 года Сартру пришлось объясняться с Жаном Канапа (статья «Операция «Канала»), опубликовавшим статью в «Юманите». Всю непартийную интеллигенцию, многоликую и разношерстную, Канапа превратил в одноликую массу, перед которой он безапелляционно «ставит задачи» и сам подрывает основы возможного объединения оскорбительными аттестациями в ревизионизме и прочих преступлениях. Сартр готов к сотрудничеству, но формулирует главное его условие категорически и ясно: «Если коммунисты, которых я встречал и которых я уважаю, не дураки и если к тому же партия желает быть «источником обновления интеллигенции», то в таком случае я не сыщик, Колетта Одри не ревизионист блюмовского типа, а единственным болваном оказывается Канапа»[1].

Марксизм для Сартра 50-х — не только идея, не просто учение, но модус вивенди, образ мысли и даже образ жизни человека нового времени, вынуждающего теоретика быть практиком, вынуждающего считаться не только с жизнью идей, но и с жизнью людей. Философская переориентация Сартра в 40—50-е годы, выводившая его к марксизму, выводила к образу жизни публициста, оратора, пропагандиста — участника политического сражения.

А здесь ему пришлось различать «марксизм, которым он должен быть», и тот, «каким он является», каким он предстает в конкретных носителях идеи, в «партийных активистах», которые на такую роль претендуют, с самой идеей себя отождествляя. Сартр кон-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 103.

статировал: история дала им преимущество в виде марксизма — они же его теряют в своей деятельности, в чувстве превосходства, в идеологической агрессивности и нетерпимости.

Сартр с огорчением замечал, что коммунисты ведут себя так, словно им приходится защищать некую крепость, а их периодические вылазки только усиливают впечатление, что они защищаются, что их позиция слаба. Сартр ожидал от коммунистов творчества, творческого наступления, но «ничего нет, ниоткуда», и буржуазия ничего не создает в сфере культуры, в сфере идей, и марксисты не торопятся использовать исторически беспроигрышную ситуацию, заполнить лакуны, реализовать возможности марксизма.

В феврале 1956 года Сартр заявил: «Во Франции марксизм остановился». Сказано это в статье, посвященной книге «ревизиониста» Пьера Эрве «Революция и ее фетиши». Примитивный догматизм носителей «правильной» коммунистической идеи порождает ответную реакцию, противоположную крайность — «идеалистический реформизм». «Если во имя верности Партии отказываются от привлекательности движения, то остается лишь цепляться за принципы, ограничиваться *повторением*... Мы хотели бы, чтобы вы создали для интеллигентов-коммунистов условия доверия и уверенности, чтобы философ, экономист, этнограф, историк, психолог, все могли бы обрести желание предпринять конкретные исследования и обогатить марксизм, то есть *нашу* культуру».

Для Сартра не было тогда сомнений ни в том, что обогащение марксизма знаменует обогащение культуры, ни в том, что эта культура «наша» — общефранцузская, общечеловеческая, словом, Культура. Примечательные слова: «Мысль другого раскрывает мою собственную. Даже одна хорошая марксистская кни-

га — для каждого из нас шанс успеха нашей будущей книги»[1].

Такая оценка марксизма как метода, оценка его возможностей («принципы марксизма под сомнение не ставятся») прямо связана с признанием Сартром к этому времени, к середине 50-х годов, исторической функции коммунистической партии: «Объективное значение КП совпадает с praxis, и это значение надо искать в связи фактов, в условиях борьбы классов, во внутренней логике движения истории»[2]. Резко критикуя партию, а еще более коммунистов-идеологов, Сартр признавал: «В целом позиция справедлива». Доказательством этой справедливости для Сартра было то, что партия, несмотря ни на что, не впадает в реформизм, остается революционной, выражает интересы рабочих, сохраняет избирательный корпус, а значит, последовательную политику. «Несмотря ни на что» — иллюзий было не занимать в те времена...

Сартра травили и справа, и слева: «Я привык к вооруженным нападениям; меня убивают, отбирают кошелек и честь, и удаляются; я же возрождаюсь, ни пуля, ни нож не оставляют следа». Следы, конечно, оставались, тем паче что Сартр себя не щадил, не парил «над схваткой», ввязался в нее — а положение было непростым и все более усложнявшимся.

Непростым потому, что Сартр, прислушиваясь к репликам, к окрикам, к крикам, вслушивался в шум жизни, вглядывался в Историю, отрабатывал научный подход к явлениям, свое понимание Объективного Разума. «Разум — не что иное, как всеобщность познанного мира», — сказал Сартр в 1956 году, определяя меру научной объективности.

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 130.

[2] Ibid. — P. 125.

Однако 1956 год — это год XX съезда КПСС, это год вторжения советских танков в Венгрию. Таков был «шум жизни»...

В «Тан модерн» в ноябре — декабре 1956 и в январе 1957 года был опубликован цикл статей Сартра «Фантом Сталина». Цикл стимулировала венгерская драма, а восприятие ее, несомненно, было подготовлено XX съездом.

Реакция общественности была бурной и, естественно, разнохарактерной. Страсти выплеснулись и столкнулись в ожесточенной схватке, инспирированной неординарным политическим скандалом — войска социалистической страны подавляют народное движение другой социалистической страны. Сартр приводит, взвешивает, оценивает различные точки зрения, как всегда, демонстрируя исключительную осведомленность и профессиональную ориентированность истинного «международника».

Вопрос был несложным только для тех, кто подходил к нему с оценкой, сложившейся до самого события и вне зависимости от него — т.е. для «болванов», по терминологии Сартра, без труда находившего такую категорию политиков и справа, и слева. Для самого Сартра вопрос был и сложным, и даже болезненным: только что установился контакт с коммунистами, фактом стало сотрудничество и возникли контуры нового альянса левых — и вдруг такой удар! И, как всегда, Сартр вынужден был парировать нападки правых, но одновременно «советовать французским коммунистам не очень-то громко кричать о том, что советская интервенция была неизбежной. Такая благая аргументация заключает в себе самое категорическое осуждение всего, что делалось в Венгрии до этого момента. Пытки, фальсифицированные признания вины, ложные процессы, лагеря — все эти насилия не могут быть оправданы. Может быть, о них позже и

позабыли бы, если бы они были только побочными следствиями великого потрясения общества, которое закладывает основу социализма»[1]. Сартр зовет посмотреть поглубже, не останавливаясь на уровне «побочных последствий». Его оценка недвусмысленна: «Если танки коммунистической армии по призыву руководителя-коммуниста убивают коммунистов-рабочих, то от ваших пуль и ваших снарядов на куски разлетается сам социализм»[2]. И он действительно стал «разлетаться»...

Но Сартр с выводами не спешит, он желает все понять, взвесить все факты, которых недоставало тогда для создания исчерпывающей картины, для анализа ситуации. Коммунисты французские оказываются плохими помощниками, и Фажон, и Гароди, и Вальдек-Роше «ограничиваются банальностями, ничего не знают, лишь рассуждают о борьбе классов». Все дело в том, что «народное восстание в социалистической стране не помещается в схемы ленивых и поверхностных марксистов». Сартр, само собой разумеется, признает значение борьбы классов, но для него абсолютно неприемлема та простота, которая хуже воровства, неприемлема такая схема: «холодная война» — это борьба классов; все, что работает на западный блок, — контрреволюционно; следовательно, венгерское восстание — контрреволюция. Для Сартра образец антикоммунистической пропаганды не заявление Неру о том, что вид оккупированного Будапешта «душераздирающий», а бодрые сообщения главного редактора «Юманите» Андре Стиля об «обретенной Будапештом улыбке».

Более трех десятков лет потребовалось для того, чтобы подтвердилось наблюдение Сартра, казавшее-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 162.

[2] Ibid. — P. 167.

ся в 1956 году кощунственным и ревизионистским: «Для народно-демократических стран социализм был импортированным товаром. Революция свершилась сверху, ее вожди навязаны Красной Армией и многие прибыли из Москвы...»[1]. Сталинизация коммунистических партий «дискредитировала новую политическую линию», рано или поздно «оружие будет направлено против них». Так и случилось, рано или поздно...

«Будет ли понято, что необходимо собрать факты, а затем их объяснять, что марксистский метод разрешает разбираться в опыте, но не устранять его?» — спрашивает Сартр и приступает к анализу «реальных противоречий венгерского восстания и подвижных отношений между классами». Осуществлено это намерение столь тщательно, что 160 страниц «Фантома Сталина» читаются как серьезная научная работа.

Впрочем, так же читаются и другие публицистические статьи Сартра. Политическая публицистика, определяясь как особый жанр его творчества, характеризуется присущей Сартру научностью, фундаментальностью, вкусом к фактам и аргументам. Сартр основательно прорабатывал каждый из вставших перед ним вопросов, а не просто определял свое к ним отношение. Он часто и охотно выступал перед различными аудиториями, в разных странах мира, даже на митингах и уличных сборищах, но митинговое мышление и митинговый стиль не были ему присущи.

Сартр никогда не выезжал на собственном авторитете, не мирился с ролью дилетанта, предпочитал помалкивать, если не ощущал в себе должного профессионализма. Так, например, Сартр не писал никогда о музыке, которую очень любил и понимал, которая была ощутимым фактором формирования его личности, «настроя» его души, а к концу жизни, ког-

---

[2] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 245.

да он перестал видеть и лишь звуки остались в его распоряжении, они в значительной мере его жизнь и заполняли.

В политической публицистике Сартр — профессионал, его собственная «историзация» осуществилась в глубоких исследованиях общественной ситуации, подтвержденных исследованием социальной психологии, к чему естественно склонялся недавний сторонник феноменологии, ставший опытным политиком и крупным социологом.

Сартр проницателен и прозорлив; его рассуждения могут показаться плодом перестройки, и в 1990-х годах они еще более актуальны, чем в 1956-м. Важнейшее противоречие советского общества, по убеждению Сартра, — противоречие между насущными потребностями трудящихся и отдаленными перспективами, воплощенными Планом, насильственным планированием, которое «заимствовало у руководителей их облик, стало подлинным правительством». План порождает свои инструменты, особый слой привилегированных бюрократов. Происходит тотальное отчуждение абстрактных, планируемых целей. Партия при этом выступает «политическим выражением планирования, создателем мифов, специалистом по пропаганде, контролирующим, возбуждающим, призывающим массы... но, как и профсоюзы, не отражающим их повседневные интересы... Трудящиеся классы замыкаются в себе, и их подлинная жизнь погружается в некое подполье...»[1]. «Пролетариат перестает быть субъектом истории, он не является конкретной целью социализации, чувствует себя *главным объектом* административного рвения и *важнейшим средством* социалистического строительства. Именно поэтому социализм остается его классовым «долгом» и

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 226.

перестает быть для него реальностью»[1]. Личное подчинено в этом процессе общему, а в персоне Сталина эта «бюрократизированная общность» достигает своего высшего выражения, высшей степени тотального разрушения индивидуальности в интересах единения.

Сталинизм для Сартра — «кровавое чудовище, себя самое раздирающее». Тем не менее на вопрос, социализм ли это, Сартр отвечал — «да». Надо сказать, что такое вопиющее, казалось бы, несоответствие оценок не было из ряда вон выходящим, напротив, оно было весьма распространенным, если и не общепринятым западной интеллигенцией. Той ее части, которая за исходное всех рассуждений и всех оценок, за аксиому приняла убеждение в том, что СССР — родина социальной революции, что совершаемый ею эксперимент, т.е. строительство социализма, в своей тенденции в конечном счете несомненно прогрессивен и представляет собой единственный способ выхода человечества из кризиса. Единственный! Аксиомой в этих рассуждениях было и то, что альтернативы не существует, буржуазная система бесчеловечна, несправедлива и обречена. В начале «Фантома Сталина» Сартр подтверждает этот исходный пункт рассуждений о сталинизме: «Само движение социализма все оценивает, даже себя, и оценка эта верна, а ошибки и непоследовательность ничего не меняют».

Все это буквально совпадает, например, с логикой Ромена Роллана. Он писал: «Кумиры, к которым обращалась наша вера... давно прогнили... ими стали пользоваться как орудием обмана носители лжекультуры...»[2] Делая ставку на социализм, на революционную Россию, на «титанов русской революции», Роллан вопрошал: «Кто из нас решится поставить им в

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 228.

[2] *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. — Т. 13. — М., 1953. — С. 70.

упрек отдельные факты нарушения чувства меры, их ошибки, насильственные действия?»[1]

«Отдельные факты» — это, конечно, не то, что «кровавое чудовище». Роллан не был добрее Сартра, не был покладистее — он в 1934 году меньше знал, чем Сартр в 1956 году, а Сартр в 1956-м — меньше, чем знаем мы через сорок лет после смерти Сталина. Количество фактов превращалось в новое качество — в наше время уже и язык не поворачивается назвать «кровавое чудовище» социализмом. Тем более что капитализм в конце века вдруг обернулся если и не добрым молодцом, то, во всяком случае, чем-то отличным от того чудища, коим он казался — да и был на самом деле — в тот период, который как раз и завершался, когда Сталин предстал пред всеми чудовищным фантомом.

К кажущемуся противоречию оценки социализма Сартром надо отнестись, не покидая конкретно-исторического подхода. Иначе и понять ничего невозможно в поведении Сартра, Роллана, Шоу, Драйзера, Маннов, невозможно судить о поведении множества неглупых людей сколько-нибудь объективно. К Сартру надо подходить так, как Сартр подходил к социализму, — стараясь понять, разобраться в обстоятельствах, причинах и следствиях.

Сартр исходил из ситуации. Ситуация определялась для него тем, что «лишь Народный фронт может спасти нашу страну». «Народный фронт или маразм» — вот выбор. Что же делать, если объединение левых без коммунистов «обречено на бессилие», объединение против коммунистов «откроет дверь фашизму», а союз с ними «сами коммунисты делают невозможным»? Вот почему не лишено драматизма его признание: «Вот уже двенадцать лет мы дискутируем с коммунистами. Вначале резко, позже дружески. Но

---

[1] *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. — Т. 13. — С. 39.

цель наша была одной и той же: содействовать нашими силами объединению левых, ибо *только* оно еще может спасти нашу страну»[1]. Цель не меняется — путь к достижению объединения один: «десталинизация французской компартии».

Летом 1954 года Сартр принял приглашение и отправился в СССР. Путешествие было изнурительным — встречи, беседы, выступления, непрестанные перемещения, непременные банкеты, непосильные и для здорового человека, не говоря уже о страдавшем гипертонией Сартре (в Москве он оказался на больничной койке)[2]. Все ему в Москве понравилось, «кроме грандиозных архитектурных уродин», «особенно его заинтересовали новые отношения, возникшие в СССР между людьми, между людьми и вещами — автором и читателями, рабочими и заводом. Труд, отдых, чтение, путешествия, дружба — все там имеет иной смысл. Ему представлялось, что советское общество в значительной мере победило одиночество, терзающее наше общество; неудобства коллективной жизни в СССР казались ему менее прискорбными, нежели индивидуализм и покинутость»[3].

В июне 1962 года по приглашению Союза писателей Сартр и Бовуар вновь посетили СССР. «С начала «холодной войны», с того времени, когда СССР стал

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VII. — P. 306.

[2] «На даче Симонова его подвергли тяжелому испытанию: четырехчасовой банкет, двадцать тостов под водку, и без остановки его бокал наполняли розовым армянским вином, красным грузинским. «Я следил за ним, пока он ел, — сказал один из гостей, — этот человек должен быть честным, судя по тому, что он искренне ест и пьет» (*Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. II. — P. 43).

[3] *Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. II. — P. 46. Не ставя под сомнение искренность подобных заявлений Сартра, должно заметить, что позже, в 70-е годы, он признается, что перехвалил СССР из соображений дружественной лояльности.

проводить мирную политику и десталинизироваться, мы не ограничились тем, что предпочтение отдали ему: его дело, его успехи стали нашими. Пребывание там преобразовало эту связь в живую дружбу...»[1] Сартр приезжал в СССР в 1963, 1964 и 1965 годах.

Поездки прекратились в 1966-м — после процесса над Синявским и Даниэлем. Затем 1968 год, Чехословакия. Сартр говорил: «Интервенция в Чехословакию мне показалась особенно возмутительной... Все было в том, чтобы помешать изменению режима, при необходимости с помощью военной силы. Мои чехословацкие друзья пригласили меня во время периода, который быстро закончился; вторглись советские войска, чехословаки организовали интеллектуальное сопротивление, особенно в Праге; там в это время игрались две мои пьесы «Мухи» и «Грязные руки» с явно антисоветской целью. Я присутствовал на обеих постановках, говорил, не скрывая, что думаю о советской агрессии...»[2]

Думал же Сартр, что «Чехословакия могла быть первой страной, способной осуществить переход от экономики развитого капитализма к социалистической экономике, предлагая тем самым пролетариату Запада если и не модель, то по меньшей мере воплощение их революционного будущего... Но, к несчастью, в Москве... не могли даже понять этого социализма и навязали *систему*. Эта модель, импортированная, неприспособленная, лишенная реальной базы, поддерживаемая извне заботами старшего брата, предстала неким идолом...»[3].

Предстала абсурдным театром, что выразилось красочным образом в творчестве Вацлава Гавела, на

---

[1] *Beauvoir S. de.* La force des choses. — T. II. — P. 482.

[2] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 468.

[3] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 235.

которое Сартр опирается как на пример интерпретации той «средневековой ночи, которая опустилась на Чехословакию».

Главным в политической жизни Франции второй половины 50-х годов стала война в Алжире. Сартр ринулся в эту схватку, что определялось его убеждениями: «Я всегда рассматривал колониализм как чистейшее воровство, грубый захват страны другой страной и ее эксплуатацию совершенно недопустимым образом... Война в Алжире показала, что я в совершенном согласии с алжирцами против французского правительства... Я пошел дальше, мы с Жансоном связались с ФНО[1], я писал в их подпольную газету... Именно изначальная свобода позволила мне в 16 лет признать колониализм бесчеловечным насилием, политикой, которая разрушает человека во имя материальных интересов...»[2]

Сартр развернул пропагандистскую кампанию в поддержку борьбы Алжира за независимость. Такая позиция потребовала немалого мужества, поскольку большая часть французов считала Алжир частью Франции, страна была охвачена шовинизмом и расизмом, восприняла поведение знаменитого писателя как измену родине. В атмосфере националистического угара созревал французский фашизм, силу набирали «ультра», крайне правые. Франция шла к реакционному перевороту, в мае 1958 года в Алжире начался мятеж правых.

Сартр сражался отважно, его освистывали, осмеивали, ему угрожали. Манифестанты на улицах Парижа вопили: «Смерть Сартру!», «ультра» пытались взорвать его квартиру; приходилось менять адреса. Заслуживает уважения мужество и стойкость Сартра,

---

[1] Фронт национального освобождения Алжира.

[2] *Sartre J.-P.* La cérémonie des adieux. — P. 464.

его способность идти против течения, возобладавшего в общественном мнении. В интернационализме Сартра раскрылась действенность и политическая направленность его демократизма и гуманизма. Сартр был совершенно свободен от заразных болезней шовинизма, в том числе от тех комплексов великодержавности, которые укоренились во французском национальном восприятии африканских «департаментов» и с которыми французам нелегко было расстаться.

Еще в 1948 году, в предисловии к антологии «Черный Орфей», этому сборнику африканской поэзии, составленному Сенгором, Сартр писал о «миссии черных», которая определяется, «как и миссия пролетариата», «исторической ситуацией», возбудившей «вкус к бунту и любовь к свободе». Лаконично и образно Сартр обрисовал новую политическую ситуацию: «Некогда Европейцы по божественному праву, с известного времени мы стали ощущать, что наше достоинство чахнет под взглядами американцев и советских людей; Европа уже стала не более чем географической случайностью, полуостровом, который Азия теснит к Атлантике. Мы надеялись обнаружить хотя бы немного от нашего величия в домашних глазах африканцев. Но домашних глаз не стало: есть недружелюбный и свободный взгляд, который судит нашу землю»[1].

«Домашних глаз не стало», — безошибочно улавливающий перемены в политическом климате Сартр без всякого промедления и точно оценил значение процесса освобождения колониальных и зависимых стран, оценил новую политическую карту мира, которая стала вырисовываться после разгрома фашизма и под прямым влиянием антифашистского сражения. Сартр анализирует и обобщает факты, позволяющие

[1] *Sartre J.-P.* Situations III. — P. 231.

создать убедительную, способную убедить читателя картину колониализма как «системы, которая определилась в середине XIX века, начала приносить плоды к 1880 году, вступила в период своего упадка после Первой мировой войны, а сегодня оборачивается против колонизаторов»[1]. И политический, и экономический фундамент системы, и культурная политика («с 1830 года арабский язык рассматривался в Алжире как иностранный...») — все вступает в противоречие с интересами коренных жителей, а потому «развал колониализма» исторически предрешен.

Не мог Сартр обойти и особое положение французских колонистов в Алжире, двойственное и противоречивое: они представляют либеральный капитализм со всеми его демократическими аксессуарами, но положение обязывает их играть роль эксплуататоров, для которых никакая демократия неприемлема, приемлема лишь сила как средство удержания власти меньшинства над большинством; «республиканцы во Франции... они в Алжире фашисты, ненавидящие республику и страстно любящие республиканскую армию».

«Колониализм — разрушается, — писал Сартр, — но он еще отравляет атмосферу, он наш позор, он насмехается над нашими законами или же превращает их в карикатуру, он заражает нас расизмом... вынуждает наших молодых людей умирать *против их желания* во имя нацистских принципов, против которых мы сражались десять лет тому назад; он пытается защитить себя, возрождая фашизм и у нас, во Франции. Наша роль — помочь ему умереть. Не только в Алжире, но повсюду, где он существует»[2].

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations V. Colonialisme et néo-colonialisme. — P., 1964. — P. 26.

[2] Ibid. — P. 47.

Для Сартра деколонизация — не отдаленный процесс, развертывающийся «где-то там», но аспект общего освободительного процесса XX века: бороться рядом с алжирским народом, — значит «бороться *одновременно* за освобождение алжирцев и французов от колониальной тирании».

Поддержав столь решительно и смело национально-освободительное движение, Сартр сам революционизировался прикосновением к этим горячим точкам на планете, к пылающим очагам борьбы за освобождение. «Деколонизация деколонизирует каждого» — в каждом европейце «сидит колонист», поскольку благополучие Европы построено на эксплуатации.

Колониальная война деморализует нацию, воспитывает вкус к насилию и привычку ко лжи; Сартр разоблачал ложь, ставшую нормой поведения колониальной державы, ее правительства и всех сограждан, живущих с нечистой совестью. Напоминая о минувшей большой войне, о фашизме, сообщая о фактах насилий, пыток в Алжире, Сартр с горечью констатирует превращение бывших жертв в нынешних палачей. Сартр ставит точный и безжалостный диагноз, выносит приговор, приговор целой эпохе, сделавшей насилие бытом, повседневной практикой; Гитлер начал — с тех пор палачи прижились и на Западе, и на Востоке.

Большую статью «Политическая мысль Патриса Лумумбы» Сартр предпослал сборнику речей Лумумбы. Лумумба для Сартра — это и есть Африка, новая, деколонизирующаяся Африка. Сартр сумел приблизить к европейскому читателю политического деятеля экзотических краев, написав его проникновенный портрет, проникнув в своеобразие этого социально-психологического феномена, сформировавшегося в совершенно особенной ситуации колонизованного и деколонизующегося континента.

Столь же непопулярной была позиция Сартра и на следующем этапе национальной драмы. Застрявшая в трясине грязной войны, политического и нравственного кризиса Франция припала к Шарлю де Голлю как спасителю, как последней надежде обессилевшей нации. Сартр, всегда относившийся к деголлизму с недоверием, ощутил в явлении де Голля угрозу демократии, увидел призрак государственного переворота, генеральского путча. На памяти был генерал Франко, целый черед латиноамериканских генералов. Единовластие претило Сартру; вековая традиция французского республиканизма, сами гены писателя восстали против «грядущего монарха».

Какая уж могла быть популярность, если еженедельник «Экспресс» 25 сентября 1958 года опубликовал памфлет Сартра «Лягушки, молящие о царе»! В несимпатичной роли лягушек выступили французы, граждане Великой Республики, — в роли самодержца, само собой разумеется, Шарль де Голль: «Французы предаются великим грезам, великим чувствам, великим словам, потоку слез, который часто предваряет установление диктатуры». «Лягушки» — это «униженная, надорвавшаяся страна, разрушаемая междоусобицей, погружающаяся... в безнадежную войну, с каждым днем деградирующая, продающая свой суверенитет, а затем складывающая букет своих свобод к сапогам военных».

Без колебаний расценив американское вторжение во Вьетнам как «разбой в чистом виде», как образец колониальной войны, Сартр принялся и за это дело, стал президентом «Трибунала Рассела». Созданная в ноябре 1966 года по инициативе английского философа Бертрана Рассела международная комиссия намеревалась определить юридическую ответственность агрессора. Таким образом Сартр и другие члены Трибунала сочли необходимым внедрение юридических

норм в общемировую политическую практику, т.е. создание некоего правового мирового сообщества. «Нужно, — говорил Сартр, — чтобы юристы объединились и учредили международное законодательство и чтобы постоянному международному суду было поручено применять его при необходимости»[1].

Примером для создателей Трибунала был, естественно, беспрецедентный акт — появление в 1945 году в Нюрнберге международного суда, призванного юридически оформить всеобщее осуждение фашизма и агрессии. Нюрнберг для Сартра — «прецедент, зародыш целой традиции». Преимущество «Трибунала Рассела» он видел в том, что это институт независимый, внегосударственный, опирающийся только на совесть и свободное волеизъявление.

Сартр при этом надеялся на активизацию масс, на приобщение самых широких кругов общественности к обсуждению общих проблем, к созданию мирового общественного мнения. «Когда мы соберем все свидетельства, все доклады экспертов и сделаем наши заключения, мы опубликуем Белую книгу и одновременно попытаемся всеми доступными способами организовать манифестации, мобилизовать профсоюзы, студентов и начать кампанию по сбору подписей в надежде, что наши заключения будут утверждены. Мы пойдем до конца, осознавая нашу ответственность...»[2]

«Война как преступление» — так ставил вопрос Жан-Поль Сартр, боровшийся за то, чтобы исключить войну из человеческого общежития. Он полагал, что война исключается «нравственностью масс», что эта нравственность «требует гуманных отношений между людьми, отрицает эксплуатацию и угнетение». «Право против войны» — этот принцип, по Сартру,

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 53.

[2] Ibid. P. 54.

выражает «волю народную, интернационализм трудящихся классов».

«Холодная война» губительна и потому, что используется для противопоставления, для разъединения. Любая форма «милитаризма культуры» воспитывает непонимание и усугубляет вражду.

«Демилитаризация культуры» — такими словами определил задачу деятелей культуры Сартр в речи в Москве на Всемирном конгрессе за мир и разоружение (1962). Пафос Сартра — не разъединение, не противопоставление, а соединение, объединение общечеловеческого коллектива. «Новое мышление» — это ясное осознание его реальности, общих задач и интересов, общих для всех угроз. Даже национальное в культуре акцентируется Сартром во имя универсального, во имя всемирного духовного достояния: «В конце прошлого века Толстой, Чехов, Достоевский были непонятны «латинянам», у них была «славянская душа». Шестьдесят лет спустя надо признать, что во Франции у всех славянская душа, поскольку мы приняли этих великих писателей и сделали их своим достоянием...» Сартр мыслил масштабно, категориями человечества, эпохи, исторического процесса. Для него существенно важным было то, что «на небе современного общества появились эти гигантские планеты, народные массы, и это все переворачивает, это преобразует, даже прямо его не касаясь, художественное творчество». Всякая элитарность углубляет социальную дифференциацию, лишая народ доступа к тем ценностям, которые остаются в кругу «избранных», «любителей», — и которые пока народу недоступны.

Сартр констатирует при этом противоречие, сложившееся в современную эпоху: искусство — это «перманентная революция», однако произведения коммуниста Пикассо в СССР отвергаются, а в США принимаются. И как выбраться из такого противоречия,

коль скоро народ невежествен, а ценители искусства буржуазны? Во всяком случае — тут сомнений у Сартра нет — не за счет искусства, не путем производства посредственной продукции для народного потребления. Массовая культура неприемлема — она продукт универсализации сознания, продукт «массового человека», этого антипода Личности.

Сартр готов в какой-то момент даже присоединиться к тезису доклада Жданова на Первом съезде советских писателей об отражении действительности в революционном развитии. Этот тезис импонировал Сартру, его убеждению в том, что реальность не инертна, что художник преодолевает сложившееся, его «превосходит», опережая настоящее с позиций будущего. Однако Сартру «лишь показалось», что Жданов открывает путь: «Я вижу, что речь идет о том, чтобы заказать исполнителям создание поучительных произведений, которые выполнялись бы под руководством партии». Сартр уподобляет такого рода художников реакционным романтикам эпохи Реставрации, с той лишь разницей, что те воспевали ушедшую в прошлое монархию, а эти воспевают социалистическое будущее. И то, и другое — «реакционный миф».

«Политическая деятельность, — говорил Сартр, — предназначена для учреждения такого мира, где литература обретет свободу выражения, т.е. произойдет противоположное тому, что думают советские люди. Никогда я не подходил к литературе с политической точки зрения, я всегда рассматривал литературу как форму свободы».

* * *

На протяжении 40—50-х годов, до того момента, как Сартр скажет, что «с литературой покончено», динамика его литературной практики определялась ви-

димым угасанием интереса к роману и возрастанием интереса к театру, к драматургии. Роман «Дороги свободы» после Освобождения писался с натугой, что и сам его автор объяснял изменением обстоятельств: «Четвертый том должен был говорить о Сопротивлении. Тогда выбор был легким — даже если требовалось много силы и мужества, чтобы выстоять. Были за или против немцев. Было черное или белое. Сегодня — после 45-го — ситуация усложнилась. Может быть, выбор требует меньшего мужества, но выбор намного труднее. Я не могу выразить двусмысленность нашего времени в этом романе, действие которого происходит в 43-м»[1]. Но и нового романа Сартр не начинал — писал пьесы, одну за другой.

Поворот к драматургии объяснялся рядом причин. И прежде всего родовыми признаками драмы, которые были акцентированы Сартром, ощутившим в драматургии ни с чем не сравнимые возможности для воплощения пафоса действия. Роман неизбежно обрекал на сопереживание, на «вживание», тогда как главным признаком «драматического стиля» является «абсолютная, непреодолимая дистанция», разделяющая зрителя и сцену.

Театр, по Сартру, — дело, действие. Коль скоро действующее лицо на сцене отстранено, судить о нем можно лишь по его делам, по действиям. «В театре нет другого образа, кроме образа действия... театр представляет дело и ничего другого не может представить...»[2] «И слово — действие, форма деятельности среди других действий, находящихся в распоряжении персонажа, а потому оно никогда не отсылает к внутреннему миру». Сартр категорически не рекомендовал внедрять противоречащие природе театра пря-

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 91.

[2] Ibid. P. 119.

мые выражения мысли — лишь с помощью жеста обнаруживает свою сущность «другой», в «шкуру» которого никогда не влезет зритель: «Театр — это жесты», а жесты — «образы действия».

Свобода на театре ограничена тем, что драматург создает «объективную реальность» персонажа с помощью «да» или «нет», которыми он располагает, и более ничто ему не дано.

Театр, воспроизводя действие, через действие мир раскрывая, собой действие являет, а это так было притягательным для Сартра в эпоху, когда человек представлялся ему «существом действующим». «Театр публичен», — говорил Сартр; театр привлекал возможностью прямого, немедленного воздействия. Пьеса, будучи поставлена, превращается в «объект», независимый от автора и его намерений, и зритель «сочиняет» ее не в меньшей степени, чем автор.

Но и этого мало. В конце концов, власть обстоятельств над самим Сартром — власть над данным, над одним человеком, простейшая, «прямая» зависимость следствий от причин. Власть обстоятельств над героями, созданными Сартром, — зависимость «непрямая», опосредованная, зависимость, ставшая законом, обобщением, «типом».

Размышляя над сущностью театра, Сартр на первый план выдвинул «определение человеческих конфликтов исторической ситуацией», абсолютную зависимость от этих ситуаций. Вследствие этого драматургия в представлении Сартра отличалась особой, максимальной социальной содержательностью, была социальной прежде всего и преимущественно: «Театр — искусство социальное». Закономерно, что и процесс политизации искусства определился в его драматургии очевиднее, органичнее, нежели в прозе.

Об этом говорят даже сартровские симпатии и антипатии — высочайшая оценка «гениального Брех-

та», с одной стороны, а с другой, крайне отрицательное отношение к «антидраматургам», которым он платил взаимностью.

Сартру нравилась драма Беккета «В ожидании Годо» («лучшая пьеса после 1945 года»), но «все темы «Годо» буржуазны: тема одиночества, отчаяния, общих мест, некоммуникабельности». Заметим попутно, что в разряд «буржуазных» попали темы раннего Сартра — такова мера и такова мерка его движения от 30-х к 50-м годам. С Ионеско — «то же самое», и оба они «посторонние» даже по происхождению, оба готовы интегрироваться в любое общество, а значит, «политически они реакционны».

Отмежевание Сартра от «антидраматургов» очевиднее и категоричнее, чем от «антироманистов». Эволюция Сартра в сфере драматургии, отправлявшаяся от идеи детерминизма, от «определения конфликтов исторической ситуацией», последовательно продвигалась в направлении реализма; что и было в конечном счете признано Сартром. Правда, поскольку Сартр не принимал «жизнеподобия», «натурализма» как категории буржуазного, консервативного театра, он не жаловал и понятие «реализм», сближая его с буржуазным натурализмом. Сартр говорил о своем предпочтении «нереалистических» форм, ему были особенно близки поэтому условные формы классицистической трагедии, формы неомифологические. Обыденное Сартр предпочитал укрупнять, «мифологизировать», даже на доподлинное набрасывая флер нереальности. Реальное в театре — это «вещи незначащие», тогда как судьба человеческая, рождение или смерть, «не реализуется», и здесь Сартр склонен был с пониманием взглянуть на опыт «нового театра» (в широком смысле термина) не как «театра абсурда», а как «театра человеческой судьбы».

Рассуждая о драматургии, Сартр напоминал о традиции, о классическом опыте как о живом, со-

временном. Брехт-новатор вписывался в этот опыт естественным образом («Брехт и классики», 1957). «Брехт — наш», — писал Сартр. «...Общее с нашими классиками, с классиками античности — обладание коллективистской идеологией, методом и верой; как и они, он помещает человека в мир, значит, в истину»[1]. Общее — и в недостоверности «присутствия» на сцене («присутствие» — «буржуазная» черта); за иллюзией «наличия» обнажаются законы, раскрывается «тотальная истина», обстоятельства в их полноте, подчиняющие индивидуальное коллективному. В Брехте Сартр обнаруживает тот же «эффект очуждения» (effet d'éloignement), что и у Расина. В то же время узнаваемо у Брехта аристотелевское «очищение», он показывает людей жертвами и соучастниками одновременно, множит тревогу, пробуждает «нечистую совесть» и ведет к сознанию, к пониманию.

Если считать Брехта высшей отметкой в развитии драматургии XX века, — а Сартр все же к этому склонялся, — то в его аттестации обнаруживается, что признаком истинно современного театра для Сартра в 50-е годы становится соединение традиционности и революционности: «...Театр Брехта, этот шекспировский театр революционного отрицания, мне представляется... необыкновенной попыткой связать XX век с классической традицией».

Драматургия Брехта укрепляла Сартра в убеждении, что «театр — социальное искусство». В немалой степени именно она стимулировала движение к реализму как художественному способу обнаружения социальной сути явлений, вскрытию общественных противоречий, этой всепроникающей детерминанты («для Брехта наши внутренние противоречия и противоречия, противопоставляющие нас другим инди-

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 82.

видуумам, не случайны; по сути, они выражают противоречия общества»). В эпическом театре «индивидуумы и индивидуальные действия *демонстрируют* большие социальные движения и их значение». Демонстрируют во имя «снятия», во имя критического суждения и осуждения: «Идеал брехтовского театра в том, чтобы публика была бы чем-то вроде группы этнографов, внезапно повстречавших племя дикарей. Приблизившихся и в изумлении сказавших: эти дикари, да это мы»[1].

Эпический театр Брехта оказался адекватной формой и социологизации, и политизации сартровского мышления в 50-е годы, эстетическим выражением обретенного в это время крайне негативного, безапелляционного отношения к буржуазии, сартровской революционности. Эпический театр противопоставлялся Сартром буржуазному театру, т.е. театру, который «могут посещать люди, способные платить за билеты». Буржуазный театр отличает «натуралистический пессимизм», поскольку буржуазия заинтересована в сценической копии дурной природы человека, неспособной к изменениям и тем увековечивающей буржуазное общество. В изменении, а значит, в действии буржуазия никак не заинтересована; она заменяет действия страстями, стимулирующими театральную интригу.

В противопоставлении эпического, брехтовского театра театру буржуазному действие как родовой признак драматургии претерпевает характерную для Сартра тех лет социологизацию, — становится действием социальным, сливается с понятием необратимости, «движения до конца». «Действие не может не радикализироваться; замедляясь, оно исчезает. Действие возникает из противоречий и, творит новые противоречия, в которых заключен источник изме-

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 101.

нений, а «изменяют, изменяя мир». Так действие приобретает смысл и значение революционного акта.

Хотя в соотнесении театра буржуазного и театра эпического предпочтения Сартра очевидны, а оценка брехтовского наследия главным образом положительная, Сартр в Брехте принимал не все, например, считал, что «в рамках марксизма Брехт не решил проблему субъективного и объективного, а следовательно, никогда не мог в своем творчестве отвести субъективному должное место».

8 ноября 1946 года была поставлена пьеса Сартра «Мертвые без погребения» («Morts sans sépulture»). К этому своему созданию автор относился критически, называя даже неудачей. Не было ясности в определении задачи; то Сартр говорил, что пьеса вовсе не о Сопротивлении, то настаивал на обратном, на том, что, не успела война завершиться, как все было забыто, все было фальсифицировано, Сопротивление оклеветано, и он не мог не напомнить о правде, об испытаниях, выпавших на долю бойцов, и об их мужестве.

Пьеса не оставляет сомнений на этот счет. Тем не менее «мифологизация» конкретного материала очевидна; Сартр создавал «предельную ситуацию» и равным образом мыслил ее и в Испании, и в Китае в любом месте, поскольку перед всеми, по его словам, был поставлен вопрос о границах человеческих возможностей. «Выдержу ли пытки?» — таким необычным измерением стал мерить человека XX век. «Предельная ситуация» — не плод писательской фантазии, но кровавая обыденность эпохи войн и революций. «Мифологизация» — способ типизации, воплощения той «универсальной конкретности», которая и есть объект современного искусства, по Сартру.

И все же конкретность в данном случае — это минувшая война, это партизанское подполье, это Сопротивление. Сама по себе ситуация в пьесе совпадает с

ситуацией в предвоенной новелле «Стена»: группа партизан схвачена после неудачной операции и ожидает расправы. «Театр ситуации» — это Человек и Судьба, Жизнь и Смерть, это резкие, жесткие краски, рисующие кульминационный момент бытия, состояние у предела, вовлекающее и обнажающее всего человека, его «тотальность». У этой черты человек гол, нараспашку; наружу выходит его «нутро», люди отчуждаются, отстраняются, «каждый защищается, как может».

Однако Сартр 1946 года — не Сартр 1937-го. Опыт войны, опыт Сопротивления, преобразивший Сартра, изменил и его героев. «Стена» неминуемой гибели, лишая человека выбора, превращала его в «вещь», в организм, сохранивший только естественные функции и натуральные реакции на внешнее раздражение. В пьесе «предельная ситуация» наделена новыми оттенками. И у роковой черты герои пьесы остаются бойцами Сопротивления — каждый, конечно, в свою меру. Здесь все же сохраняется и дает о себе знать жизненный опыт, который в новелле оставался за порогом застенка. Здесь есть прошлое, оно не умирает, оно оживает в памяти обреченных.

Примечателен Канорис. Все это — и тюрьмы, и пытки — он уже испытал и ничего не забыл, обо всем вспоминает и всем напоминает о мужестве, о том, кем они были до того, как плен сделал их бессильными жертвами. Все готовятся к ожидающим их испытаниям, каждый по-своему и все вместе, не погружаясь в то абсолютное одиночество, которое засасывало в «Стене». В пьесе живет ощущение человеческой общности, общей судьбы; нарастает не взаимная неприязнь и обоюдная ненависть, а сочувствие и соучастие (не случайны здесь мальчик и женщина), хотя смерть — «личное дело», дело каждого, и каждый умирает в одиночку.

Канорис обладает не только жизненным опытом — он живет осмысленно, у него есть цель, есть дело, есть борьба.

Это большое дело, этот общий смысл борьбы для Канориса покрывает собой все частные эпизоды, все оправдывает, даже неудачную и никчемную военную операцию, которая вынуждает Анри с горечью и тоской твердить о бессмысленности ожидающей их смерти, о неоправданности их жизни. В дуэте Анри и Канориса звучат отзвуки все того же спора, спора Матье и Брюне, спора озадаченной жизнью рефлексии и целенаправленной воли, спора Слова и Дела.

Осознанность цели, степень близости к общему делу дифференцирует группу обреченных, а с появлением в камере Жана, их руководителя, именно наличие цели и реальной задачи (спасти Жана) возвращает смысл действиям героев пьесы и консолидирует эту ячейку Сопротивления.

Не смерть проверяет человека — «выдержу ли пытки?». Невыносимо сознание того, что одно мгновение мучительной боли может уничтожить человека, перечеркнуть всю его жизнь, превратить храброго в труса, честного в подлеца. Сартр создает поистине предельную ситуацию, ситуацию крайних испытаний, на грани возможного: одного за другим уводят, пытают; доносятся крики истязаемых, пытают здесь, на сцене — а среди них находится Жан, имя которого достаточно назвать, чтобы избавиться от мук.

Итак, не человек и смерть, а человек и его земная цель, человек и его бренное тело, человек и его душа, его совесть и воля; в кратком и абсолютно достоверном эпизоде, в этом «конкретном», Сартр заставляет читателя (и зрителя) ощутить весь невыносимый груз «универсального», трагизм эпохи, концентрирующий в себе трагизм удела человеческого. Груз немыслимо велик; под его давящей тяжестью —

обычные в общем-то, «простые» люди, которые, казалось бы, должны быть раздавлены, уничтожены, однако каждый данный человек выдерживает испытание, как и выдерживает его этот маленький коллектив, спаянный общей целью, смыслом, лежащим вне индивидуальной судьбы.

Выдерживают ли? Сартр усложняет ситуацию: чтобы спасти Жана и оставшихся в живых бойцов, пленные сами убивают Франсуа, мальчишку, не веря, что он выдержит пытки и не выдаст Жана. Во всем своем драматизме возникает вопрос о цене общего дела, о границах допустимого в борьбе за дело, несомненно, правое. Все достойно проходят через пытки, и Анри, и Канорис, и Люси; даже Сорбье, кончающий с собой, чтобы не предать. Однако стояние у роковой черты, на пределе даром не проходит; нечеловеческие муки, перенесенные достойно во имя внеличной цели, преобразуют личность, меняют ее структуру, делают ее неузнаваемой — так Жан не может узнать, понять Люси, которую любит.

Пытка задевает сокровенное в человеке, пробуждает гордыню, потребность в утверждении оскорбленного достоинства. Человек попран, унижен болью, своим криком; он защищается, даже так, как делает это Анри, убивая Франсуа. Испытание выносит на свет Божий мотивы поведения, и у трупа несчастного Франсуа оживает спор Анри и Канориса, спор «гордыни», самооправдания, самоутверждения — и действенного гуманизма.

Для этого братства изуродованных пыткой утрачивают цену цели живых, даже тогда, когда вдруг возникла возможность действия, выбора, возможность спасти Жана и целый отряд партизан, направив палачей по ложному следу. Лишь Канорис, неизменно деловой, сосредоточенный на целях борьбы, отстоял их право на такой выбор — и на жизнь, которая и для Анри, и для Люси уже невыносима.

Их все равно расстреливают. Концовка пьесы «Мертвые без погребения» совпадает с концовкой новеллы «Стена»: и там, и здесь палачей направляют по ложному следу, и там, и здесь это ведет к трагическому результату. Однако в новелле такой результат призван был продемонстрировать тщету всех усилий, бессилие действий в абсурдном мире.

В пьесе действия не безрезультатны, спасти командира, судя по всему, удалось, как удалось и выдержать испытание, бросить вызов палачам. Гибель партизан демонстрирует изуверство, палаческую жестокость фашистов, готовых убивать в любой ситуации и за любую цену.

Обнародуя позже свое недовольство пьесой, Сартр писал, что «вывел на сцену людей, участь которых была предопределена». Значит, и та относительная свобода, тот выбор, который был совершен героями пьесы, для Сартра недостаточен. Конечно, выбор осуществлялся в условиях тюрьмы и неотвратимой смерти, ни о каком свободном выборе говорить не приходится. Тем, однако, весомее содеянное героями.

История, опыт войны побудили сменить героя абсолютно свободного, не зависящего от обстоятельств, на героя, который, будучи схвачен мертвой хваткой обстоятельств, в условиях несвободы, великим напряжением воли и мужества, «тотальности» своего существа пытается подтвердить свое право на свободу — право на борьбу за свободу, право на Дело, выводящее за границы индивидуальной судьбы.

Главная мысль пьесы «Мертвые без погребения» сформулирована Канорисом: «Значение имеет мир и то, что ты делаешь в мире, товарищи, и то, что ты для них делаешь».

Ноябрьским вечером того же 1946 года была поставлена одноактная пьеса «Почтительная шлюха» («La putain respectueuse»). Из Франции — в США, в горо-

док на американском Юге. Там в загоне партизаны — здесь негр, обложенный со всех сторон, там — фашизм, здесь — расизм. В загоне и Лиззи Мак-Кей, проститутка, примечательная только тем, что она не желает лжесвидетельствовать, не желает выгораживать белых преступников и обвинять ни в чем не виновных черных. В загоне — честность, которую плотным кольцом обложили и «добропорядочные» граждане, и само «правосудие».

Лиззи ярко и эффектно обрисована в общении с Фредом, ее клиентом, сыном сенатора и «стопроцентным» американцем. Лиззи — все же проститутка, не более того, но насколько она привлекательнее скупого и подлого буржуа! Иной вариант американизма рядом с грубой силой и культом подавления воплощает сенатор, ловкий демагог, умело запутывающий Лиззи в ее доброте, сентиментальности, в ее доверчивости. Сенатор — серый волк политиканства, Лиззи — овечка, которая вязнет в паутине красивых слов. Сенатор обратился к Лиззи как к человеку — она ответила ему тем же, человечностью, и попала, естественно, в западню.

В западню «американизма» — ее ловко окрутили, и из проститутки строптивой она превращается в почтительную потаскушку. Выбор у Лиззи все же был, она могла бы и сопротивляться — одна против всех, против целой общественной системы. Однако для такой роли она не пригодна; Лиззи — не ибсеновская Нора, да и не сартровский Орест. Лиззи — персонаж не экзистенциально-романтический, а реалистический.

В «Почтительной шлюхе» ситуация тоже «предельная». Однако она лишена какой бы то ни было чрезвычайности, ее параметры — американский Юг с его расизмом и культом силы. «Универсальное» конкретизируется здесь до такой степени, что можно говорить о конкретно-историческом способе раскрытия

проблем экзистенциальных. По этой пьесе ясно видно, что, настаивая на детерминизме, на роли объективных обстоятельств, в которых осуществляется действие, Сартр создавал предпосылки для формирования реалистического принципа в недрах его «конкретной универсальности».

«Почтительная шлюха» кажется пьесой простоватой в ряду творений Жан-Поля Сартра. Она лишена замысловатости других пьес, даже одновременно появившейся пьесы о Сопротивлении с ее грузом внутренней дискуссии (Матье — Брюне, Анри — Канорис). Здесь Сартр прямо выводит следствия к причинам, но тем самым в кажущейся простоте ситуации вскрывает истинную сложность реальной жизни.

Сартр предполагал своей пьесой подтвердить важнейший для него тезис: в любых обстоятельствах человек волен выбрать — быть рабом или быть свободным. Позже, возвращаясь к этому тезису, Сартр восклицал: «Поверить трудно — я действительно так думал». Трудно поверить — Сартр действительно когда-то не сомневался в том, что человек изначально и фатально свободен. Но его пьесы — свидетельство отхода от этой веры в свободу, которая дарована человеку. В его пьесах свобода зависит от обстоятельств, в его пьесах воссоздается тяжелейшая борьба за свободу в обстоятельствах, при их неумолимом гнете, против них. Простоватая на первый взгляд «Почтительная шлюха» — тому подтверждение. Свобода Лиззи, ее выбор скован множеством обстоятельств, скован целым общественным укладом с его устоявшимися представлениями, общепринятыми предрассудками, с богатейшей палитрой авторитетов, от страдающей тетушки до уязвленной нации. Конечно, в любых обстоятельствах человек волен — и зритель негодует на Лиззи, ставшую «почтительной». Но легко так сказать, надо поставить себя на место героини, бук-

вально оплетенной паутиной обстоятельств. Обстоятельства и внутри человека, не просто «вне»; они формируют готовность принять условия социальной игры — готовой оказалась и Лиззи Мак-Кей. Надо полагать, Сартр избрал на роль своей героини «шлюху» не только потому, что жизнь подбросила ему подлинный факт, но и потому, что такой человеческий тип демонстрирует тотальную власть обстоятельств, гибельную, угрожающую человеку от них зависимость: Лиззи и Негр стали рабами, и Зло торжествует.

Надо отдать должное политической прозорливости Сартра, который в момент эйфории победы над фашизмом в Соединенных Штатах, этом оплоте западной демократии, увидел ту же опасность — расизм. Американцы обиделись на своего частого гостя; в ответ на претензии Сартр писал: «Я делаю свое писательское дело... я антирасист, я знаю, что такое расизм, и я с ним сражаюсь».

Из Франции — в США, от обстоятельств военной поры — к послевоенным обстоятельствам, от высокой трагедии — к трагикомедии с эпизодами в духе бульварной драмы. Следует рядом поставить «Барионy», «Мух», «За запертой дверью» — всего за несколько лет Сартр «проиграл» столько вариантов, столько возможностей драмы! «Конкретная универсальность» осуществлялась в этом свободном перемещении во времени и пространстве, в жанровом непостоянстве, в самых различных степенях конкретности и универсальности.

В 1948 году появилась драма «Грязные руки» («Les mains sales»).

Появилась она в момент, когда компартия сражалась с «могильщиками», с Сартром, и была воспринята как ответная акция. Общими усилиями и левых, и правых «грязные руки» были превращены в характеристику коммунистов, в их партийную примету.

Жизнь к этому, к сожалению, подталкивала: были памятны политические процессы в СССР, начинались «чистки» в странах народных демократий. Коммунисты-террористы — такой образ стал расхожим, и, увы, не без основания. Создавая пьесу, Сартр имел в виду убийство Троцкого. И все же замысел Сартра был искажен таким восприятием пьесы. Он пояснял, что не имел в виду коммунистов, точнее, имел в виду не только коммунистов, но всех «крайне левых», и не вследствие антипатии — вследствие симпатии к ним[1]. «Если нужно было бы предпослать пьесе эпиграф, то им была бы фраза из Сен-Жюста: «Никто не правит невинно». Иначе говоря, политику (какой бы она ни была) не делают, не пачкая рук, не соглашаясь на компромисс между идеальным и реальным»[2]. И следовательно, вопрос ставится таким образом: «Может ли революционер во имя практической целесообразности рисковать компрометацией своего идеала? Имеет ли он право «пачкать руки»?»

Что и говорить — вопрос капитальный, вопрос поистине эпохальный. Как, впрочем, и все вопросы, поставленные Сартром. Весомость такого вопроса определяется и тем, что на самом деле он шире и глубже приведенного пояснения.

Надо вернуться к «Мертвым без погребения», к убийству мальчика. Убийство как будто необходимо,

---

[1] Заслуживает внимания тот факт, что, будучи озадачен реакцией компартий, использованием пьесы в целях разжигания «холодной войны» и антисоветской истерии, Сартр принял решение давать санкцию на ее постановку только при согласии компартии соответствующей страны. Согласие не было получено в Австрии, Испании, Греции и др.

Сартр объяснял позже негативную реакцию коммунистов тем, что для сталинистов он представлял неприемлемый вариант «попутчика, который осмеливается критиковать», — а на такую роль он и претендовал, на ней настаивал.

[2] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 246.

коль скоро такова цена спасения руководителя и шестидесяти партизан, которые должны были к тому же отомстить за гибель отряда. Один — и шестьдесят один. Арифметика не в пользу несчастного Франсуа — его и убили. Однако никакая цифирь не может оправдать убийства человека, убийства во имя практической целесообразности.

Вот почему невнятна позиция самого Сартра, и вряд ли можно удовлетвориться ссылкой на природу театра, который «ставит вопросы, но не предлагает ответов». Логика рассуждений партизан, судя по всему, ему понятна и близка; он их не осуждает, он принимает необходимость, он тоже смирился с обстоятельствами. Но он и не одобряет убийства, он травмирует читателя кошмаром такого злодеяния.

Сартр безоговорочно принял Дело, и он, безусловно, солидарен с Канорисом, для которого значение имеет действие, только действие. Сартр принял Дело как будто безоговорочно, не опасаясь крайностей, которым вследствие этого была подвержена его мысль. Крайности обнаружились тотчас же — хотя бы в том, что не ощущается прямое осуждение убийства Франсуа.

Но должное Сартру отдать необходимо, он был обеспокоен ценой, которую приходится платить за практически целесообразное действие, он побуждает читателя к тому, чтобы задуматься о такой цене. Ясно, каково значение такого напоминания в середине XX века, утратившего нравственные критерии и столько преступлений совершившего во имя практически необходимого, под давлением обстоятельств!

«Смерть без погребения», «Почтительная шлюха», «Грязные руки»— в каждой из этих драм обстоятельства сковывают свободу, вынуждают человека действовать во имя целесообразного, ставя цель выше средств, совершая свой выбор под давлением обще-

ственно необходимого. И в каждой из этих драм такой выбор трагичен, влечет гибель людей. Поистине Трилогия трагического детерминизма!

Известная невнятность позиции сохраняется и в «Грязных руках», т.е. сохраняется некая степень раздвоенности, поскольку дискуссия Матье—Брюне, Анри — Канорис продолжается и в этой пьесе, с участием, так сказать, Сартра. В «Грязных руках» — это дискуссия Гуго и Хёдерера[1]. Сартр уточнял свое место: «Я воплотил себя в Хёдерере. Конечно, идеологически; не думайте, что я полагаю быть Хёдерером, но в известном смысле чувствую себя реализованным, когда думаю о нем. Хёдерер — это тот, кем я хотел бы быть, если бы был революционером; так вот я Хёдерер, хотя бы в символическом смысле»[2].

А как же Гуго? «Гуго, это мои студенты, или мои давнишние студенты; это ребята, которые между 1945 и 1948 годами оказались в партии, а она, в силу своего догматизма, или использовала их недостатки и превращала в радикалов, экстремистов и т.п., или отталкивала, ставя в положение невыносимое».

Гуго — убийца, Хёдерер — жертва. Пьеса начинается с возвращения Гуго из тюрьмы, в которой он отсидел за убийство; оно совершилось давно, игра сделана, и ничего уже не изменить. Изменить невозможно, но можно понять, нужно понять — даже самому

---

[1] Есть основание для такого написания имен. «Грязные руки» — образец «универсальной конкретности»; все весьма конкретно и общо одновременно. Троцкого убили в Мексике. Действие пьесы происходит в вымышленной Иллирии — Симона де Бовуар уверяла, что имелась в виду Венгрия. Явно, это не Франция, хотя все это могло случиться и во Франции, где угодно. Главные имена не романские, скорее германские, венгерские, даже славянские (Гуго Барин), но есть в пьесе и Луи, и Жорж, и Шарль. Как есть и Иван!

[2] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 259.

Гуго, и он без колебаний приступает к рассказу о случившемся. Рассказывает он Ольге, партийной активистке, которая взяла на себя обязанность вникнуть в загадочную историю и дать отчет своим товарищам по партии, торопящимся убрать Гуго, которому они не верят. Груз этого недоверия, этого спешно вынесенного превентивного вердикта висит над головой Гуго, как топор презумпции виновности мелкобуржуазного интеллигента. Гуго заранее виновен перед Делом — как и Франсуа в «Мертвых без погребения», которого лучше убрать, чтобы он не успел испортить дело.

Действие резко поворачивается вспять, к весне 1943 года. Всего год, как Гуго в Пролетарской партии, с момента объявления Иллирией войны СССР (в начале пьесы сообщается, что советская армия приближается к границе Иллирии, немцы отступают). Он новичок, делать ничего не умеет, но готов на все, даже на смерть — даже на убийство Хёдерера, поскольку партия считает того опасным соглашателем (он готовит состав послевоенного правительства с участием различных партий). Вместе со своей женой Жессикой Гуго пробирается в ближайшее окружение Хёдерера, став его личным секретарем и даже заслужив доверие этого принципиально недоверчивого политика.

Применив прием обратного хода, Сартр обострил ситуацию до крайности: на сцене появляется Хёдерер, пока еще живой, но обреченный фактом уже состоявшегося убийства, а поскольку он без труда завоевывает читательскую симпатию, каждый шаг его буквально приковывает внимание, как, впрочем, и каждый шаг убийцы. Диалог между героями — диалог перед лицом смерти, тем паче что и Гуго почти обречен, да к тому же он и хочет умереть. Гуго — это «несчастный», еще один «потерянный» в ряду героев Сартра. Он и в партию вступил, чтобы «забыться», но

партия выталкивает его, как чужеродное тело, как «мелкого буржуа», «хлюпика» с интеллигентскими комплексами. Гуго из богатой семьи — а это несмываемое пятно, первородный грех для чистопородного пролетариата и его твердокаменной партии.

Рядом с Гуго Хёдерер — это сама сила, уверенность, ум и воля; Жессика призналась, что впервые увидела «настоящего мужчину» (хотя «немного вульгарного»). Имен Лорки и Элиота он не слыхивал, — но как идет навстречу собственной смерти! Какое самообладание, какая житейская мудрость и прозорливость!

Судя по изображенным в пьесе переговорам представителей различных партий, Сартр имел в виду Францию и расстановку ее основных политических сил в ходе войны. Все договаривающиеся стороны учитывают национальные интересы, все так или иначе избрали Сопротивление; их разделяет трудно преодолимая граница между классами, между трудящимися и имущими. Границу эту проводит то, что называется классовой ненавистью, а эта ненависть — источник нетерпимости, одержимости, бесчеловечности, определяющей взаимоотношения и вне, и внутри партии.

Классовая борьба — реальность и для Хёдерера. Он не может не считаться с нею и до поры до времени проявляет на переговорах неуступчивость и несговорчивость. До поры до времени — он вынужден идти на союз национальных сил, так как ясно представляет себе, что ожидает страну после войны и какой авторитет будет у правительства, которое придет к власти с помощью иноземных штыков. Хёдерер — трезвый и искусный политик, он старается держаться не идеологических штампов, а реальных возможностей.

Партия для него — средство, цель же — власть. К идеям он относится спокойно, к идеалам тоже; превыше всего — эффективное действие, которое не счи-

тается с принципами, с различного рода нравственными угрызениями. Почему бы и не солгать, если для дела это выгодно? Тем паче что «лгут все, и свой «партийный» цинизм Хёдерер считает не исключением, а правилом.

Все средства хороши, если действенны, все оправдано целью, даже убийство, — так считает Хёдерер. И признается: «У меня грязные руки. До локтей. Мои руки в дерьме и в крови».

Для Гуго даже те условия соглашения, которые предложил Хёдерер, — постыдное соглашательство; он вне себя. Правда, партийной несговорчивости у Гуго взяться как будто неоткуда, он в партии без году неделя и скорее одержим комплексом неполноценности. Очевидно, дело в ней.

«Слишком много нервов», — сознается Гуго. Он мечтает быть похожим на телохранителей Хёдерера, этих полуживотных. Свою буржуазно-интеллигентскую неполноценность, свою зависимость от мира Слов (все замечают — он слишком много говорит) он пытается компенсировать Делом в его самом предельном выражении: убийством. Конечно, на этот раз убийство как бы имеет для него смысл, коль скоро партия убирает того, кого она сочла в данный момент предателем пролетарских интересов. Но, видимо, не случайно в начале пьесы Гуго сообщает свою партийную кличку — и вовсе не случайно он «Раскольников». Даже это имя, имя самого знаменитого в ряду множества наполеонов XX века, праотца свободных анархистов, свободных экзистенциалистов, обозначает функцию данного героя, хотя он и член пролетарской партии. Для Гуго убийство — способ самоутверждения, не случайно он решается на него сразу же и идет к нему напролом, без особых размышлений и угрызений, что весьма странно для столь интеллигентного персонажа.

Накануне убийства он спрашивает жену: «Разве я знаю, что я сделаю?» А позже, вернувшись из тюрьмы, признается Ольге: «Приказ? Приказа уже не было... Приказ остался позади, и я убивал один и... не знаю даже, почему...» Правда, о приказе он твердит для того, чтобы заполнить свою пустоту, как заполняет ее с помощью виски (а пить не умеет), с помощью ревности — торопливо стреляет, чтобы не лишиться этой подпорки. Стрелял — «ибо открыл дверь», ибо «жил в трагедии», играл некую роль. «Убийство без убийцы» — без мотивов, без смысла, мало похожее на партийное мероприятие, надо признаться.

Убивал в одиночестве — умирал в одиночестве: «...Это одно и то же — убивать, умирать: остаются одинокими». Одной этой фразы достаточно, чтобы Гуго оказался среди потомков Родиона Раскольникова. К концу драмы он выдавливает из себя признание, которое следовало бы ожидать: и он, как все герои абсурдного мира, чувствует себя «лишним», ненужным, не вызывающим доверия ни у кого (к этому добавляется болезненное для «мелкого буржуа» осознание партийного к нему недоверия).

Совершенно так же, как и Орест в «Мухах», Гуго переживает свою легковесность и так же мечтает «привязать на шею преступление, как камень». Однако времена изменились, Сартр уже не склонен романтизировать подобного героя. От ощущения пустопорожности, легковесности Гуго не освобождает даже убийство. «Я такой же болтун», — признается он Ольге, завершая свою исповедь.

И все же Гуго вслед за этим сделал Дело: шагнул навстречу собственной смерти от рук товарищей по Партии. После того как Ольга, воплощающая в пьесе партийную твердокаменность, сообщает ему, что партия пошла все же на компромисс по плану, наме-

ченному некогда Хёдерером. Тот поэтому превращен в героя — а Гуго, его убийца? «Ошибся дверью» — утратил последнее, веру в то, что партия с ним, за него, и он выходит из этой двери, из этой жизни, выражая недоверие всем, превратившим беспринципность в принцип.

При всем том какой-то набор резонов для убийства у Гуго был. Он их выкладывает Жессике накануне рокового дня, но эта как будто легкомысленная особа в одно мгновение их опровергает элементарным здравым смыслом, вопросом, что дает право убивать, где источник уверенности, что идеи и дела, во имя которых убивают, того стоят, являют собой истину, объективную и абсолютную. Жессика — не главный, но отнюдь не второстепенный персонаж. Уж если и «реализоваться» в ком-либо из героев пьесы, так это, пожалуй, в Жессике.

Наверное, и самому Сартру показалось бы экстравагантным, если бы истинно мудрым было признано не то, что говорят вожди и рядовые партийцы, а то, что вышло из уст женщины, которая «ничего не понимает в этих историях» и «умывает руки», которая «ни угнетатель, ни социал-предатель, ни революционер». Она просто Жессика, и она говорит: «Откуда ты знаешь, что твои идеи справедливы, если ты не можешь их доказать. Гуго, это было бы прекрасно, если бы ты всех бы помирил, все были бы довольны, вы все бы вместе работали. Попытайся, Гуго, я тебя прошу. Попытайся хотя бы один раз, прежде чем его убивать». Жессика выбирает Хёдерера, в нем, а не в Гуго увидела она «человека подлинного», и ее-то выбор окажется последней оценкой героев и воплощенных в них принципов. Впрочем, в заключительной сцене и Гуго сознается Ольге в том, что полюбил Хёдерера...

Но убивать, оказывается, проще, чем убеждать. Конечно, уроков высокой нравственности ожидать от

Хёдерера не приходится. На фоне его цинизма и деляческа как будто предпочтительнее интеллигентская щепетильность Гуго, который все-таки задумал убийство во имя идеи, во имя партии. У него в начале истории — чистые руки, и Хёдерер советует ему отойти, не пачкать рук, что неизбежно — «невинно не правят».

Однако на фоне здравого смысла и реализма того же Хёдерера неофит выявляет свою бесчеловечность. Прав Хёдерер, говоря: «Ты не любишь людей, Гуго. Ты любишь только принципы».

За этим следует роковое признание Гуго: «Что же до людей, то меня интересует не то, что они собой представляют, а то, какими они могут быть».

Спор Хёдерера и Гуго — эпохален. Это спор Дела и Слова; трезвой, реалистической, имеющей в виду интересы человека деловитости, которая, однако, заключает в себе опасную инерцию, поскольку вырвалась из-под контроля Слова, контроля нравственного императива, — и Идеи, оторвавшейся от человеческой практики, жертвующей реализмом во имя идеализма, несовершенным настоящим во имя светлого будущего, во имя самоутверждения самой крайней ценой, во имя роли в придуманной трагедии.

Хёдерер предпочитает жизнь — Гуго предпочитает смерть, его корни — в абсурдном мире. Для Хёдерера ценен каждый человек, каким бы он ни был — Гуго людей не любит. Не любит и себя, как то и положено родственнику Мерсо и Герострата. Понятно поэтому, почему Сартр предпочел Хёдерера, хотя по ходу пьесы симпатии склоняются то к одному, то к другому, так же как и антипатии.

Спор Хёдерера и Гуго — спор внутри самого Сартра, драматическое столкновение Слова и Дела в его жизненной позиции, в его философии и эстетике. Хёдерер — это воплощение того, что постепенно вытесняло в Сартре Гуго, вытесняло идеализм, ник-

чемность и пустопорожность Слова, заменяя его весомым Делом. Беда в том, что и для Хёдерера, как и для Гуго — *нет неба*. В этом качественное отличие «Мертвых рук» от «Преступления и наказания»: Сартр полагал «пустое небо» за аксиому, за условие выбора — Достоевский не сомневался в губительности этой пустоты. Для Сартра в одном случае пустоту заполняет Слово, Идея, а в другом — Работа, Дело. Крайности взаимозаменяемы, маятник колеблется то к одной, то к другой, оставляя у читателя впечатление, что и там, и здесь чего-то существенного недостает.

Недостает — *неба*. Комментируя свою пьесу, Сартр говорил, что целиком разделяет «деловое» отношение своего героя, Хёдерера, к проблеме лжи. По Сартру, «мораль не существует вне praxis. Мораль — не что иное, как некий самоконтроль, осуществляемый praxis над собою, всегда на объективном уровне; следовательно, она основана на ценностях, постоянно превышаемых, поскольку они создаются предшествующей praxis»[1].

Решил ли Сартр затянувшийся спор? Нет, конечно, и решение его на уровне обозначенной дилеммы было невозможно. Вся жизнь и все творчество Сартра — этот спор. Маятник действительно колебался, и крайности оставляли чувство неудовлетворенности. В «Грязных руках» Сартр как будто на стороне Хёдерера, ибо тот на стороне человека — т.е. на стороне его «практики», которая, однако, может допустить и ложь, и убийство. Гуго на стороне идеи, человека он не любит, и Сартр не на его стороне — но вот Гуго ценой своей жизни оплачивает свое право не лгать, не быть в обществе, в партии, которая лжет, не стесняясь, фальсифицирует историю, убивает людей, а потом объявляет их героями нашего времени. А этот пос-

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 263.

ледний шаг Гуго внезапно, в последнее мгновение жизни поднимает его на уровень той самой морали, которая безоговорочно торжествует и побеждает в читательском восприятии именно потому, что она возвышается над практикой, над ее относительными, преходящими ценностями.

В восприятии читательском — а как в восприятии Сартра? Сартр всегда был категоричен, тем паче в ту пору, когда был охвачен прозелитской эйфорией относительно открытой им praxis. Бог и человек никак не могли ужиться во Вселенной, созданной его атеистической философией: «Или-или». Мораль над практикой для него — это Бог над человеком, т.е. все та же несвобода, то же рабство.

Поставить практику выше морали — значит, по Сартру, «Дьяволу и Богу предпочесть человека». Такими словами Сартр определял задачу следующей, любимой своей пьесы — «Дьявол и Господь Бог» («Le Diable et le Bon Dieu», 1951). Сартровскую атеистичность, необыкновенно агрессивную в этом произведении, инспирирует именно ставка на человека. Дискуссия затягивалась, Сартр в пьесе «Дьявол и Господь Бог» видел дополнение, даже продолжение «Грязных рук», а в главном герое этой пьесы, в Гёце — Гуго, «Гуго, меняющего веру».

Метод «универсальной конкретности» дал возможность Сартру вновь поразить резкой переменой декорации и политическую драму на современный сюжет развить в жанре историческом, на широкой арене с большим числом действующих лиц, вырывающихся из привычных для сартровской драматургии узких пространств, запертых комнат. Такой ареной предстала Германия XVI века, а свой выбор герои вынуждены осуществлять на фоне и перед лицом кровавых войн, классовых конфликтов, народных движений того времени. Сартр эпоху Реформ изучал со свойственной ему

научной добросовестностью, однако, независимо от степени исторической достоверности, «Дьявол и Господь Бог» не является собственно исторической драмой. «Конкретность» и здесь, очевидно, «универсальна», иллюстративна относительно идеологии Сартра, и даже в персонажах XVI века он воплощал «драму индивидуума», т.е. все ту же драму человека XX столетия. Он предупреждал, что исторического Гёца фон Берлихингена в виду не имел, что вдохновил его на обращение к этому сюжету Сервантес.

Толпа, заполняющая арену драмы, — не статисты. Как бы ни универсализировалась дискуссия, она конкретизируется судьбой простых людей, которые «всегда за все платят», за все расплачиваются, кто бы с кем бы ни спорил. Игра идей, которой увлечены главные герои пьесы, — тоже за счет народа. Неверие рождается здесь, в страдающей народной массе, которая доведена до отчаяния земным горем, а потому не очень-то обеспокоена тем, что ждет ее на том свете. Тон богохульственной драме задает избранник бедняков, булочник, народный полководец Насти. Для него нет никаких сомнений в том, что «небеса пусты», что все — на земле, а на земле — жестокая борьба, в которой церковь вместе с богачами, беднякам надеяться не на кого, кроме самих себя. Значит, надо действовать, бороться, убивать — другого не дано. Классовая борьба не предполагает нюансов, а Насти — ее олицетворение, и он не допускает никаких компромиссов, для него бедняк есть бедняк, а богач — «это богач, и только».

Для Насти вопрос о свободе — это и есть борьба его народа за свои права. Полководец XVI века Гёц предстает классическим для Сартра типом современного интеллигента, который мучительно ищет свою дорогу к свободе, искушая судьбу, превращая себя в Абсолют. Вначале — в абсолютное Зло, чем он отвечает на

вселенское зло, бросает вызов самому Богу, святотатствуя, бесчинствуя, провоцируя ненависть к себе, культивируя свое абсолютное одиночество. Бог молчит — Гёц «экспериментирует». Костюм на Гёце совсем иной, чем на Гуго, однако сходство определяется почти немедленно: Гёц — тоже «идеалист». В том смысле, что он пытается вонзить в плоть жизни клинок своей Идеи, не считаясь с людьми, которых он тоже не любит.

Достаточно было, однако, довести до сознания Гёца, что его злодеяния — дело обыденное в этом мире, в этой Германии XVI века, забывшей, что такое добро, как этот злодей изменяет «эксперимент», решает стать добродетельным. Подчиняясь при этом той же логике самоутверждения в общении с Абсолютом — на этот раз абсолютным Добром. Это та же гордыня, но с другим знаком, тоже навязывание себя в роли вольнонаемного наместника упорно молчащего Бога.

Насти пытается убедить и злого Гёца, и Гёца доброго, что все его поступки не свободны, поскольку все, что он делает, в конечном счете работает на богачей, укрепляет их власть над бедняками. Гёц не властен над смыслом и результатами своих действий, а Насти их оценивает с точки зрения социальной целесообразности. Добро для Гёца превращается в такую же самоценность, какой только что было зло, в тот же клинок, который сверхчеловек пытается вонзить в плоть жизни. Она не поддается насилию, этому диктату вымученной добродетели. Как Гуго в «Грязных руках», Гёц не считается с человеком настоящего времени, он немедленно попытается превратить несчастных, нищих крестьян в счастливых обитателей Города Солнца, а все эти потуги Гёца кажутся беднякам опасными барскими забавами.

«Дьявол и Господь Бог» — тоже своего рода «дороги свободы». Сартром намечены здесь два пути: путь

богачей и путь бедняков. Путь бедняков — скорбный, мучительный путь непрестанных испытаний. На уровне идеи он выражает себя в Насти, в революционном действии, которое имеет своей целью изменить общество, покончить с социальной несправедливостью. Путь богачей являет собой разные варианты «мошенничества». Сартр писал о своем герое: «Гёц мошенничает, поскольку сама проблема ложная... Делает ли он Добро или же Зло, результаты одни и те же... потому, что во всех случаях его действия предопределяются отношением к Богу, а не к человеку... Человек мало что значит, когда он верит в Бога; необходимо потерять веру, чтобы восстать из собственных руин...»[1]

Никогда ранее, ни в одном своем произведении, Сартр не был столь открыто, категорически демократичен, никогда не промеривал поиски истины, «дороги свободы» положением самого простого, обездоленного, неимущего человека. Можно предположить, что он к прошлому, к XVI веку вернулся для того, чтобы внести в характеристику «дорог свободы» дополнительную, открыто плебейскую оценку, исходившую из социальных обстоятельств тех времен, когда противостояние нищеты и богатства было особенно откровенным.

Революционный дух первой половины XX века сконцентрировался в этом напряженном бунтарстве сартровской пьесы, в этом отрицании богачей — и церкви, которая всегда с ними, по убеждению Сартра. В силу этого своего убеждения Сартр ввел в круг главных персонажей пьесы бедного священника Генриха, оказавшегося в положении, из которого нет выхода, ибо «если он идет к бедным, то предает

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 269.

церковь, а если идет к церкви, то предает бедных». Для Генриха-священника «человек — ничто». В этом все дело.

Бог, церковь — все это сдвинуто Сартром в ту сторону, где богачи, а потому осуждено безапелляционно. Пребывание Гёца в этом мире может служить только злу, и герой творит зло, так сказать по определению, желает он того или нет.

«Небо пусто», все попытки заполнить эту пустоту Словом или Делом бесплодны и бесчеловечны так же, как попытки Гёца учредить Город Солнца, этот островок счастья в море бедствий. Обитатели утопического города выглядят дезертирами, устраняющимися от своего долга, «дезангажирующимися» тогда, когда все побуждает к осознанию общественной ответственности, все взывает «к оружию!». Пустоту Гёц заполняет собой; люди ему «только мешают» даже тогда, когда он исповедуется в любви к ним, даже когда строит Город Солнца.

Растворение Гёца в этой пустоте, в Боге доходит до предела, до попытки уничтожить в себе самом все человеческое. Бог и Человек несовместимы — одно выжигает другое. Даже в любящей его Хильде — только она его и любит — Гёц видит грех, «нечистоты». Когда Гёц доходит до этого предела, он, наконец, убеждается в том, что Бог — это отсутствие, что небо пусто, есть лишь одна земля, нет ничего, кроме людей.

Свою новую жизнь, жизнь человека Гёц начинает с убийства — во имя победы над богачами, во имя «практической морали»: «Вот и началось царствие человека на земле... Я буду палачом и мясником». Гёц — «Гуго обращенный». Вначале он убивал ради идеи — в конце убивает ради человека.

«Практическая мораль», судя по всему, мало что изменит в практике Гёца, существенно меняя его иде-

алы. Возникает вопрос: где же предел убийствам? Кто его определит? «Необращенный» Гуго актом фактического самоубийства указал на те ценности, которые не сводятся к «практической морали»: на личную порядочность, неприятие узаконенной лжи, неприятие санкционированных целью средств, любых средств. Гёц «обращенный» готов погружать свои руки в «дерьмо и кровь» — как и Хёдерер.

Сартр писал, что в судьбе своего героя Гёца он сумел осуществить то, что никак не удавалось ему самому, — примирить собственную потребность в свободе со свободой всех людей, ибо свободным в одиночку быть невозможно, но невозможно быть свободным, подчиняясь другим. Но удалось ли это Гёцу, коль скоро пьеса завершается его признанием в одиночестве «под пустыми небесами», которое восполняется лишь практикой, движением к практической цели — любой ценой, даже ценой убийства? Не удалось — и не могло быть иначе, ибо это XX век, это 1951 год, кульминационный момент трагического опыта нашего столетия, которое действительно попыталось заменить Бога, т.е. мораль, практикой и навязать человеку Город Солнца волей вышестоящих организаций. К середине века плоды этих усилий уже стали кошмарной реальностью...

Тем не менее Сартр и после 1951 года упорно двигался в сторону практики, ангажируясь, погружаясь в политическую борьбу, что видоизменяло его творческий метод, насыщало его искусство социально-критической проблематикой. Притчевое начало его драматургии отступает — в «Некрасове» («Nekrassov», в русском переводе «Только правда», 1955) Сартр предстал в ином облике, предстал писателем-сатириком, захваченным злобой сегодняшнего дня, впрямую, «без мифов», оценивающим социальную реальность.

В пьесе нет дурных или хороших людей — в пьесе есть дурные общественные учреждения, в системе

которых функционируют персонажи, полностью от этой системы зависящие. «Все — марионетки», а потому в роли свободного человека выступает мошенник, свободный лишь в пределах ловкости своих рук, в тех пределах, которые определяются расторопностью полиции, идущей по пятам Жоржа де Валера.

«Некрасов» — пьеса смешная, остроумная, со множеством занятных перипетий. Приключения Сартр любил всю жизнь, настроиться на этот лад и выйти к традиции бульварной комедии для него труда не составляло[1]. Мир «Некрасова» — мир «actualité», «злободневности», текущих новостей, мир главного объекта сатиры в пьесе — газеты «Суар-а-Пари», куда эти новости стекаются, где они перерабатываются, перетолковываются и даже изготовляются.

Газета — «четвертая власть», здесь делают большую политику, здесь ее адская кухня. «Все — марионетки»: Сартр раскрывает явное и тайное, обнажает механизм тотальной зависимости общественного мнения от массовой информации, информации — от журналистов, журналистов — от редакторов, редакторов — от правлений, правлений — от политиканов самой высокой пробы. Жизнь как бы делается, сочиняется, она в буквальном смысле определяется этой пирамидой власти, которая способна развязать военную истерию и придвинуть человечество к опасной грани, отделяющей мир от войны.

Мошенник Жорж де Валера — своеобразный способ измерения и оценки общественной системы, некий эталон, которому соответствует все, снизу довер-

---

[1] В 1953 г. Сартр поставил свою переработку пьесы А. Дюма «Кин», по поводу чего напоминал о своей любви к Дюма, к мелодрамме, к приключениям. Переработка эта примечательна и последовательным переводом романтических свойств оригинала в сартровские, экзистенциалистские.

ху. Мошенники все — Жоржу так же легко доказать, что он является беглым советским министром Некрасовым, как всем прочим трудно убедить в том, что они суть то, за что себя выдают по своему положению, по своим принципам, по своей принадлежности гигантской структуре политики, фундаментом которой оказывается лжеминистр. Все участвуют в поголовной мистификации, и каждому предоставлена роль винтика, исполнителя чужой воли.

Как и Лиззи в «Почтительной шлюхе», Жорж в «Некрасове» — парадоксальный, брехтовский образ «отрицательного» по роду занятий персонажа (проститутка, вор), который выгодно отличается от «положительных» по общественному положению, противостоит всем этим дельцам, редакторам, министрам, т.е. «буржуазии», которую Сартр не выносил. Для Жоржа мошенничество — род занятий и своего рода игра в гения. И то, и другое он в состоянии прекратить, что он и делает, вознамерившись помогать честным, прогрессивным журналистам, тогда как буржуа своей мошеннической природе изменить не могут, что и обнаруживается истинным апофеозом непорядочности в завершение спектакля.

«Некрасов» — продукт текущего политического момента и наглядное выражение политической позиции Сартра в середине 50-х годов, чем пьеса в особенности и ценна (что не ставит под сомнение художественные достоинства этого фарса). Сартр здесь — борец за мир, против поджигателей (в буквальном смысле) войны, противник буржуазии, союзник коммунистов (в пьесе они очень симпатичны), сторонник СССР. Последнее побуждает писателя повернуть против буржуазии и факты диссидентства, историю с Некрасовым превратить в «липу», в газетную утку, а сбежавшего из СССР служащего базы «Нефтесбыта» Демидова представить личностью до крайности не-

приятной. Проблема русской эмиграции во весь свой рост, во всем своем трагическом значении перед Сартром еще не вставала.

По ступеням, шаг за шагом, Сартр двигался к своим итоговым произведениям — по ступеням личной ответственности: от устранявшегося Рокантена, от многозначительно покинувшего сцену Ореста, а далее, «дорогами свободы», обусловленной обстоятельствами, до Гёца, делающего свой выбор в пользу человека и борьбы, до Франца, который целиком обусловлен, раб обстоятельств и который самим этим фактом должен стимулировать у зрителя осознание ответственности, необходимости выбора.

Комментируя свою последнюю пьесу, «Затворников Альтоны» («Les séquestrés d'Altona», 1959), Сартр неизменно высказывал крайнюю заинтересованность именно в таком, прямом контакте, в сопереживании и соучастии происходящему на сцене. На сцене — современная Германия, Германия 1959 года. Германия была выбрана Сартром — по его разъяснениям — в силу двух причин. Первая — необходимая для драматургии дистанция, с помощью которой «конкретное» переходит в ранг «универсального». В данном случае это было особенно важно потому, что пьеса была создана во время войны в Алжире, Сартр даже говорил, что пьеса об алжирской войне. Если бы местом действия была Франция, важнейший для Сартра «универсальный» смысл пьесы был бы утрачен, зритель неизбежно все свел бы к внутрифранцузским политическим распрям.

Вторая причина в том, что «Затворники Альтоны» — пьеса «крайних ситуаций», а такие ситуации представлены прежде всего в историческом опыте Германии XX века. Они тем не менее не исключительны, они типичны, подтверждены, например, «крайними ситуациями» алжирской войны, стимулировавшими Сартра к созданию пьесы.

И все же дело не сводится ни к Германии, ни к Алжиру. Германия и Алжир — подтверждение глобального вывода Сартра: «Факт, что мы живем в эпоху насилия и крови, и в известном смысле мы вобрали в себя это насилие и эту несправедливость».

«Никто из нас, — говорил Сартр, — не был палачом, но, так или иначе, мы были причастны той или иной политике, которую мы сегодня дезавуируем. Мы также бежим от самих себя и возвращаемся, чтобы спросить себя, какую роль мы играли — какой бы малой она ни была — в нашей Истории... Мы колеблемся между состоянием обманчивого безразличия и непрестанно вопрошающего беспокойства: что мы такое? Что хотели мы совершить и что на самом деле совершили? Как невидимые судьи — наши потомки — будут судить вас?»[1]

«Что ты сделал со своей жизнью?» — вот, по Сартру, главный вопрос, поставленный пьесой и адресованный всем, каждому человеку.

Поистине — «новое мышление» формировалось в творчестве Сартра уже в 40—50-е годы, предваряя конец века, когда ясно определились глобальные угрозы и с необычайной настоятельностью возник перед каждым человеком именно этот вопрос о личной ответственности, вопрос о причастности. Жизненный опыт был предостаточен; нужна была лишь прозорливость Сартра, чтобы в истинном значении предстали всем очевидные факты: «Для меня «Затворники» связаны со всей эволюцией Европы с 1945 года, в равной степени с советскими концентрационными лагерями и с войной в Алжире»[2]. Он допускал даже такую интерпретацию Франца, которая представила бы его коммунистом, в пору XX съезда КПСС обнару-

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 357.

[2] Ibid. — P. 158.

живающим, что руки его в крови — т.е. допускал прямую аналогию с героями «Грязных рук».

Сартр — политик, да еще какой. Мыслил он конкретно-исторически, однако писательская ангажированность не сводилась для него к политической. Вообще Сартр не любил в театре очевидного, слишком упрощенную символику видел даже в пьесах Беккета. «Театр должен овладеть всеми конкретными проблемами и придать им форму мифа» — вот установка Сартра, реализовавшего и в «Затворниках» свою идею «универсальной конкретности». Для Сартра очень уж важно было, что «театр не реальностью занят — только истиной».

Реальность в «Затворниках» тем не менее реальна; портрет семьи немецкого промышленника Герлаха написан в традициях классического реализма и по проблематике, и по стилистике. Дом Герлахов заставляет вспоминать еще один «дом» — фирму Будденброков в знаменитом романе Томаса Манна.

И именно в 1959 году, поясняя «Затворников», Сартр сказал: «В буржуазном обществе, в котором мы живем, очень трудно для такого автора, как я, не быть критическим реалистом»[1].

Сартр вновь возвращает действие в комнаты, в том числе и наглухо запертые. Дом Герлахов — «крепость». Сразу же возникает гнетущее впечатление несвободы, зависимости, явной и прямой зависимости семьи от традиции, от отца, крупного немецкого промышленника, который в доме своем внедрил дух пруссачества, беспрекословного повиновения. Клан Герлахов похож на воинское подразделение, которым бесцеремонно распоряжается командир — отец. Собственность — вот величайшая для него ценность, которой надлежит служить и прислуживать; владелец

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 317.

ее, старый Герлах, владеет, соответственно, своими детьми, своими родственниками как частью этой собственности.

Семья, писал Сартр, — это общество. Семья Герлахов — не просто клеточка общества, но клетка, в которой живут добровольные затворники, хранители семейных традиций и семейных (это главное) денег. Привычка стала долгом, обязанностью — можно сказать, воинской обязанностью. И идеологией хозяев жизни, «сильных», которые считают своим призванием властвовать, подчинять.

Органической частью этого всеобщего затворничества является затворничество в буквальном смысле: тринадцать лет, с 1946 года, старший сын Герлаха Франц не выходит из своей комнаты и никого, кроме сестры, к себе не допускает.

Как и в «Грязных руках», воспоминания материализуются на сцене; прошлое всплывает с 1946 года, с момента возвращения Франца, исчезнувшего на русском фронте, с момента суда над нацистами в Нюрнберге.

Франц потрясен тем, что к смерти приговорен Геринг. «Я и есть Геринг», — говорит Франц. Между ним и отцом завязывается дискуссия о причастности злу, о вине. Прошлое всплывает в пьесе потому, что оно все в настоящем определяет; Сартр давно расстался с убеждением в независимости настоящего от прошлого, в самостоятельности настоящего. Франц принадлежит прошлому буржуазной семьи и прошлому фашистской Германии, он целиком зависим, предопределен; он «продукт исторических обстоятельств».

Предопределен солдафонством собственника отца, его деспотизмом и его преступлением: тот продавал свои земли для строительства концлагерей, зная, что они предназначены для уничтожения людей, он выдал нацистам еврея, которого укрыл Франц.

Отец — это деловитость, ставшая циническим делячеством, ради которого он своевременно расстался со своей совестью, что и позволяет ему с искренним безразличием относиться к гибели невиновных. Его главная забота — слепить себе подобного, превратить Франца в истинного Герлаха. Франц признается: «Первые мысли, которые у меня возникают, — это его мысли... Он превратил меня в чудовищную машину, машину для командования». Армия, фронт — самое подходящее место для реализации солдафонской сути Герлахов. Война завершила формирование героя, его лепку: «Войну не делают — это она нас делает».

Поняв, что сам по себе он ничего не стоит, что из него нечто «лепят», Франц, в свою очередь, расстался с совестью, решил, что и ему «все дозволено». Для него, лейтенанта немецкой армии, оккупирующей Россию, — это не теория, а практика, практика всей гитлеровской военной машины. Он приобщен к уничтожению, к убийствам круговой порукой войны, воплощенной в образе изуродованной войной немки, которая не насытилась войной, жаждет крови, жаждет победы любой ценой. Война — «удел» Франца, самое предельное выражение его несвободы и социальных ее последствий: человек «изготовлен» для насилия, для подавления, для уничтожения. Навязанное Францу стало его выбором, необходимость он преобразовал в свободу, войну объявил делом желанным, «своим» делом, в котором он, наконец, мог себя проявить, проявить себя в этом действии. Действовать — значит убивать. Культ Дела, семейный культ Герлахов, освобождая человека от бремени совести, заменяя мораль практикой, превращает дельцов-буржуа, строителей Германии, в фашистов — в преступников.

В своей комнате, украшенной большим портретом Гитлера, Франц, наряженный в драный солдатский мундир, громко ораторствует, играя роль то ли обви-

няемого, то ли свидетеля защиты, дерзающего говорить ни более ни менее как от имени своего века. Во всяком случае, он свои речи записал на пленку и ждет прихода тех, кому он, наконец, «все скажет». Он ясно понимает историческое предназначение своей странной роли.

Франц производит впечатление безумца, до такой степени он одержим безумным прошлым, войной, разрушенной Германией, убийствами, пытками. Прошлое это врывается в настоящее кошмарными видениями, непрерывным потоком Зла, с которым Франц отождествляет век и от имени которого вещает. Невидимым своим судьям, судьям из будущего Франц заявляет о своей невиновности; кровавый век оправдывает его, преступника, он живет в содеянном зле, как в своем алиби. Он палач, но он и жертва, он сотворен своим отцом и Гитлером: «Я был женой Гитлера» — такими признаниями передает Франц свою несвободу, свою зависимость, свое упоение властью, насилием, кровью.

Франц — прямая противоположность свободного человека: «Я никогда не выбирал! Я выбран». Франц являет собой крайнюю форму «вещи», «вещи-в-себе». В отличие от ранней фазы творчества Сартра, здесь «вещь» — результат (Франц себя именует «результатом») совокупности социально-исторических детерминант. Коль скоро это так, его речи — речи преступника и безумца, пытающегося свою вину скрыть за общей виной, — приобретают действительно значение объективного свидетельства, становятся «голосом века».

«Жизнь — это ужас» — вот та правда, которую извлекает из речей Франца жена его брата, единственный сторонний и беспристрастный свидетель семейной драмы Герлахов. Эта правда воплощается всем — историей героя, его комнатой, одеждой, его поведением и криком и, конечно, общением с крабами.

Вторжение этого странного символа в реалистическую пьесу Сартра без помощи автора осознать невозможно. Он говорил, что с детства испытывал невыносимое отвращение к всевозможным улиткам, ракообразным, в том числе и к крабам. У Сартра были даже галлюцинации, в которых фигурировали крабы. Крабы стали для него символом мира бесчеловечного и безобразного, противоположного всему человеческому. «Поскольку Франц виновен, своих судей он представляет насколько возможно ужасными», — ужасные судьи соответствуют ужасному миру, частью которого является и преступник Франц.

Бесчеловечность, уродливость крабов соответствует и тому ужасу, который должен испытать человек, когда придет время ответить за преступления, за насилия и кровь, пролитую XX веком. Речи Франца содержат в себе правду и потому, что этот герой предваряет судьбу современников, судьбу всех, кто так или иначе приобщен, причастен к содеянному нашей кровожадной эпохой.

На этот смысл драмы Сартр указывал специально: «Пьеса построена с точки зрения будущего, одновременно ложного и истинного. Безумие затворника состоит в том, что, дабы избежать чувства собственной вины, он рассматривает себя как свидетеля века, исчезающего и апеллирующего к высшему суду. Естественно, говорит он только глупости, он не говорит, каким на самом деле является наш век, но я хотел бы, чтобы зритель почувствовал себя как бы перед этим трибуналом. Или же, просто-напросто, перед грядущими веками»[1].

К этой мысли Сартр возвращался, она его волновала — к мысли об оценке XX века, об ответственности века и всех, ему причастных. Судить будут время, ко-

---

[1] *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P. 102.

торое одарило человечество Гитлером и Сталиным. Суд Истории предчувствует Франц, поскольку он преступник, но Сартр предупреждал, что суд этот будет ужасен для всех, будет безжалостным — как крабы! Будущее будет определять меру причастности, а она безгранична, коль скоро «все вобрали в себя насилие и несправедливость».

Все — не исключая и Сартра? Но ведь и Сартр создавал культ Дела, а морали отводил скромную роль регулятора практики, ценность которого относительна. Не потому ли Сартр так настаивал на необходимости «ассимиляции» зрителя и его героя? Не потому ли он старательно приближал Франца к зрителю, укрупняя и очеловечивая внутреннюю драму этого фашиста, возвышая ее до мифа о человеческой гордыни, до трагедии «протестантской» — т.е. до трагедии «прямой», без посредников, без Бога, до трагедии личной ответственности («Франц — это Лютер»)?

Герлахи по-своему решали онтологическую проблему бытия в мире, где «небо пусто», — пустоту они заполнили судостроительным делом. Конечная точка их эволюции тем не менее — пустота, «ничто», тотальная абсурдность, которая ни в коей мере не компенсируется процветающей Германией с перспективой ее вооружения атомной бомбой. Материальный успех и социальное положение — все это не принадлежит, убеждает Сартр, к кругу ценностей, способных помочь решению проблем бытия, смысла и сути жизни. Смерть держит в своих тисках и старого отца, которому остались считанные дни, и молодого сына, в котором война вытравила жизнеспособность. Сартр говорил, что Франца убивает не раскаяние, не осознание своих преступлений, а осознание своего бессилия, абсолютной неоправданности своего существования, то «ничто», в которое он превратился волею обстоятельств.

Мощно очерченный Сартром круг грозит замкнуться — Дело его не разорвало. Вот почему в последней пьесе Сартра словно бы возрождаются предыдущие, возрождаются «Запертые двери»; «затворники» предстают одинокими, обреченными, опустошенными людьми, связанными друг с другом цепкой паутиной любви-ненависти, узами тотальной несвободы. Не возрождается, правда, «Бариона», не заметно Ореста, нет ничего похожего на Хёдерера, на Гёца. Случайно? Видимо, не случайно Сартр расчет с фашизмом произвел в пьесе, в которой с целым веком рассчитывается фашист — и поделом, с полным на то основанием, вызывая понимание у зрителя. Фашизм, сталинские лагеря, Алжир — все это накапливалось, собиралось в образ Века, в образ Дела.

«Себя возненавидеть в герое» — возможная альтернатива снимается горестным признанием в сопричастности, в личной ответственности за содеянное. «Что ты сделал?» — вопрошал Сартр каждого своей последней пьесой и каждому указывал на Франца: «Вот содеянное тобой».

Для Сартра ценность театра заключалась в том, что Реальность он возвышал до Истины. Кончилась война, и Сартр сделал ставку на землю, на жизнь, он действительно «слился с большим миром» и со свойственной ему решительностью и последовательностью погрузился в суматоху политических баталий, раздиравших человечество после отгремевшей большой войны. Вся эта суматоха была той «конкретностью», которая питала «универсальность» его искусства, снабжала его фактами, будоражила его мысль, от уровня существования поднимая до уровня Бытия. Каждый из героев сартровской драматургии дает возможность взглянуть в бездну онтологического кошмара, мазохистского переживания несовершенства человека, ощутить боль от терзающих его крайностей, от неразрешимых альтернатив.

Эта бездна — XX век, век насилия и крови, обстоятельств, придавивших и подавивших человека, во всем значении поставивших перед каждым вопрос о том, где границы допустимой обусловленности, где начинается личная ответственность, что есть свобода и что есть необходимость.

В этой бездне «нет неба», нет нравственного императива, которого не может заменить ни обожествленное Слово, ни обожествленное Дело. «Бога нет — все дозволено» — таков броский афоризм, коим помечен вход в XX век, сумевший обольстительную теорию превратить в кошмарную практику массовых убийств, запутавший карты настолько, что с убийства Гёц начинает служить человеку. С большим опозданием Сартр попытался закрыть этот вход, напоминая ставшую и для него очевидной истину — «не убий», «убивать человека дурно». Не «пылинкой», которую можно стереть, не заметив, но существом «ожидавшимся», «предвосхищенным» стал он ощущать человека — возвращая тем самым к идее Создателя. К концу своего пути Сартр признавался в том, что «сохранил единственное доказательство существования Бога — представление о Добре и Зле». Присматриваясь к «пережитому», Сартр теперь «рассматривает мораль как абсолютное в относительном. Относительное — это не весь человек, но человек в мире со своими внутри мира проблемами. А есть абсолютное решение, имеющее в виду других людей относительно этих проблем...»[1].

Сартр — атеист, он предан земле, предан человеку; пустоту, возникшую в тот момент, когда землю покинули боги, он пытается заполнить «Всем», т.е. универсальным человеческим опытом, синтезом практики и знания, «пережитым». Но лишь художнику дано

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 552.

быть этим Всем, быть Творцом, способным написать Книгу Бытия. «Я говорю, что произведение искусства является мне как христианское бессмертие и в то же самое время как создание чего-то такого, что ускользает от человека и что видимо Богу»[1].

В мире, утратившем Бога, смысл существования является как Искусство, как его непреходящее бытие, его вневременная ценность. Поэтому последним героем творений самого Сартра стал Художник — стал Флобер.

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 553.

«Всё»

В 1960 году появился фундаментальный, на многие сотни страниц труд Сартра «Критика диалектического разума» («Critique de la raison dialectique»), которому предшествует труд поменьше — «Вопросы метода» («Questions de méthode»), опубликованный несколько раньше, в 1957 году, в журнале «Тан модерн».

В 1957 году один польский журнал попросил его высказаться об экзистенциализме на современном этапе — однако Сартр написал на иную тему и для французского журнала. Уклонился Сартр от задания потому, что к этому времени для него стало невозможным сосредоточение на экзистенциализме. За десять лет, после книги «Экзистенциализм — это гуманизм» Сартр стремительно двинулся вперед, философия стала способом «объединения современного знания» и одновременно своего рода «практикой», «социальным и политическим оружием»[1].

Как таковая философия должна прежде всего осмыслить и оценить весомое присутствие марксизма. С одной стороны, по мысли Сартра, «марксизм остановился» благодаря усилиям правящей партбюрократии, навязывающей практике свои планы, свои идеи («Будапештское метро было реальностью в голове Ракоши, а если недра Будапешта не подходили для его сооружения, то потому, что они были контрреволюционными»). С другой стороны, «этот склероз не был обычным старением... марксизм молод, почти что дитя, едва начал развиваться. Он остается философи-

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P., 1960. — P. 16.

ей нашего времени...»[1]. Нынешние марксисты, по наблюдениям Сартра, плохо владеют методом, они «неуклюжи и поверхностны», подменяют частное общим, догматизированными формулами.

В качестве одного из примеров приводится формула Лукача о «фетишизации внутреннего мира» как о свойстве современной литературы. Однако на самом деле, по убеждению Сартра, ни Джойс («пытавшийся создать зеркало мира»), ни Пруст («растворявший... Я в целях возрождения реального внешнего объекта»), ни Жид (писавший «в традиции аристотелевского гуманизма»), ни одна писательская индивидуальность под такую абстракцию не подгоняется. «Валери без всякого сомнения является мелкобуржуазным интеллигентом. Но не каждый мелкобуржуазный интеллигент является Полем Валери», — таким образом Сартр опровергает логику «современного марксизма». «Современный марксист показывает, например, что реализм Флобера связан... с социальной и политической эволюцией мелкой буржуазии в эпоху Второй империи... Но мы не узнаем, ни почему Флобер предпочел литературу всему прочему, ни почему он жил как анахорет, ни почему он написал именно *эти* книги, а не те, что писали Дюранти или Гонкуры... Принадлежащий буржуазии Флобер должен был жить, как жил, и писать то, что писал...»[2]

Еще одна существенная перемена в Сартре к концу 50-х годов — его отношение к фрейдизму. В «Вопросах метода» он писал: «Все происходит в детстве». Только психоанализ дает возможность в этом убедиться, дает возможность «изучить, каким образом ребенок, в темноте, наугад, не понимая, пробует играть в того общественного персонажа, роль которого ему навязывается взрослыми».

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 29.

[2] Ibid. — P. 45.

Позже, в 1970 году, Сартр восстановил историю своего отношения к фрейдизму. «В юности, — говорил он, — я без всякого сомнения испытывал глубокое отвращение к психоанализу, которое следует объяснить так же, как мое полное незнание борьбы классов. Борьбу классов я отвергал, поскольку был мелким буржуа; можно было бы сказать, что отрицал Фрейда потому, что был французом... Нельзя забывать о значении картезианского рационализма во Франции»[1].

Впоследствии к этому изначальному отталкиванию добавилось принципиальное несогласие с фрейдизмом, с «мифологией бессознательного», с его механистичностью и недиалектичностью. Из эдипова комплекса «можно извлекать что угодно», поскольку он не «структуризован»; теория не опирается на диалектическую логику. И позже Сартр ни в коей мере не мог уравнять значение марксизма и фрейдизма: «Открытие борьбы классов было для меня *истинным* открытием: я верю в него и сегодня полностью, именно в той форме, в какой ее описал Маркс. Эпоха изменилась, но осталась эта же борьба между теми же классами с тем же путем к победе. Но я не верю в бессознательное, каким его представляет нам Фрейд»[2].

Момент завершения работы над «Критикой диалектического разума» отмечен самым внушительным документом все возраставшего внимания Сартра к фрейдизму — при столь же неизменном желании сохранить дистанцию и сделать ее заметной, напоминая о своем неверии в психоанализ. В 1958 году американский режиссер Джон Хастон предложил Сартру написать сценарий фильма о Фрейде. Хастон ставил в Нью-Йорке «За запертой дверью» и Сартра высоко ценил. По признанию Сартра, согласился он ради со-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 104.

[2] Ibid. — P. 108.

лидного гонорара. В работу, однако, втянулся, тем более что у режиссера было немало пожеланий, и, как обычно, стал растягивать текст до бесконечности, переделывать, дописывать, добавлять. В итоге возникло два варианта сценария, целая груда материала, — и последовал отказ Сартра от авторства, от упоминания своего имени в титрах фильма, поскольку окончательный текст сильно отличался от того, что был написан Сартром.

Фильм «Фрейд, скрытое желание» вышел на экраны в 1962 году — и без всякого успеха.

«Сценарий Фрейд» — страница не столько историографии Зигмунда Фрейда, сколько историографии Жан-Поля Сартра. Сценарий представляет интерес, поскольку это Сартр и его оценка Фрейда. Никаких особенных открытий во фрейдоведении Сартр не совершил. Оценка же довольно неожиданная, если ориентироваться на первоначальное «глубокое отвращение к психоанализу». Фрейд очень симпатичен в изображении Сартра.

Все начинается в 1885 году. Фрейд молод, беден, никому не известен. Ситуация романтизирует героя, поскольку он, вопреки здравому смыслу, отказывается от карьеры преуспевающего ученого медика, от гарантированного благосостояния ради рискованного эксперимента — лечения новым способом. Преданность науке, истине — превыше всего. Симпатичны даже сомнения, разочарования, невротические муки Фрейда, которые сопровождают его путь к истине, к открытию сексуальной основы неврозов и способа эффективного воздействия на них. Этот путь в сценарии проиллюстрирован изрядным количеством сцен, в которых происходит материализация сновидений и грез, т.е. содержимого подсознания. Соответственно фрейдистской их интерпретации они эротичны; хлесткий эротизм сюрреалистически сгущается и при-

чудливо трансформируется. Врачи не просто наблюдатели — они живые участники увлекательных сексуальных драм, которые развертываются во сне и наяву. Фрейд «вовлечен» в свое дело и крайне симпатичен этой своей преданностью долгу — и людям: он ведь не просто экспериментирует, он лечит, он спасает, вытаскивает из болота одержимости свою трудную пациентку Сесили.

Фрейд симпатичен, поскольку в его образе выражена общечеловеческая, «типовая» драма исследователя, драма поиска, заблуждений и открытий, что подтверждалось Сартром в его оценках собственного сочинения.

Открытия Фрейда приобретают даже социально-критический смысл. Отыскивая «вытесненные», запрятанные в глубины бессознательного причины неврозов и психозов, он обнаруживает сексуальные преступления, которые сплошь и рядом совершают добропорядочные с виду венские буржуа. «Сплошное свинство» — вот к какому научному выводу приходит Фрейд, копаясь в сознании и подсознании обывателей. Тем самым до крайности обостряется конфликт Фрейда и буржуазного общества, выходя за пределы напряженных отношений между врачами, между различными направлениями в психиатрии. Впрочем, социальная драма была резко обозначена уже в начале сценария, когда перед Фрейдом всплыла сцена из его собственного детства, акт насилия, совершенный над ним и над его отцом: беспомощных, запуганных евреев «чистокровные» австрийцы грубо спровадили с тротуара на мостовую, подальше от «чистых» людей. Вся деятельность Фрейда окрашена воспоминанием этой циничной расправы, осознанием бесправия — и желанием компенсировать изначальную «неполноценность» несчастного отца, да и свою собственную. Его научный триумф — это и обретение уверенности в себе, очищение от комплексов, от авторитетов, от веры в других. В конце концов Фрейд

обретает черты экзистенциалистского героя, героя абсурдного мира: «Я один, и небо опустело. Я буду работать в одиночестве, я буду своим единственным судьей, своим единственным свидетелем. По счастью, все завершается смертью...»

Один против всех — таков Зигмунд Фрейд в изображении Сартра. Он явно досочинил, доромантизировал своего героя, тем самым солидаризировавшись с ним — правда, скорее с человеком, нежели с ученым, скорее с его дерзанием и его вызовом, нежели с его идеей. Сартр одновременно и стандартизирует его, подгоняя под расхожий образ одинокого гения, романтического героя, коим несть числа.

В новой своей антропологии Сартр нашел место для фрейдизма. Марксисты «ленивые» — так он оценивал «современных марксистов» — «интересуются только взрослым состоянием; читая их, можно подумать, что мы рождаемся в том возрасте, когда получаем первую зарплату».

В «Вопросах метода» Сартр сформулировал мысль о возможности и даже необходимости интеграции фрейдизма; с его помощью устанавливается связь между индивидуумом и классом, и такой связью оказывается «каждая данная семья». «Отныне невозможно прямо связывать «Госпожу Бовари» с политико-социальной структурой и с эволюцией мелкой буржуазии; необходимо соотносить творчество с реальностью такой, какой она пережита Флобером в его детстве»[1].

В одном из своих интервью, летом 1961 года, Сартр без колебаний заявил о возможности «наведения мостов между Фрейдом и Марксом», о том, что «марксисты много потеряли, полностью отрезав себя от психоанализа, отказываясь от его принятия»[2]. Иссле-

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 48.

[2] Ibid. — P. 163.

дователи философии считают возможным говорить об «экзистенциальном психоанализе».

«Современный марксизм» Сартр упрекает в том, что тот «к случайностям относит конкретные определения человека», утратил понимание человека, довольствуясь «абсурдной павловской психологией». Сартр вовсе не намерен отбросить марксизм, он намерен «отвоевать человека внутри марксизма». Сартр за диалектический материализм, но он предполагает, что тот «сведется к собственному скелету, если не интегрирует западные отрасли знаний».

Собственно говоря, этим и занят в «Критике диалектического разума» Жан-Поль Сартр, поскольку он взвешивает шансы и фрейдизма, и марксизма, и социологии, всех ответвлений антропологии, определяя при этом возможности экзистенциализма. Они видоизменились и заметно расширились относительно ранней его фазы.

Сартр особенно настаивает на этих возможностях в сфере познания общества, истории, противопоставляя «современный экзистенциализм» куцему, «ленивому» «современному марксизму».

Напомним попутно, что порыв к современному знанию, предусматривавший активизацию возможностей марксизма, фрейдизма и экзистенциализма, в известном смысле, был приметой эпохи. Аналогию без труда можно заметить в деятельности ведущих теоретиков столь влиятельного и характерного феномена, каким была Франкфуртская школа. Герберт Маркузе «прикладывал» экзистенциализм к марксизму («Хайдеггеромарксизм»); к «синтезу» марксизма и фрейдизма были устремлены усилия Эриха Фромма.

Экзистенциализм — познание «конкретного», по Сартру; «экзистенциализм утверждает своеобразие исторического события», преодолевая «марксистское» противопоставление случайностям априорных

закономерностей. «Марксистский», то бишь «сталинский идеалистический волюнтаризм» все подавляет концепцией, утрачивая ощущение реальности, особенно роли индивидуума в историческом процессе, постоянно меняющейся в конкретных ситуациях в структуре определенной группы.

«Предмет экзистенциализма — человек особенный и относящийся к определенному классу, человек на социальной арене, в сфере общественного и индивидуального, личность отчужденная, овеществленная, мистифицированная, какой ее сделало разделение труда и эксплуатация, личность, сражающаяся с отчуждением неподходящим способом, но все же понемногу одерживающая победы»[1]. «Диалектическое обобщение, — пишет Сартр, — должно охватывать явление в целом и видеть его в историческом контексте». В этом, в постижении человека и «окружения», «контекста», Сартр усматривал близость марксизма («реального марксизма») и экзистенциализма («современного экзистенциализма»). Экзистенциализм на новом этапе предстает результатом прилежного изучения марксизма (и других «современных знаний») и вместе с тем экзистенциалистская антропология трансформируется качественно — хотя в ее основание заложены постоянные для Сартра слагаемые (проект, отрицание как база проекта, трансцендентность и т.п.) — благодаря ориентации на практику: «Сама диалектика предстает как История и как Разум исторический, на фундаменте существования, поскольку она и есть развитие praxis, а praxis непостижима вне потребности, трансцендентности и проекта»[2].

В заключение «Вопросов метода» Сартр обобщил и уточнил отношение экзистенциализма и марксизма:

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 86.

[2] Ibid. — P. 106.

«Нет никакого сомнения в том, что марксизм предстает сегодня единственной возможной антропологией одновременно исторической и структуральной. Единственной, рассматривающей человека в целом, то есть исходя из материальных условий... *В пределах* движения марксистской мысли мы обнаруживаем пробел в той мере, в какой, противореча себе, марксизм тяготеет к устранению исследователя из процесса исследования и превращению исследуемого в объект абсолютного Знания. Сами понятия, используемые марксизмом для описания нашего исторического общества — эксплуатация, отчуждение, фетишизация, овеществление и т.д. — именно те понятия, которые непосредственно отсылают к экзистенциальным структурам...»[1] И далее: «...Экзистенциализм, в недрах марксизма и исходя из тех же данных, из того же Знания, должен в свою очередь стремиться — хотя бы в качестве эксперимента — к диалектической расшифровке Истории». Ничто не ставится под сомнение, кроме механического детерминизма, который и не является марксизмом и который привнесен извне в эту целостную философию. Он тоже намерен определить принадлежность человека классу в тех конфликтах, которые противопоставляют его другим классам». С той лишь разницей, что экзистенциализм внедряет в «универсальные концепции» «неповторимость человеческой судьбы», а «исключение человека из марксистского Знания ведет к возрождению экзистенциалистского мышления; фундаментом антропологии становится человек, воспроизводящий Знание как момент своей praxis».

В продвижении экзистенциализма, в его успехах в 1957 году Сартр не сомневался, прямо связывая эти успехи с неудачами марксизма, так что создается впечатление: при условии успешного движения марксистской

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 107.

мысли надобность в экзистенциализме отпадет. Так и есть: «С момента, когда марксистский поиск приобретет человеческое измерение... как фундамент антропологического Знания, экзистенциализм потеряет смысл своего существования: поглощенный, превзойденный и сохраненный тотализирующим движением философии, он перестанет быть особой формой познания, чтобы стать основой всякого познания»[1].

Итак, «в рамках» марксизма, на базе экзистенциализма с привлечением новейших отраслей знания Сартр планирует сооружение некоего тотального, всеохватывающего современного Знания.

Из сферы действия законов диалектики Сартр, правда, исключает природу. Сартр принимает исторический материализм, т.е. закономерности человеческой практики, социального бытия, тогда как диалектика природы для него остается «метафизической гипотезой». Диалектика открывается в практике, является познанием действия в действии. Исторический материализм достаточен для убедительной интерпретации истории, для самопознания истории. Сартр намеревается это познание дополнить лишь осмыслением «инструментария мысли», с помощью которого «история мыслит себя» и «себя делает», осмыслением возможностей диалектического разума. Возможности эти в сущности безграничны, поскольку диалектика адекватна человеческому бытию. Бытие познаваемо — Сартр далеко ушел от своего первоначального, экзистенциалистского агностицизма.

Однако бытие познаваемо в действии, и познание с действием отождествляется. Абсолютному Знанию — в том числе и марксистскому — Сартр противопоставляет практическое знание: «Понять себя, понять другого, существовать, действовать — это одно и то же движение»[2]. Всякая созерцательность, всякий ин-

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 111.

[2] Ibid. — P. 107.

теллектуализм, всякое «теоретизирование» отстраняется, уступая место обыденному жизненному опыту, опыту «конкретного», а значит, любого «действующего» человека. Сартр очень далеко ушел от первоначальной феноменологии, но все же эта увлеченность «любым» человеком, философичностью его практики возвращает к той эйфории, которая много лет назад охватила Сартра, когда Р. Арон познакомил его с принципами феноменологии, помог увидеть философский смысл существования «любого коктейля». Именно такой, «любой» человек и есть фокус сартровской философии, категорически не совместимой в этом пункте с марксистской ориентацией на основополагающее значение общественных отношений, формирующих индивида. В каждодневных потребностях, в труде, эти потребности удовлетворяющем, Сартр усматривает начало диалектики, стимул отрицания, отрицания отрицания, разрушения и утверждения. «Труд диалектичен абсолютно, — писал Сартр, — наша самая обыденная практика — которая является, конечно, трудом — немедленно обнаруживает диалектический характер действия»[1]. Что, по Сартру, вовсе не исключает обусловленности индивидуальной практики «средой», а также взаимосвязи между людьми, возникающей на основе той же практики, на основе труда, открывающего для меня Другого. «Praxis каждого человека, будучи реализацией проекта, определяет взаимосвязи с другими людьми. И характер *человека* не существует как таковой: данный земледелец признает в *этом* дорожном рабочем конкретный проект, который обнаруживается в его поведении...»[2]

Между индивидуумами возникает вражда, даже борьба — как здесь не вспомнить раннего Сартра! — но возникает она в процессе материального производства,

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 174.

[2] Ibid. — P. 189.

во имя достижения целей, ради «проекта». В процессе труда складывается объективно единение индивидуумов, признание «проекта» Другого, но — это тоже напоминает Сартра раннего — «проект всегда «вне», его субъективность, его содержание ускользает, а потому возникает «разъединение в воссоединении».

Однако для Сартра не столь теперь важна предопределенность отчуждения, важнее имеющие решающее значение социальные конфликты, важнее то, что «три четверти населения земного шара недоедает». В конечном счете «потребности» стимулируют вражду, борьбу, в которой каждый Другой предстает «бесчеловечным». Уже не субъективно (по натуре своей), а объективно индивидуум становится опасным для других, а другие — для индивидуума; человек объективно бесчеловечен, в структуре его действия агрессивность и склонность к насилию исторически формируется, обстоятельствами обусловливается.

Естественно, что в «Критике диалектического разума» возник вопрос о необходимости. Необходимость, писал Сартр, — не принуждение, не внешнее подавление свободы. Необходимость — «отрицание свободы в лоне полной свободы, поддерживаемое самой свободой и пропорциональное самой полноте этой свободы»[1]. Основа необходимости — все та же практика, сопровождающаяся отчуждением, объективизацией: благодаря ей индивидуум превращается в социальную реальность. Сартр напоминает об известной экзистенциалистской формуле, согласно которой сущность не предшествует существованию, однако ставит эту формулу под сомнение, цитируя «Немецкую идеологию» Карла Маркса, писавшего о том, что социальное положение и даже эволюция личности предопределены тем или иным классом, обусловливающим род за-

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 285.

нятий, материальные условия, уровень жизни. «Готовая заранее реальность должна постигаться по типу бытия, чистой материальности в-себе — роль и положение, которые рабочему навязываются в труде и потреблении, даже не были объектом его намерения...»[1]

Жизнь социальная — таков объект повышенного интереса Жан-Поля Сартра. Он анализирует понятия «коллектива», «серии», «группы», различные образования, начиная с повседневных, случайных, описанных Сартром по аналогии с унанимистской «единодушной жизнью», и сама проблема одиночества возникает как проблема исторического и социального поведения в «группировках» людей. Одиночество социально, это «практическое существование среди людей», которое преодолевается тем «множеством», которому принадлежит каждая данная личность, если она и «повернется спиной к другим». Даже автобусная остановка — способ преодоления разъединенности, тем паче общие интересы, которые возникают на основе использования одной и той же остановки автобуса. Разделение же диктуется все тем же принципом потребностей, недостатком возможностей, своего рода дефицитом (Сартр вводит понятие «редкости») — скажем, нет достаточного количества мест для всех желающих попасть на данный автобус.

От «социальности» группы, ожидающей автобуса, — к «социальности» класса, например, рабочего класса: «Рабочий стремится к осознанию объективных особенностей, которые превращают его в рабочего и определяют его в труде и в типе эксплуатации, которой он и подвергается. Мало-помалу он улавливает свою объективную реальность и одновременно реальность своих товарищей...»[2] Неизменно присутствует другой, однако в изменившемся обличье: «Дру-

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 290.

[2] Ibid. — P. 353.

гой, для формирующегося пролетариата, это прежде всего серийная тотализация других (среди которых и он фигурирует как другой), то есть всех тех, кто, его самого включая, представляет собой возможность безработицы и труда по низким расценкам».

Капитальный вывод Сартра звучит следующим образом: «Пусть не вынуждают нас говорить, что человек свободен во всех ситуациях, как полагали стоики. Мы как раз хотим сказать противоположное: а именно, что все люди рабы, поскольку их жизненный опыт протекает в практико-инертном поле и в той самой мере, в какой это поле изначально обусловлено редкостью... Практико-инертное поле есть поле нашего рабства, а это означает не воображаемое рабство, но реальное порабощение... каждый человек борется с укладом, который его реально и материально подавляет...»[1]

Каждый человек борется — это положение не менее для Сартра важно, нежели мысль об изначальном рабстве. Процесс движения к Истории — это процесс «внезапного возрождения свободы» как сущностной характеристики группы, свободы, которая уже не является способом переживания отчужденным индивидуумом «необходимости его отчуждения и его бессилия». Свобода не противоречит некоей «клятве» (здесь «начинается человечество»), устанавливающей братские отношения, которые определяются общностью взаимных обязательств, определяются группой.

Группа как ячейка социума основана на братстве, а братство есть не что иное, как «право всех над каждым», — т.е. Сартр определяет закономерность объективной оценки, некоего общественного суда, даже необходимость и право насилия как способа продвижения от индивидуального отчуждения к общей свободе. «Клятва» предполагает насилие, а фундаментом связанной клятвой группы является «страх», «террор», но

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 369.

клятва при этом имеет в виду «свободные отношения между свободно взятыми обязательствами», ангажированность свободы относительно других и требовательность к другим. Сартр многие страницы посвящает описанию структуры «группы», базирующейся на принципе «братства—страха» (fraternité — terreur), оправдывающего насилие во имя единения и общей безопасности. Каждый при этом одновременно и субъект, и объект «террора», каждый осуществляет «чистки» и «чисткам» подвергается. «Террор» — это и есть «юриспруденция», т.е. коллективное сознание, возвышающееся над индивидуальным, добровольно отказывающимся от своих возможностей во имя преимуществ гарантированной общей свободы («обогащающее ограничение»). Свободно избранные обязанности приравнивают право и долг.

Тем не менее противоречие личного и общественного сохраняется в пределах группы, что влечет за собой ее трансформацию; организация приобретает иерархический характер, а «клятвы» порождают «учреждения», «права-обязанности» преобразуются в систему взаимоотношений и сам индивидуум превращается в «готовое средство» для выполнения обязательств. Отношения Власти становятся структурными, общественный императив индивидуализируется в Другом как Государе, которому индивидуум передает полномочия по реализации своих «проектов». Передает не по принуждению, но совершенно свободно, хотя свободным оказывается лишь Государь, осуществляющий волю группы, изымая свободу каждого из ее членов и применяя насилие (как тут не вспомнить «гуманизм» Гёца из «Дьявола и Господа Бога», начавшего службу человечеству со своего рода террора).

Согласно своей методе, Сартр не отождествляет историческую и логическую и диалектическую интерпретацию проблемы власти, а «заключает» последнюю в интерпретацию историческую, что не одно и то же, как

не являются, по логике Сартра, одним и тем же «группы» и «общества». В обществе классовом государство «воплощает и осуществляет интересы господствующего класса». Сартр присоединяется к точке зрения Маркса, согласно которой не буржуазный образ жизни поддерживается государством, но государство поддерживается буржуазным образом жизни. В соответствии с концепцией «группы» Сартр придает государству функции надклассовые, межклассовые: «Государство создается в интересах господствующего класса, но как способ практического снятия классовых конфликтов в лоне национальной тотализации». Основанное на «свободном договоре» капиталистическое общество обладает относительной однородностью (рынок, товар, деньги), однако свобода рабочего как товара отрицает его человеческую свободу, к чему добавляется репрессивная практика буржуазии, усиливавшаяся в XIX веке по мере развития пролетариата и его организации.

Сартр анализирует «новую практику», сложившуюся в этом «лоне», практику колониализма и торговли, практику использования «серийности», информации, рекламы, разного рода мистификаций, навязывающих потребителю выбор товара путем уподобления его «другим» (в качестве примера Сартр демонстрирует систему продажи дисков в США, механизм сбыта и психологию серийного покупателя). «На национальном уровне реализуется молчаливое согласие между различными отраслями производства и торговлей с тем, чтобы воспользоваться повышением зарплаты и вынудить массы потреблять как можно больше, приспосабливая свой бюджет не только к своим потребностям и к своим вкусам, но к императивам национального производства»[1]. Сартр рассуждает о статусе рожденного потребительской цивилизацией «массового индиви-

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 621.

дуума» (l'individu massifié), о возникновении «серийного», унифицированного мировосприятия.

Сартр рассматривает далее тенденцию к бюрократизации, возникающую на основе огосударствления «групп». В том числе и бюрократизацию социалистической государственности: «Исторический опыт неопровержимо доказал, что первая стадия строящегося социалистического общества не может быть не чем иным, как неразделимым сочетанием бюрократии, Террора и культа личности»[1].

На теоретические вопросы, писал Сартр в «Критике диалектического разума», «надо отвечать, как Диоген, двигаясь». Не забывая, что диалектика есть развитие практики, практики угнетенного класса, что единственно возможная «интеллегибельность» человеческих отношений диалектична и к ней отсылает практика борьбы классов. «Наша История для нас интеллегибельна, поскольку она диалектична, а диалектична, потому что борьба классов формирует в нас способность превзойти инерцию коллектива во имя диалектики боевых групп»[2].

«Критика диалектического разума» — это сартровский апофеоз Дела, Практики, осуществленный с такой сартровской последовательностью, что даже понятие отождествляется им с предметом: «Идея вещи заключена в самой вещи, она и есть эта вещь, обнаруживающая свою реальность через посредство учреждающей ее практики...»

Итак, обожествленная Практика, — Сартр, однако, осознавал, чем это грозит, судя по «Затворникам Альтоны». Не потому ли поиски слившейся с вещью идеи столь многословны? Слово буквально разгулялось на бесчисленных страницах «Критики диалектического разума». Не потому ли этот апофеоз Дела одновремен-

---

[1] *Sartre J.-P.* Critique de la raison dialectique. — P. 630.

[2] Ibid. — P. 744.

но являет собой апофеоз Слова, т.е. Знания, сводом которого и претендует быть сартровский труд? Не потому ли вслед за памятником Практике появился памятник Искусству — книга о Флобере, последнее, итоговое произведение Сартра, а литература, выставленная за дверь в облике «наивного» романа, вернулась через окно в форме романа «настоящего», в виде «литературы, которая таковой не является»?

Сартр в одно и то же время ставил на сцене драму «Затворники Альтоны» — т.е. свое последнее в буквальном, традиционном смысле слова художественное произведение — и дописывал «Критику диалектического разума», появление которой он и прокомментировал в 1960 году словами: «С литературой покончено, возвращаемся к философии».

Однако в то время, когда Сартр завершал «Критику диалектического разума», он говорил: «Я думаю, что сегодня философия драматична. Речь уже не идет о том, чтобы созерцать неподвижность субстанций, которые есть то, чем они являются, и не о том, чтобы обнаружить законы последовательности феноменов. Речь идет о человеке — одновременно субъекте и актере — который порождает и играет свою драму, переживает противоречия своей ситуации вплоть до разрушения личности или же разрешения конфликтов»[1].

Драматичность, «театральность» философии означает особый путь извлечения истины — в практике, в «пережитом», в жизненном опыте индивидуума как субъекта Истории. Вот почему, по Сартру, «пьеса (эпического, как у Брехта, или драматического театра) является формой, наиболее сегодня приспособленной для того, чтобы показать человека *в действии* (то есть просто-напросто человека). И этим именно человеком, с другой точки зрения, намерена заниматься философия».

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 12.

Сартр именно в литературе, в драматургии, в театре видел адекватное выражение человека — а философию измерял этим же достоинством, этой возможностью литературы.

«Расставшись с литературой», Сартр с возрастающим увлечением трудился над книгой о Флобере — той самой монографией о великом писателе, которую Сартр назвал, однако, не чем иным, как «настоящим романом»: «Писатель всегда предпочитает воображаемое, ему необходима определенная доза вымысла. Что касается меня, я нахожу ее в моем труде о Флобере, который, впрочем, можно рассматривать как роман. Я даже хотел бы, чтобы говорили, что это *настоящий* роман. В этой книге я пытаюсь достичь определенного уровня понимания Флобера с помощью гипотез... А гипотезы ведут к тому, что я отчасти сочиняю своего персонажа»[1].

Сартр расставался — по его признаниям — прежде всего с романом. Правда, с «наивным» романом. Наивным оказывается, по Сартру, роман как таковой в силу того, что он не может овладеть марксистской и психоаналитической интерпретацией личности и не обладает соответствующей литературной техникой, т.е. не может быть на уровне «Современного Знания» — на уровне «Критики диалектического разума».

Совершенно справедливо наблюдение Бовуар: «Аспект, который нельзя не учитывать,—собственно литературный аспект книги. Крайне увлекательно читать «Флобера» так же, как читаешь «Слова».

Сартр не раз признавался, что после 1952 года в нем нарастало разочарование в литературе — даже «отвращение к литературе». Что никак не помешало ему на закате жизни, при подведении итогов твердо заявить: «Я предназначен заниматься литературой, я предан литературе». Разочарование свидетельствовало о том,

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 123.

что Сартр ощущал недостаточность состоявшегося в литературе, уже сделанного, хотя четкое понимание новых задач не сразу складывалось.

Отклоняя чисто эстетические, эстетские заботы во имя «глобальности», Сартр особый акцент делал на обновлении, на «подозрении», т.е. критическом отношении к акту творчества как условию этого акта: «Писать — значит письмо ставить под сомнение в целом». Современное искусство вовлечено в драму человека, который ищет свои пределы и их отодвигает — под вопрос поставлено все: смысл, человек, человечество.

Литература обретает статус «критического зеркала» — и в этом состоит ее ангажированность, ее особая ответственность перед временем, ее предназначение быть «всем». Отсюда метания Сартра в 50—60-е годы («после 52-го...») — то отречение от литературы, то ставка на нее и только на нее. И «Слова» Сартр оценивал в контексте таких колебаний, таких поисков: «Я хотел, чтобы книга была в большей степени литературной, чем другие, потому что полагал, что это, так сказать, форма прощания с определенной литературой, которую одновременно нужно было реализовать, пояснять и с которой надо распрощаться. Я хотел быть литературным, чтобы показать ошибочность литературности»[1].

На вопрос Симоны де Бовуар, какую же литературу захотел Сартр похоронить с помощью «Слов», Сартр ответил: «Литературу, которую я пытался создавать в юности, потом своими романами, своими новеллами. Я хотел показать, что с этим покончено, и выразить это, написав очень литературную книгу о своей юности». А затем? А затем, говорит Сартр, «литература ангажированная и политическая».

Наблюдательная Симона немедленно уличает Сартра в кажущейся непоследовательности: «Забавно, по-

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 275.

скольку то, что вы в конечном счете после этого делали, это был Флобер, а не собственно политическая литература».

Что же, мудрейший Сартр не справился с задачей, которая кажется несложной — определить собственные задачи на новом этапе своего движения? «Литературность» «Слов» он усматривал в том, что книга эта «старательно отделана» — «литературность» оказывается не чем иным, как «искусством письма». Теперь же «с этим покончено» — он, Сартр, чувствует себя «по другую сторону двери». С одной — «искусство письма», с другой — «писать, неважно как»?

«Дверь» же на самом деле была реальностью — она разделяла эпохи. Различие эпох Сартр и чувствовал, и понимал, и выражал всей своей деятельностью в послевоенное время — своим движением от Слова к Делу, своим противоречивым отношением к литературе, в основе которого то, что можно назвать формирующимся «новым мышлением» Сартра, его потребностью в синтезе, в осмыслении «всего» через форму «настоящего романа».

В конечном счете это мышление проявилось в понимании ангажированной литературы, которое Сартр сформулировал именно в 1960 году — в момент «расставания» с литературой. Ангажированность предстает в этот момент не свойством определенного типа, направления творчества, но качеством, признаком современной литературы, залогом этой современности: «Если литература не является *всем,* то она не стоит и труда. Вот это я и хочу выразить "ангажированностью"[1]. Литература определенной эпохи — это «эпоха, литературой усвоенная» (digérée — буквально: «переваренная»). Все видимые колебания Сартра в отношении к литературе — процесс формирования новой ее концепции, в

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 15.

которой узловым является это «все», отождествленное с «переваренной» действительностью.

Такую задачу способен выполнить только «современный писатель» — современный, истинный интеллигент. Осенью 1965 года в Японии Сартр прочел три лекции, которые были изданы под названием «Речь в защиту интеллигенции» («Plaidoyer pour les intellectuels»). Интеллигенция для Сартра — понятие историческое, таковой в собственном смысле слова она становится с конца XIX века, «с дела Дрейфуса». С этого именно момента складывается основная ее примета — «осознание противостояния истины и доминирующей идеологии». Через такое осознание раскрываются «фундаментальные противоречия общества, классовые конфликты, а внутри господствующего класса — органический конфликт между рекламируемой в его интересах истиной и мифами, ценностями и традициями, которые он поддерживает и внедряет в другие классы для утверждения своей власти»[1].

Итак, интеллигент — понятие не профессиональное, а социальное, даже конкретно-историческое, собственно говоря, это неотъемлемый признак современного общества, никем не заявленный, никем не признанный и не имеющий прав. Интеллигент — «положение», олицетворенный метод познания, некий способ оспаривания общества, радикализирующийся в дискуссии с «ложными интеллигентами», «сторожевыми псами господствующей идеологии».

Сартр отождествляет интеллигента — «истинного интеллигента» — с левой, самой левой современной мыслью; он неизбежно, логикой своего положения *«вовлекается* во все конфликты нашего времени, поскольку все они — классовые, национальные или расовые — разные следствия подавления господствующим классом попавших в немилость...». И всегда «истинный интеллигент» на стороне угнетаемых. В этой своей практике

[1] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 399.

он совершает акт демистификации, разоблачения сути общества, борясь за свободу, равенство и братство; с осуществлением этой цели он как таковой исчезнет. Интеллигент — это ангажированность, ответственность, это Дело, революционная практика.

«Интеллигент одинок», «никто его не уполномочил», сознание его «разорвано», это поистине «несчастное сознание» — как Сартру, происшедшему из экзистенциализма, не чувствовать особой склонности к этому «несчастному», этому «никем не уполномоченному» герою нашего времени! Казалось бы, уже нет и того Сартра, настолько он изменился от 30-х к 60-м годам, казалось бы, есть два совсем различных лица у одной сущности — но и в новом облике черты прежнего проступают порой очень явственно. «Подозрительный для трудящихся классов, предатель для господствующих, отказывающийся от собственного класса, от которого полностью никогда не может избавиться, он обнаруживает свои противоречия, измененные и углубленные, повсюду, вплоть до партий, созданных народом; и в этих партиях, если он в них вступает, он чувствует одновременно солидарность и несовместимость, поскольку находится в скрытом конфликте с политической властью — повсюду *неприемлем*... Не есть ли это *излишний человек* (un homme de trop), "брак" средних классов, вынужденный из-за своего несовершенства жить на обочине попавших в немилость, не сливаясь с ними никогда?»[1]

«Интеллигент одинок», — однако теперь он «солидарен со всеми другими людьми». Как бы ни напоминал «одинокий интеллигент» героя прежнего Сартра, то прежнее индивидуальное сознание, которое видело в Другом границу своей свободы, — ныне он иной, он «солидарен», а эта солидарность означает борьбу за осво-

[1] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 426.

бождение: «интеллигент не в состоянии освободить себя, если другие в это же время не обретают свободу».

Интеллигент — не «вне», он «внутри» навязанной ему идеологии, как навязана ему принадлежность «средним классам» и соответствующее мировоззрение. Необходимое дистанцирование осуществляется благодаря наличию эксплуатируемых классов и народной точки зрения на общество, точки зрения «из низов», где и возможен истинный радикализм. Однако овладение этой точкой зрения встречает сопротивление «низов», которые видят в интеллигенте представителя эксплуататоров, носителя буржуазной культуры, что неизбежно, поскольку пролетариат ни своей культуры, ни своей интеллигенции не создает, и все интеллигенты «мелкобуржуазны до мозга костей». Отсюда взаимное недоверие и комплекс интеллигентской неполноценности. Такое состояние непреодолимо — интеллигент останется лицом, «не получившим мандата».

Само это положение вместе с тем определяет близость задач и параллелизм целей с пролетариатом, формированию классового сознания которого интеллигенция призвана содействовать, выводя частное к общему с помощью универсализируюших методов (диалектики, историзма, структурного анализа). Не забывая при этом, напоминает Сартр, о своей неодолимой принадлежности мелкой буржуазии, постоянно критикуя себя за эту принадлежность, старательно себя радикализируя. Задача интеллигенции в том, чтобы интегрироваться в действие, «примкнуть на ходу», а затем его осмыслить, осветить перспективы и возможности. К задачам интеллигенции Сартр относил борьбу с идеологией, которая возникает в народе по аналогии с буржуазной и проявляет себя в таких понятиях, как «положительный герой», «культ личности», «величие пролетариата»; возвышение народной культуры до универсальной, общечеловечес-

кой; приобщение собственных целей к достижению целей общих; переживание противоречий и их преодоление ради других, «во имя всех». Интеллигент — «страж демократии», оберегающий истину свободы.

Третья лекция Сартра называется «Является ли писатель интеллигентом?» Такой вопрос покажется шокирующим для русского читателя, который привык к иному пониманию слова «интеллигент», вследствие чего принадлежность к писательству сама по себе не может поставить под вопрос интеллигентность, хотя отнюдь не все писатели интеллигенты. Но для Сартра, чтобы ответить на поставленный вопрос, надо решить, относимо ли к писателю особое положение интеллигента, противоречие практического, т.е. универсального знания и идеологии, т.е. частного? Содержит ли знание произведение, является ли оно способом «оспаривания» и как быть с одиночеством, коль скоро писатель заведомо в нем нуждается?

Сартр анализирует сущность писательского высказывания, суть художественного языка, который одновременно определяет означаемое и поглощает его в словесной массе. Сартр использует предложенное Роланом Бартом различие между «les écrivants» — теми, кто передает информацию, и «les écrivains» — теми, кто использует общий язык, но идет дальше, «дезинформирует», т.е. создает некий «словесный объект», некую внеязыковую коммуникацию, «молчание». В других выступлениях того времени Сартр уточнил различие между собой и структуралистами, которые обходят Историю как структурообразующий фактор, обходят практику как измерение Человека, разрушают «тотальность», связь части с целым.

Объект литературы — «бытие-в-мире» не как система внешних фактов, а как нечто пережитое писателем, целостность бытия в постоянном движении «к себе» и «от себя», от всех ко всему и ко всем. Писатель

оперирует незначащими элементами общего языка, но в поисках значений. Стиль — «субъективизирование объективизированного», «запах эпохи» в созданном этой же эпохой особенном, индивидуальном. Современное (Сартр неоднократно указывает, что речь идет не вообще о литературе, а о литературе современной) литературное произведение обнаруживает два лика «бытия-в-мире», так что универсальное питает особенное, а особенное формирует универсальное; объективное в субъективном, а субъективное в объективном. Особенное — это «партикуляризация» принадлежности к общему и его объективным структурам, которые лишь в этом опыте «пережитого» обретают смысл.

Следовательно, произведение должно соответствовать эпохе в целом, т.е. ситуации писателя в социальном мире. «Тотализация» исторически конкретизируется переживанием данного писательского приобщения к целому, которое выступает в своих противоречиях, в своей конкретности. «Писатель, не ставящий своей целью выразить действительность атомной бомбы и космических исследований... не кто иной, как шутник или шарлатан»[1]. Сартр делает вывод: писатель является интеллигентом по сути своей, по сути творчества, которое есть «утверждение жизни как абсолютной ценности и взыскание свободы, адресованной всем».

«Быть всем» для Сартра — значит не быть просто автором романов и новелл «как ранее», значит быть создателем новой формы «антропологии» («подвожу фундамент политики под свою антропологию»), неким синтезом знания, воссоединяющим различные роды, виды и жанры — в особенном жанре «Флобера».

Только на первый взгляд может показаться странным, что из всех современных писателей Сартр с одобрением выделил лишь одного, достойного ново-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 454.

го понимания литературы, — Мишеля Бютора, отделив его от других «новых романистов». В частности, от Натали Саррот, в произведениях которой он не обнаружил именно «тотальности»: «индивидуальность не помещена в определяющую ее среду, а среда — в индивидуальность».

Для литературной позиции Сартра, для определения его места в литературной ситуации послевоенных лет немалое значение имело предисловие, написанное им к роману Натали Саррот «Портрет неизвестного» (1947). Набиравшее тогда популярность, шумно занимавшее авансцену художественной жизни Франции течение «нового романа» тотчас же привлекло внимание Сартра, и в краткой статье он определил существенные его признаки: «Одна из самых примечательных черт вашей литературной эпохи — появление... жизнеспособных, но совершенно негативных произведений, которые можно было бы назвать антироманами». В этом понятии — «антироман» — Сартр прежде всего фиксировал стремление соответствующей группы романистов «оспорить роман с его же помощью, разрушить его на наших глазах в течение того времени, когда он, как кажется, создается, написать роман романа, который не осуществляется, который не может осуществиться, создать произведение, которое соотносилось бы с великими творениями Достоевского и Мередита так, как с картинами Рембрандта и Рубенса соотносится полотно Миро «Убийство живописи»[1].

Такой роман уподобляется детективному, однако никого в нем не удается разыскать, поскольку «прячется» в антиромане не преступник, но сам романист, т.е. создатель персонажей, скрывающийся за ними, в них, наталкивающийся на их видимость. Сартр усматривает в антироманах царство общих мест, ничейной

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 9.

полосы. Личность одновременно «в себе» и «вовне», уподоблена другим, универсализирована.

Сартр прочитывал «Портрет неизвестного» в перспективе хайдеггеровского экзистенциализма, в соотнесенности с понятием «das Man», с этим обозначением безличного начала, «неподлинности», «говорильни». «Говорильня» отождествилась с реальностью, помимо нее ничего и нет, есть только вязкая, клейкая масса, набухающая, внезапно спадающая — и ничего не происходит в этих романах. Человек для Саррот — не характер, не история, а некое «непрестанное мельтешение между частным и общим».

Уточняющим позицию Сартра фоном могут служить рассуждения о «новом романе», которые содержатся в воспоминаниях Симоны де Бовуар. Правда, она категоричнее Сартра, для нее «новый роман» — иллюстрация тому самоизживанию «чистой» литературы, о котором предупредил Сартр в статьях «Что такое литература?». «Саррот... сводит внешнее к видимому, т.е. к некоей фальшивке, для Роб-Грийе видимое все, и выходить за его пределы запрещено; и в том, и в другом случае мир дел, борьбы, нужды, труда, реальный мир улетучивается... Себя литература избирает своим объектом... Во всех случаях отворачивается от человека...

Одним из постоянных свойств этой литературы является скука; она лишает жизнь соли, огня — ее порыва к будущему... Приверженцы новой школы создают мертвый мир... мир искусственный...»[1]

В 1960 году, обсуждая концепцию «тотальной» литературы, Сартр показал несостоятельность претензии «новых романистов» на создание романов вне детерминизма, вне заранее установленных значений— вне всех значений, без исключения.

В «Ступенях» Мишеля Бютора Сартр увидел, в отличие от других романистов, «мастерскую попытку

---

[1] *Sartre J.-P.* La force des choses. — T. II. — P. 459—460.

понять личность через семейные, профессиональные отношения», причем не сводя ее «ни к социальному, ни к индивидуальному». Привлекла Сартра и литературная техника Бютора, активная роль этого «преобразующего инструмента». Словом, Бютор сделал заявку на «овладение всем», как показалось Сартру.

В контексте размышлений Сартра заслуживает внимание статья «Я — Ты — Он» — предисловие к роману его секретаря Андре Пюига «Незавершенное» (1970). Поскольку к созданию секретаря Сартр относится с явной симпатией, яснее становится его отношение к «новому роману» и то, что это отношение менялось во времени, когда он писал о Саррот и когда писалось предисловие к роману Пюига.

Менялось в том смысле, что Сартру созвучным показался сам поиск «новых романистов», их сомнение в соответствии традиционного («наивного») романа современности. В ином свете предстала сама «незавершенность» как принципиально новая эстетическая категория.

В числе персонажей «Незавершенного» приметен некий Жорж, писатель, точнее пытающийся писать, написать, «завершить» роман — что ему никак не удается. Персонаж этот — не новость для литературы: «Начиная с «Фальшивомонетчиков», сколько повидали мы этих романистов, которые мечтают о романе, пытаются его завершить и не могут! Роман в романе, театр в театре — уже давно эти уловки не забавляют»[1].

Однако признание в «незавершенности», в неспособности завершить, написать роман — это свидетельство неспособности существующих моделей письма, употребительной литературной техники справиться с новыми задачами, с «новым объектом литературы». Что, впрочем, тоже не новость: Сартр напоминает о

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 279.

Малларме, об его «критической поэзии», рожденной смертью Бога, поэзии нереализуемого, невозможного.

Сартр выводит понятие «современного романа», романа критического — в понимании, установленном «критической поэзией» Малларме. «Я понимаю под романом прозу, которая своей целью ставит тотализацию особенной и воображаемой временности», — сам автор этого определения романа счел его «расплывчатым и широким». Однако оно оказалось достаточно определенным, чтобы рекомендовать романистам «воздержаться от употребления» понятий «повествование», «событие», «история», поскольку критические романисты оспаривают, каждый по-своему, самую возможность «рассказывания историй».

Как видно, «критическая программа» Сартра вполне совпадает с той критикой, которую «новые романисты» адресовали «наивному роману». И обоснование новой литературной техники хорошо знакомо по работам «новых романистов»: ныне нет целостного Знания, знания «частичны и пристрастны», между существованием и мышлением пропасть, прошлое — искажающая настоящее неправда.

«Критический романист» вследствие сказанного оказывается перед «невозможностью романа», а коль скоро он все же претендует на то, чтобы романистом именоваться, вынужден «тотализировать» сам творческий процесс, порывая с реалистической литературной техникой. Анахроничность такой техники усматривается в том (также и «новыми романистами»), что она опирается на буржуазную идеологию последних столетий (а поэзия и вовсе вдохновлена «докапиталистической идеологией»). Устаревшая техника письма способна лишь на то, чтобы «прямо и наивно представлять объект романа в одном измерении», а это совершенно недостаточно тогда, когда возникла задача «тотализировать временность во многих измерениях», «раскрывать целостный объект непрямым углом зрения».

К этому сводится задача Пюига, современного «критического романиста». Жорж, сидя в парижском кафе, пытается собрать, связать четыре года своего пребывания в столице в роман, в законченное целое. Для этого используется «реалистическая техника», рассказ о событиях в прямой форме и хронологическом порядке, однако реальность утверждается и уничтожается одновременно, теряет смысл и содержание. «Буржуазный роман» с его пристрастием к причинам и следствиям, к четким прямым линиям не охватывает целостности данной личности, дробит ее на фрагменты, а роман — на новеллы. «Пюиг выиграл, — пишет Сартр, — мы вместе с ним: на потерпевшей поражение реалистической технике он учреждает новую технику романа». Жорж безуспешно пытается воплотить себя в персонажах своего романа — как Пюиг воплощается в Жорже, «тотализируется» в своей книге, дистанцируясь с помощью обращения на «ты». Не образ реальности создается — как то было ранее, в «наивных романах» — а «реальность извлекается из воображаемого, изобличая ирреальность образа».

Ставка на «всё», да еще уточненная критикой «наивного романа» с его персонажами и «историями», уточненная высокой оценкой литературных экспериментов Бютора и Пюига, интересом к «новым романистам» и структуралистскому письму, представляет Сартра фигурой постмодернистского периода. Нельзя сказать, что постструктуралистская эстетика вовсе оказалась вне сферы интересов Сартра. Это невозможно было хотя бы потому, что сфера его интересов, как кажется, границ не имела.

Очень соблазнительно сопоставить «всё» Сартра с постструктуралистской «интертекстуальностью». Особенно если в толковании ориентироваться не на позднейшие, откровенно идеалистические ее варианты (деконструктивизм), а на более ранние попытки

создания некоего обновленного поэтического мышления. Попытки, воссоединявшие философию и литературу, онтологию и эстетику (Хайдеггер и его рассуждения о бытии как языке), попытки некоего диалога (Бахтин) культурных ценностей в диахроническом и синхроническом аспектах.

Однако, какие бы варианты постструктурализма ни взвешивать при оценке новой эстетической программы Сартра, надо учитывать, что «всё» для него было «всем» в самом буквальном смысле, т.е. «тотальностью», которую невозможно мыслить вне социума. Так, интервью «Писатель и его язык» (опубл. в «Ревю д'эстетик», июль—декабрь 1965 г.) показывает интерес Сартра к широко обсуждавшейся проблематике языка и литературы, показывает знание структуралистских и постструктуралистских концепций — и недвусмысленную оценку их недостаточности, их ограниченности. Дело в том, что Сартру главным представлялся вопрос об «отношении к другим», значит, вопрос о коммуникативной функции языка, о коммуникации в литературе. У него не было никаких сомнений в том, что «означаемое» — действительно реальный объект, что все взаимосвязано: и означаемое, и значение, и означающее. Сартр напоминал, что «есть человек, его существование в мире... человек — глубина этого мира, а мир — его глубина, реализуемая тем типом praxis, которая именуется словами. Слишком часто забывают, что слово — материя открытая, то есть продукт истории, мною сотворенный...»[1]. Писать, согласно Сартру, — «значит любить определенную категорию объектов, объектов, созданных для того, чтобы значить, а следовательно иметь в виду нечто иное, чем они сами».

Сартра, рассуждающего на тему «писатель и язык», не покидала мысль о диалектике, о реальности как части целого, — т.е. мысль обо «всем».

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 53.

Поздний Сартр, его поиски тем не менее принадлежат постмодернистской эпохе как особому моменту истории, особенной культурной ситуации. Приходилось обращать внимание на то, что в преддверии этой ситуации, в ее предчувствии великий Томас Манн писал: «...не случилось ли так, что в области романа теперь примечательны только те произведения, которые по сути уже не являются романами»[1]. Т.е. не являются «наивными романами»? Та же мысль, что и у Сартра?

И на самом деле — «теперь» бросается в глаза тяга писателей к «нероманным романам», к выработке нетрадиционной, синкретической, «барочной» формы отражения мира и человека. Появляются произведения, трудно поддающиеся классификации, т.е. «неправильные»[2].

Пример из близких Сартру — Андре Мальро. На заключительном этапе творчества Мальро постоянно их разделявшая, отодвигавшая друг от друга близость проявила себя в том, что романы («наивные» романы) остались в прошлом и для него, а из-под пера Мальро стало выходить «неправильное» произведение — «Зеркало лимба», то ли серия воспоминаний, то ли труд по эстетике, то ли эстетизированная философия, то ли философическая политика. «Зеркало лимба» — тоже документ «пережитого», некоей «тотальности» личного опыта и социального опыта XX века, своего рода «всё». Если это и роман, то «роман в романе», роман писательского «я» в контексте реальной истории.

Мальро называет первую часть «Зеркала лимба» — «Антимемуары» (кстати сказать, они писались точно тогда, когда и «Флобер» — опубл. в 1967 г.). Вроде бы это и мемуары, однако Мальро пишет: «Человек, которого здесь обнаружат, — тот, кто соотносится с

---

[1] *Манн Томас.* Собр. соч.: В 10 т. — Т. 9. — М., 1960. — С. 262.

[2] См.: *Андреев Л.* Литература у порога грядущего века // *Вопр.* лит. — 1987. — № 8.

вопросами, поставленными смертью перед бытием». Как и Сартра, Мальро интересует «condition humaine», «человеческое существование», «удел человеческий». В «Антимемуарах» индивидуальный характер выражается меньше, чем «особые связи с миром»; плоды писательского воображения корректируются подлинными фактами, а история романтизируется; возникает нескончаемый диалог, в который вступают люди, культуры, страны, эпохи, — можно сказать, «всё».

Еще показательнее другой пример — творчество Луи Арагона. Показательнее, поскольку в этом случае ни о какой близости говорить не приходится; Сартру был чужд Арагон и сюрреалист, и социалистический реалист, и коммунист-патриот. Однако и Арагон в те же 60-е годы, резко отвернувшись от того, что можно назвать наивным романом (в очень широком, конечно, смысле, не исключающем различий в общем обозначении традиции), приступил к созданию романов «экспериментальных».

Мировоззренческой основой поворота был отказ от социалистически-оптимистической концепции истории и от прямой связи этой концепции с эстетикой (социалистический реализм) и даже изобразительными средствами (социальный роман, эпическая поэма, сонет, песня). И в этом, арагоновском, варианте возникла потребность сказать «всё», сказать о человеке «во всей его сложности» (в романах «Гибель всерьез» и «Бланш, или Забвение» это коренной вопрос), используя при этом «все способы». Реализм становится поистине «безбрежным»; Арагон втягивает в сферу своей творческой практики и сюрреализм («у сюрреализма и реализма один корень»), и «новый роман», требует соотнести «открытый реализм» с «изменениями жизни, победами разума, областями, открытыми наукой». «Берега» традиционных жанров и даже родов литературы сдвигаются при этом, размывают-

ся; в творчестве Арагона 60-х годов относительна не только граница прозы и поэзии — относительно различие лирики и эпоса. Арагон одновременно создавал поэмы — романы и романы-поэмы, выдвигая в качестве формообразующего монологический, субъективно-лирической принцип повествования.

Определения романа, которые содержатся в выступлениях Арагона второй половины 60-х — начала 70-х годов, отличаются «неправильностью», той же склонностью к охвату «всего», что и размышления Сартра, Мальро. «Я называю романом воображаемый язык, с помощью которого я могу истолковать персонаж, будь он подлинный или вымышленный», — можно допустить, что с таким определением романа согласился бы и Сартр, трудясь над своим «Флобером».

В 1971 году вышла книга Арагона, которую он назвал «Анри Матисс, роман», но в которой никаких привычных признаков романа отыскать невозможно. «Эта книга похожа только на свой собственный беспорядок», — писал Арагон, и в его намерении именовать беспорядок романом заключалась полемическая крайность, вызов «порядку», в ту пору раздражавшему Арагона сверх всякой меры. Но то была и крайняя форма отказа от «наивного романа», от связного повествования, от рассказывания историй и традиционного персонажа. «Матисс» — своего рода роман в романе, «роман романиста».

Не роман ли романиста, не подобие ли антимемуаров задумывал и Сартр, когда, «расставшись с литературой», в начале 70-х годов вознамерился «сказать, наконец, правду», а сказать ее он мог только в художественном произведении особого жанра: «Я предполагал тогда написать новеллу, в которой непрямым способом смог бы передать все то, что перед тем думал, в своего рода политическом завещании, которое было бы продолжением моей автобиографии... Доля выдум-

ки была бы невелика; я создал бы персонаж, о котором читатель мог бы сказать: «Человек, о котором идет речь, это Сартр». Это не значит, что в восприятии читателя персонаж и автор должны совпадать, но лучшим способом понимания персонажа были бы поиски в нем того, что исходило из меня. Вот что я хотел написать: художественное произведение, которое таковым не являлось бы»[1].

«Художественное произведение, которое таковым не являлось бы» — вот какой тип современной литературы созревал, оформлялся в поисках Сартра, определяя его двусмысленное отношение к художественному творчеству! Обещанную новеллу Сартр так и не написал — но ведь он написал этот «роман о Флобере», он написал «Бодлера», «Малларме», «Жене», написал «Слова», постепенно отодвигаясь от того, что было собственно «fiction», «от «вымысла» и приближаясь к воссозданию «пережитого» подлинной личностью, личностью художника, который свой реальный жизненный опыт превращает в источник «вымысла», в основу «всего».

«Говорить обо всем мире, всё о себе говоря», — такую цель, только такую должен иметь в виду современный писатель. Но сказать «всё» невозможно, не обращаясь к вымыслу (к «новелле»), ибо далеко не все известно о себе, — так же как невозможно это сделать, минуя собственный опыт (т.е. новелла как «продолжение автобиографии»).

В «Критике диалектического разума» Сартр пунктом сбора современного знания все еще делал экзистенциализм, хотя и допускал возможность его поглощения новой, тотальной философией. К концу 60-х годов это и свершилось — Сартр объявляет, что его философия уже не является экзистенциалистской.

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations X. Politique et autobiographie. — P., 1976. P. 145.

А в 1975 году он и вовсе заявит с характерной для него категоричностью, что само слово «экзистенциализм» — слово «идиотское», что вовсе не он его выбрал: «Мне его приклеили, а я согласился». Правда, добавил: «Если этикетка абсолютно необходима, то я предпочитаю быть экзистенциалистом».

В примечательном интервью, опубликованном в еженедельнике «Нувель обсерватёр» в январе 1970 года, Сартр говорил: «В книге о Флобере я заменил свое прежнее понятие сознания... тем, что называю пережитым (le vécu. — *Л. А.*)... Эта концепция пережитого обозначает мою эволюцию со времени «Бытия и ничто».

Сартр напомнил о предпосылках формирования нового понятия и составных его элементах. Напомнил, что фундаментальной проблемой стала для него проблема связи с марксизмом, напомнил о социальном детерминизме как первопричине обращения к марксизму («меня превратили в солдата, тогда как я того не желал... превратили в военнопленного...»), о вынужденном изменении понимания свободы (мысль о возможном во всех обстоятельствах свободном выборе сменилась мыслью о том, что «человек всегда в состоянии что-либо сделать с тем, что делают с ним»), об открытии классовой борьбы — и в то же время об открытии Фрейда (при постоянной с ним дискуссии).

Самое последнее нововведение Сартра — понятие «пережитого» — свидетельствует одновременно о характерной для него динамике и о постоянстве присущих его мысли мотивов. Как бы ни обновилась эта мысль, «пережитое» напоминает о самых первоначальных увлечениях Сартра, об идее трансцендентности.

Подразделение «субъективного» и «объективного» Сартр счел бесполезным, поскольку индивид поглощает во внутреннем мире социальные детерминации, а затем возвращает все это миру внешнему в виде действий, «актов».

Понятие «пережитого», сориентированное на целостность, на тотальность, было противопоставлено Сартром всякой односторонности, любому схематизму. В том числе и прежде всего распространившейся необычайно широко ко времени завершения книги о Флобере семиотической, текстологической критике. Эстетика, литературоведение, критика — все это для Сартра незыблемо человековедческие предметы: «прояснить связь человека и творчества». «Текст» для Сартра не существует вне условий социоэкономических, идеологических, аналитических и т.д. «Я категорически против идеи текста, и вот почему я избрал Флобера, который, оставив обширную корреспонденцию и юношеские сочинения, предлагает нам эквивалент «психоаналитического дискурса»[1].

Сартр предполагал последний, четвертый том посвятить текстологическому анализу «Госпожи Бовари». Этот том, однако, написан не был. В 1971—1972 годах вышли три тома монографии о Флобере — «Гадкий утенок. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» («L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857»).

Общий объем изданных частей — 2801 страница довольно плотной печати. Книга поистине бесконечная — как бесконечными были «Бытие и ничто» (труд не был дописан, так и не оформил Сартр продолжение, посвященное проблемам морали), незавершенная «Критика диалектического разума». И вообще Сартром написано (или недописано) несметное количество страниц. Дело — надо полагать — не в особой его словоохотливости, а в особом типе мышления, в своеобразии философии, которая неизменно, так или иначе, — «пережитое», переживание существования, что трудно удержать в заранее определенных границах, в параграфах трактата.

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations X. — P. 106.

В 1954 году Роже Гароди предложил Сартру написать параллельное истолкование одного и того же персонажа с разных позиций — марксистской и экзистенциалистской. Сартр избрал Флобера, взялся за дело, потом оставил, а после «Критики диалектического разума», в течение 60-х годов, «Флобер» стал его основным занятием. В соответствии со своей новой, левацкой позицией себя как автора «Флобера» он именовал «enfant terrible буржуазии», однако завершил книгу «как задумал», завершил как «классический интеллигент» — и слава Богу, что не посягнул на свое творение с тех позиций «нового интеллигента», которые намечались под прямым влиянием Мая 68-го года.

Флобер сопровождал Сартра, можно сказать, всю его жизнь — с детского знакомства, затем юношеского, наконец, взрослого. В «Записках странной войны» в декабре 1939 года запечатлено раздражение, вызванное чтением «Сентиментального воспитания»: «Как это неуклюже и антипатично. Жалкая история, увековеченная в мраморе. Виден Золя, который проступает сквозь стиль парнасский, неуклюжий. До сего места крайне глупо, без впечатления, без идеи, без характера, даже без тех исторических отступлений, на которые был способен Бальзак. Описания ничего не рисуют. Фраза тяжела и запутанна...»

И повторял: «Как глупо, читать невозможно».

Сартр рассказывал, что многое почерпнул о Флобере во время оккупации Франции благодаря четырехтомной переписке писателя, и тогда-то возникла идея книги о Флобере — впрочем, говорил как-то и о том, что задумал такую книгу, когда ему было лет двадцать пять.

Весьма примечательно, что Сартр связал возникновение книги о Флобере с желанием оставить чисто теоретические разработки, которые «в конце концов никуда не ведут», и дать конкретный пример того, что с ними можно сделать в смысле «изучения человека». Работая

над «Флобером», Сартр ощущал неудовлетворенность всеми своими более ранними попытками осуществить «изучение человека», создать портрет личности, причем во всех случаях это была личность художника.

О своей книге о Бодлере Сартр небрежно сказал как о «совершенно недостаточной, крайне скверной». В свое время неудовлетворенность книгой о Жене Сартр объяснял отсутствием в ней исторического контекста: в ней отсутствует Жене «как продукт XX века».

Такого же рода претензию формулировал Сартр даже относительно себя самого — как героя «Слов», книги, которую он писал, «чтобы ответить на тот же вопрос, на какой отвечают исследования Жене и Флобера: как человек становится писателем, как решает говорить о воображаемом?». «Отношения человека с историей его времени» потребуют «другой книги», она-то и расскажет — обещал Сартр — о том, как чуждый политике человек был «ею преобразован».

Личность Флобера Сартр намерен был представить как «полностью индивидуальную и столь же полно представляющую свою эпоху». В этой задаче сходились интересы психоанализа и марксизма, ибо первый привлекался Сартром к освещению личности, а второй — к интерпретации истории.

Выбор пал на Флобера именно потому, что он художник. «Флобер» — развитие «Воображаемого», первых книг Сартра, изучение «воображаемых личностей», того, что «меж сном и бодрствованием». Таковы персонажи Флобера — таков он сам; все «играют роли», но он внимательно вглядывается в реальность, которую ненавидит, и вот эту-то «проблему отношений реального и воображаемого» Сартр попытался исследовать на примере жизни и творчества Флобера.

Сартр таким наблюдением и занимается, расположив Флобера, с его книгами, его перепиской (13 томов!) так, что действительно «можно поверить — это больной неврозом говорит «наобум», сидя на диване психоана-

литика». Отношения самого Сартра к Флоберу всегда строились в ракурсе феноменологической интенциональности, как отношения с Другим, основанные на притяжении и отталкивании одновременно, на контрасте близких и различных судеб. Сартр видел во Флобере противоположность себе; Флобер, конечно, не был Сартром — но оба были Художниками, и во Флобере Сартр узнаваем, как в Бодлере или Жене. Кроме того — «Флобер, создатель «современного» романа, находится на перекрестке всех наших сегодняшних литературных проблем». И Золя, и «новый роман» — настаивал Сартр — немыслимы без Флобера. Флобер, несомненно, инспирировал философско-эстетические поиски самого Сартра, его буквально привораживал феномен личности, данный художнический казус. Не просто персонажи, созданные Флобером, но синтез автора и героя, их необыкновенные взаимоотношения, «садизм и мазохизм художника, ненавидящего себя и заставляющего ненавидеть своих персонажей, истязающего их так, как они, другие, истязают его самого». Флобер был героем творчества Сартра — в ряду других, вымышленных героев. Он стал самым сартровским из всех героев именно потому, что был реальностью. Сартр вознамерился создать нечто вроде романа, восстанавливающего подлинную реальность, создать «вымысел подлинного», сомкнуть воображение и реальность в «тотальности» бытия, и в «тотальности» метода, осваивающего это бытие, — т.е. освоить «всё» в жанре «настоящего романа», в «художественном произведении, которое таковым не является».

«Гадкий утенок» — продолжение «Вопросов метода», — этими словами начинается гигантское полотно Сартра. Тем самым акцентируется сартровский синкретизм, то «всё», что вбиралось, впитывалось его методом, дававшим возможность в книге о художнике видеть признаки «настоящего романа» и считать ее продолжением собственно философской работы.

«Сюжет книги: что можно знать о человеке сегодня»[1]. Странный, надо признать, сюжет — «знание». В каких принятых, освещенных традицией жанрах литературы может он реализоваться? Неспроста Сартр с таким упорством искал нечто такое, что от «уже сказанного» отлучается и что может выдержать непривычную нагрузку — быть «всем». А основанием этого «всего» должно быть «конкретное» — к чему вела и феноменологическая, и экзистенциалистская, и марксистская, и фрейдистская ориентация Сартра. И прежде всего его ориентация писательская — на данного человека, на данного художника.

Можно сказать, что в книге о Флобере слилось все, вся динамика сартровской мысли и сартровской практики. Итог этой динамики предваряет исследование Флобера, и выражен он таким образом: «Человек никогда не является индивидуумом — лучше его называть «универсальной единичностью...» (l'universel singulier. —*Л. А.*).

Иными словами, его задачей было «познание личности Флобера как абсолютно индивидуальной, но и абсолютно типичной для своей эпохи».

«Гюстав никогда не выходил из состояния детства» — таков исходный пункт «феноменологического описания Флобера, предпринятого Сартром. И не только Гюстав Флобер, — жизнь человеческая вообще не что иное, как «детство под разными соусами». Трудность в том, что исходный пункт, само детство, плохо обеспечен документами, свидетельствами, фактами. Приходится его реконструировать, надеясь на то, что каждый последующий шаг будет подтверждать оценки. Сартр готов предпринять такую попытку. А начать все это с момента рождения, с момента кормления мла-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. — T. 1. — P., 1971. — P. 7.

денца материнской грудью, ибо мать предрасполагает дитя к «патетическому» или же «практическому» состоянию, мать творит дитя во всех смыслах.

И даже подняться выше, к предыстории героя этого романа: «Мы возвращаемся, чтобы понять пассивность, которой отмечен был Гюстав, к истории Каролины Флобер. И не только к ней, но к ее отношениям с мужем, ее первым сыном, с теми, кого она затем рожала и которые рано умерли. Это предполагает, что мы, естественно, *сначала* выясним главные черты Ашиля-Клеофаса, черты старшего брата Ашиля, а поскольку эта семья является социальной ячейкой, по-своему, в своей собственной истории выражающей устройство породившего ее общества, необходимо в то же время определить фундаментальные структуры этой маленькой группы, неотъемлемой от отражаемой ею общей истории»[1]. Такова схема предложенного Сартром «описания» феномена Гюстава Флобера, предполагающая органическое слияние индивидуального и социально-типичного.

С «ячейки» Сартр начинает свое повествование. С отца — и с политической, экономической, духовной ситуации во Франции в 1821 году, в год рождения Гюстава. Отец, Ашиль-Клеофас, ученый врач, предстает типической фигурой поднимающегося «среднего класса». «Буржуа и либерал, неограниченный господин в своей семье», утвердивший в семье социальную иерархию («сталинскую») со строжайшим распределением мест и ролей, сцементировавший «клеточку», которую Гюстав не покидал никогда, Ашиль-Клеофас предназначил своей жене Каролине роль второго лица, беспрекословно подчиняющегося «хозяину», преданному ему как Богу, старшему сыну Ашилю — место своего двойника, который унаследует от отца и профессию, и капитал, и социальное положение.

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. I. — P. 61.

Ашиль-Клеофас — еще один «вождь» в ряду созданных Сартром персонажей, но на этот раз яблочко далеко укатилось от яблони: Гюставу «вождем» не быть.

Вот в семье и появляется Гюстав — нежеланный, поскольку мать, уже родив двух сыновей, страстно желала дочь. С первых же мгновений существования все вынуждало ребенка замкнуться в себе, в «патетичности», все к нему поступало извне, начиная с ухода за ним, все было в нем произведено другими, и все вело к отчуждению, к ощущению себя как Другого. Гюстав «претерпевает», его «именуют», «он Гюстав, он Флобер, он ребенок, маленький мальчик и т.п.». Все дело в том, что ребенок был лишен любви матери, и его суть не находила способа коммуникации, не могла индивидуализироваться, и само слово «я» обозначало в его устах «серийное изделие». Гюстав не себя обнаруживает, а начинает играть роли под взглядом других; реальность собственного «я» остается неведомой, он знает о ней понаслышке, из чужих уст.

Детской сексуальности Сартр, само собой разумеется, уделяет очень большое внимание — здесь особенно ощутим Фрейд. Все заложено матерью в отношении ее к сыну, в выпестованной ею пассивности, что немедленно сказалось в его сексуальной извращенности. Его «пассивная натура» естественно выражала себя в мазохизме, в потребности поглощения его «для-себя» другими и т.д. Однако фрейдизм с его комплексами Сартр оставляет в покое, на такую схематизацию он не идет, даже в период работы над «Гадким утенком», т.е. в период признания фрейдизма по многим пунктам.

Сартр начинает с первых шагов младенца и шаг за шагом двигается к великому Флоберу. Двигается неспешно — но и герой его сопротивлялся какой бы то ни было поспешности. Все закладывается с первых шагов. Закладывается и репутация «гадкого утенка», «белой вороны», подтверждается, что «в семье не без

урода»[1] — еще бы, третий ребенок в семье Флоберов никак не мог овладеть грамотой, возмущая тем своих родственников, убеждая их в том, что он «дурачок», «недоделанный». Да и говорил мало, подолгу молчал, посасывал свой палец; его внутренний мир никак не «вербализировался», он видел слова «извне», как вещи.

Гюстав не говорил — он осознавал себя «плодом говорения»; слова произносились взрослыми, матерью, всемогущим отцом. Изучение языка казалось ему нарушением семейной вассальности, сложившихся отношений с другими людьми. Текст предстает перед «пассивным» Гюставом как чуждая ему практика, и он не понимает, что требуют от него родители. Учить его принимается сам отец, разгневанный шокирующим «идиотизмом» сына. Его стали унижать сравнением со старшим братом, «нормальным», преуспевающим во всем, вслед за отцом. Старшему отдали родительскую любовь, лишив ее младшего; способностям старшего отдавали должное, его признали наследником, а в Гюставе последовательно развивался комплекс неполноценности «гадкого утенка», «белой вороны», комплекс «лишнего», «неоправданного», «несчастного». Он жертва, он «сфабрикован», он ощущает силу рока, жизнь свою воспринимает как бремя. «Игра сыграна» — все повторяется, все влечется к неизбежному концу, а вначале — первородный грех, проклятие рождения. Словом, Сартр ничего не оставил в стороне, все пустил в ход из набора привычных, опробированных понятий и создал под именем Гюстава Флобера еще одного экзистенциалистского героя, по своей перво-

---

[1] «Гадкий утенок», «в семье не без урода», «белая ворона» — все это возможные варианты перевода французского «L'idiot de la famille». Возможен и буквальный перевод, а именно: «семейный идиот», ибо в концепции Сартра «идиотизм» Флобера играет роль ключевую.

начальной сути не отличающегося от персонажей «наивной» сартровской прозы и драматургии. Впрочем, таким же, по сути, героем предстает в интерпретации Сартра и «современный интеллигент» — интеллигент в современной сартровской интерпретации.

Рок для Флобера — его семья, жестко структурированная, управляемая отцом, этим «вождем», и его положение в ней, положение младшего, бесправного. Возмущение, протест «пассивного» Гюстава выражается в том, что реальности, где царит отец, он противополагает нереальность, небытие. Лет с тринадцати размышляет, например, о самоубийстве, понимая, что все для него ограничится сферой воображаемого. «Дисквалификация реального» — потребность юного Флобера, который лишен всего, желания которого неосуществимы, а потому преобразуются в зависть, в озлобление. Однако и злость его «пассивна», «словесна», она обращается на себя, превращается в осознание своей незначительности, внушенной отцом, недостаточности своего эмпирического «я» для реализации необузданных амбиций. Он ищет Бога, но обретает пустоту, свою заброшенность, проклятость, предназначение к роли сатаны, обретает Небытие. «Религиозность и отцовский сциентизм, иначе говоря, феодальная иерархия и буржуазный либерализм; ни одна из этих систем не зародилась в нем, он одну за другой приобщал к своему внутреннему миру — то, что ему принадлежит, так это попытки их примирения...»[1]

Все подталкивало Гюстава к жизни ирреальной. В семь лет он мечтал быть великим актером. Сартр сравнивает юного Флобера с Кином, играющим Гамлета, поскольку актер использует реальность своего облика, своей индивидуальности для того, чтобы про-

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. I. — P. 588.

демонстрировать отсутствие — т.е. несуществующего Гамлета, которого зритель воображает, наблюдая за Кином. Сартр соглашается с Дидро: актер не реально, а ирреально переживает чувства своего героя. Актер отдает себя во имя видимости, «небытия».

В отличие от актера, Гюстав все же пытается выразить нечто реальное, истинное, «свое». Однако «пассивная структура», созданная усилиями матери, а затем отцом, влечет убывание реальности, отвлечение от практики в сторону грез и воображения, в сторону монолога, которому недостает связи с другими, коммуникативности, диалогичности. Недостает соответствия выражения выражаемому чувству, поскольку он чувствует то, что опробировано другими, а потому даже чувство становится «объектом», «образом» того, что на самом деле им ощущается. Ребенок ощущает свою органическую ирреальность, поскольку пытается уловить реальность себя, сформированную другими, а она не совпадает с тем, что им пережито на самом деле. Таким образом, он воспринимает себя как «персонаж», а не как «персону», не как личность. Он обретет реальность, если убедит в.том других — но ведь Кин не может стать Гамлетом. И Гюстав пытается быть, не будучи собой; «на сцене Гюстав отдает свою плоть и свою кровь в обмен на гарантию оправданности своего поведения». Отчуждение при этом становится предельным, но зато обретается «оправданность». Воображаемое, ирреальное ведет к «истине иллюзии», возникают два плана бытия, вплоть до «Госпожи Бовари», где оба плана присутствуют, определяя особый эффект романа, воссоединение случайности и рока, будней жизни и значительности идеи. Актер может быть кем угодно — Гарпагоном, Альцестом, Рюи Блазом, а собой может и не быть. Это именно и оправдывает «пассивного» Гюстава, неуверенного в своей сути, лишенного родительской любви и внимания других людей.

Видно, что истоки эстетики Флобера, начала его искусства в последней книге Сартра по сути своей напоминают об идеях первых его книг — об отчуждающей функции Другого, о коварной способности Взгляда превратить «бытие-для-себя» в «бытие-в-себе», в «вещь», в видимую поверхность. Правда, Другой перестал быть безликим воплощением любого другого, обрел облик вполне конкретных, данных персонажей, родителей этого именно ребенка, «младшего», облик семьи как ячейки общества, и даже самого общества.

Тем не менее конечный результат стороннего взгляда тот же самый — отчуждение, отделение видимого от сущности. Сначала в любви отказывает Гюставу мать, позже отец, своим холодным, отчуждающим взором превращающий собственного сына в «идиота». Любовь превращается в плод его воображения, в игру, и ребенок не знает, существует ли он или кажется существующим: «у него похитили его сущность, он никто». Но для других он существует, и он хочет хотя бы видеть себя глазами этих других людей; и вот он актерствует, — «он играет, он побуждает других под его руководством сочинять персонаж, которого он приобщает к своему внутреннему миру в форме Ego и который всегда остается чуждым его жизни... маской, наброшенной на пустоту»[1]. Ему поэтому несложно вынести эти свои качества вовне и сказать —«Эмма — это я», но с недоверием следует отнестись к каждой попытке Флобера заявить «я».

Происхождение Флобера-художника в той его интерпретации, которая развернута Сартром, развернута им не впервые. Подобная функция искусства, так или иначе восполняющего недостаточность реальности избыточностью ирреализующего мир воображения, играла свою решающую роль и в судьбе Бодлера,

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. I. — P. 173.

и в судьбе Жене — и в судьбе самого Сартра, т.е. того маленького Жан-Поля, героя «Слов», который в 8 лет делает ставку на искусство.

И для Флобера спасением станет литература: «Он сочиняет только самого себя и, описывая свои видения, может овладеть своим душевным смятением, в ирреальности возвыситься над своим реальным положением. Но если вымыслу удается вырвать его из сиюминутного, если он со страстью воспринимает свои первые произведения, то потому, что потребность в самопознании возникала в сумерках юных лет как непреодолимое желание созидания персонажей»[1].

«Феноменологическое описание» постоянно ориентируется на эти персонажи, на литературные произведения Флобера; сначала преимущественно ранние, потом и на поздние, как на выражение «самого себя», как на документальное подтверждение тех или иных особенностей личности, которую реконструирует Сартр. Сочиненность персонажей его не затрудняет, они оказываются плодом воображения так же, как сам «ирреальный» сочинитель, Флобер, — словом, не отдаляют от него, а приближают к нему, копируют его, повторяют. Например, продемонстрировав характер сексуальных отношений героев романа «Госпожа Бовари», Сартр заключает: «Таким образом, пара Эмма — Леон — двойной гермафродизм — воспроизводит фундаментальное желание ребенка Гюстава и его обеспокоенность своей ирреальностью». Привлекает Сартр и переписку Флобера; от ее героя герои созданных им художественных произведений отличаются лишь именами, лишь костюмами в том спектакле, который ставит неизменно актерствующий, «воображающий» Гюстав.

Актером он тем не менее быть перестал — в 13—14 лет он стал писателем. Гюстав объективизировал, «социо-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. I. — P. 220.

логизировал» свое воображение, вынося его на сцену, на общество, уподобляясь при этом другим, а теперь он пытается вырваться из обступившей его реальности, отстоять свою непохожесть, обесценивая реальность и превращая ирреальность в высшую ценность.

«В девять лет Гюстав решает писать, потому что в семь лет не умел читать», — все идет оттуда, от первоначальной «немоты», от комплекса неполноценности, выпестованной родителями, от страстного желания компенсации, которое и реализовалось в литературе: «Он компенсирует свои мучительные неудачи, сочиняя себе величественное Ego, а свое отмеченное скукой безразличие ко всему компенсирует изобретением грандиозного желания всего и наделением себя всеми страстями сразу, не испытывая ни одной из них»[1]. И все оттуда, от начал: «Нелюбимый мстит за безразличие семьи, делая себя предметом обожания знатной дамы, знаменитой актрисы или принцессы». Он непрерывно меняет роли, костюмы, даже свой пол, воображая себя страстно любимой женщиной. Оставаясь при этом «пассивным», принимающим знаки внимания, обожания, всевозможные почести.

«Овладеть миром» — такую возможность ощутил начинающий литератор, который в своей семье был никем, был «идиотом», а вдруг стал всем; «одним движением он с помощью слов улавливает бесконечность и конституирует собственную личность». Правда, всемогущество существует только в воображении, в словах-образах. Гюстав Флобер обречен колебаться между реальным воображаемым и воображенной реальностью. Литература предстает одновременно способом обладания, всемогущества — и «упразднения», поскольку вещи заменяются словами. Небытием.

Обстоятельно излагая и анализируя все перипетии дружбы-любви между Флобером и Альфредом Пуат-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. I. — P. 920.

веном (это 30-е — начало 40-х годов), Сартр показывает процесс обнаружения им его собственной реальности. Он становится Художником, т.е. создателем ценности «из ничего», создателем ценности абсолютной, реальным творцом нереального и прекрасного, немотивированной чистой Красоты. Следует важный для формирования Флобера период пребывания в коллеже родного Руана. Школа была копией тогдашнего общества с его «позитивными идеями» и трезвой практичностью. «Пассивный» Флобер обречен на то, чтобы и в этом мире быть «бесполезным». Правда, «бесполезным» поэтом, гением. И все же бесполезным: в иерархии практических ценностей искусство занимает последнее место, место «забавы», поскольку реальных ценностей не производит. Флобера не оставляло раздвоение, ставка на ценности искусства и сожаление о том, что искусство имеет дело с воображаемым, не способно творить реальность.

Флобера буквально одолевала мысль об отце, «полезном» ученом, медике, практике, имеющем дело с природой и на природу воздействующим. «Чтобы избежать ужасного и цепкого предчувствия своей несостоятельности, художник *играет роль,* прикидывается Демиургом... Литература — это укрытие для недочеловеков, которые не осознают, что они недочеловеки, и мошенничают, чтобы этого не замечать; ты познаешь боль, поскольку ты захотел быть признанным этими реалистически мыслящими ребятами, которые вместе с *твоим отцом, с Ашилем, против тебя* и правоту которых ты, несмотря на твой важный вид, не можешь не признать... Его существование является прекрасным итогом этих переломных ста лет, когда французское общество оказалось перед необходимостью волей-неволей поглощать и усваивать — с большим трудом — методы и результаты экспериментальной науки, а кто был предназначен для переживания противоречия между точным знанием и идеологией, религией, лите-

ратурой лучше, нежели недостойный сын знаменитого практикующего врача?»[1]

Свои очередные, на этот раз школьные неуспехи Гюстав компенсирует все тем же воображением, ощущая при этом неодолимую тягу к реальности и собственную пустоту. Однако «молодые люди, обусловленные целостностью истории, воплотились, в конце концов, в воображаемом персонаже, посредством ирреального осуществляя невозможное и необходимое самоосознание»[2] — таким образом Сартр осуществляет воссоединение воображаемого и реального, усматривая в воображаемом отражение истории, реальности коллежа как социально-конкретного учреждения 30-х годов прошлого века, эпохи Июльской монархии и социальных пертурбаций того времени, вне которых не оставалась и школа. Ученики бунтовали против этики своих отцов, этики буржуазного утилитаризма, морали собственничества и эгоизма, бунтовали во имя Справедливости и Человека. Гюстав попал в обстановку ненависти к коллежу и к провинции, провинциализму своих отцов, ненависти, которая не могла реализоваться практически благодаря восторжествовавшей тогда реакции и которая тоже питала собой жизнь грез, питала воображение. Питала интерес к романтической литературе, которая в 30-е годы добирается до провинции, до Руана. В этой литературе побежденные молодые люди видели оправдание своей судьбы, видели величие, залогом которого является поражение. Чтение стало терапией, средством перехода от буржуазной повседневности к Идеалу, к Человеку. В реальности победила буржуазия, победили «отцы» — а «дети» обретали свободу в мире воображаемого, в Поэзии.

В период с 1837 по 1844 год Флобер переживал кризис. Его истоки — осознание своей буржуазности,

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. II. — P., 1971. — P. 1199.

[2] Ibid. — P. 1331.

осознание того, что поэтическая ирреализация не освободит его от участи «нотариуса».

Флоберу не удается выйти за пределы порочного круга своей эпохи: «Между этим христианским Богом, который есть все, не будучи ничем, который одних оделяет своими дарами, других проклятиями, между этой аристократией, которая собой воплощает и бесчестит иерархический принцип, и этой тупой буржуазией... молодой человек безостановочно вертится, переходя от одной идеи к другой...»[1] От Поэзии Флобер идет к Искусству, к Художнику, оставляя в прошлом романтический субъективизм, спонтанность, страсти и импрессии, выявляющие его внутренний мир, который ему, «пассивному», не казался истинной ценностью.

От романтизма Флобер отвлекается в сторону, предвещающую «постромантизм»; первым, считает Сартр, он ощутил онтологическую имплицитность доктрины Искусства. Художник — это труженик, вырабатывающий нечто объективное, подчиняющий свою субъективность процессу «обезличивания», рефлексии. Он уже может не стыдиться «буржуазных» страстей — он сделает их предметом объективного изучения, а воображение оказывается не пристанищем поэта, но техникой творчества. «Художник ускользает от буржуа, который у него под кожей, в той мере, в какой, поднимаясь над самим собой, он превращается в *практическую рефлексию,* с единственной заботой достижения некоей цели»[2].

Относительно цели Флобер некоторое время колеблется, размышляя о степени полезности искусства и все более склоняясь к тому, что оно никаких целей перед собой и не ставит; пытаясь оторваться от своей буржуазной среды, он признает цели абсолютные, «нечеловеческие». Более Флобер не сомневает-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. II. — P. 805.

[2] Ibid. P. 1486.

ся: «*Поэтическая* позиция есть не что иное, как бегство от реального в воображаемое; деятельность *художника* состоит в обесценении реального путем реализации воображаемого. В поэзии как состоянии души бегство оставляло реальность нетронутой — спасаются в нереальности; отрицание касалось бытия-в-мире Гюстава, а не самого мира. Теперь же движение в обратном порядке: Флобер возвращается в мир, чтобы его уничтожить, а можно это сделать только тотализируя его»[1]. Для Флобера теперь очевидно, что «искусство имеет лишь один сюжет — тотализация творчества в целях обнаружения небытия»; искусство «вырывается из условий», становится неким «облетом».

Мир Гюстава одновременно и реален и ирреален; он не копирует реальность, но и не созидает мир иной, он весь «укоренен», а в истоках воображения его собственная мизантропия, его пессимизм. «Пережитое» Флобера и его воображаемый мир имеют один и тот же смысл, однако мир, творимый воображением, предстает моделью, которой природе надлежит подражать в силу несовершенства реальности, ее «посредственности».

Флобер непрестанно утверждал, что художественное творчество — это «обезьянничанье», что художник создает образы, поскольку не в состоянии создать «существо».

В этом отношении Флобер представляется Сартру типичной для эпохи фигурой. Уже для его поколения «Бог умер», и потерявшие веру превращаются в Художников, полагая, что воображение может послужить доказательством величия и слабости Человека в мире без Бога. «Величия, поскольку он собой замещает Всевышнего и вместо него создает миф, позволяет видеть его таким, каким он будет на основе ин-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. II. — P. 1488.

тенциональной свободы. Слабости, поскольку создание может быть только воображаемым, поскольку он осознает себя одновременно смехотворным демиургом *несуществующего* космоса»[1].

Флобер «историзирован» Сартром и одновременно абсолютизирован, обусловлен «абсолютной Волей», тягой к «невозможному», — и вместе с тем своей эпохой, и своей, конечно, семьей.

Все по-прежнему проистекает из тех же первоначальных предпосылок: «Предопределенный еще до факта рождения капризом отца, который пожелал, чтобы тот был буржуа и младшим сыном, превращенный заботами матери в пассивную активность, Флобер как таковой не мог противостоять отцовскому проклятию. А поскольку бунт ему заказан... чтобы противостоять воле Отца, Искусство должно стать судьбой и гетерономией, другой волей...»[2] Эта «воля» позволяет избежать предначертанной участи, и вот Художник уже не сын своего отца, но «сын своего шедевра». Если он работает не меньше, чем врач, то, значит, он оправдан даже в глазах буржуазии; но, в отличие от нотариуса, художник отдает искусству себя, свою неповторимую индивидуальность; все в нем оказывается необходимым этому «вампиру» — так ощущение «неоправданности» сменяется чувством «оправданности». Произведение искусства «питается своеобразием художника», но это своеобразие трансформируется в созидаемом им макрокосме. «Труженик скрывается полностью в своем творении и там неузнаваем... Воображаемое не сводится к воспроизведению реального, что, впрочем, для него и невозможно. Так Гюстав освобождается от самого себя: его аномалия оправдана...»[3]

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. II. — P. 1512.

[2] Ibid. — P. 1595.

[3] Ibid. — P. 1597.

Лишь шедевр таким образом «обосновывает» художника, избавляя его от угнетающего сознания, что он всего-навсего «пишущий нотариус»: «с 1838 года подросток одержим честолюбивым порывом — сознательным стремлением к шедевру». Но муки — «великий художник» или «мелкий буржуа» — остаются, сомнения и неуверенность терзают Гюстава. Тем более что, превратившись из Поэта в Художника, он осознает решающее значение выражения, языка. Слова ему даны, но они употребляются другими людьми, они сопряжены со значением. Следовательно, от этой обязательной сопряженности слово надо освободить, сделав его объектом стиля, а стиль превратив в «абсолютный способ видения вещей». Это не мешало Флоберу уверять, что красота измеряется точностью выражения мысли, растворением слова в мысли. Для Сартра это, впрочем, неудивительно, ибо «каждая из идей Флобера была маятником».

Титанические амбиции молодого человека предопределяют неизбежный кризис. Все то, что Гюстав пишет в свои 18—20 лет, его разочаровывает; в нем нарастает осознание себя как «несостоявшегося гения». И соответственно страх перед собственным будущим — «что буду я?». Будет нотариусом — Гюстав учит латынь и греческий, от изучения права «становится идиотом», томится от скуки, от скучных штудий и от безделья. Подумывает о самоубийстве. Болеет и на самом деле замечает в себе признаки деградации, приметы «идиотизма».

В январе 1844 года случился первый приступ эпилепсии, результат невроза, который развивался в течение десяти лет. Сам Флобер не считал его случайным, считал, что его болезнь — это «он сам», душевная драма «несостоявшегося гения», итог «сдвига», патологического «смещения призвания», итог многих лет родительского отношения к нему как к неуда-

че, что обострилось разочарованием в себе и той ролью студента, которую он разыгрывает в начале 40-х.

Сартр основательно, дотошно описывает предпосылки, стимулы, обстоятельства кризиса и ставит диагноз: «Невроз Гюстава, это сам Отец, абсолютный Другой, этот Сверх-я, в нем обосновавшийся и конституировавший его в бессильную негативность». Кризис 1844 года связан с одержимостью, с потребностью в освобождении от этой власти — с желанием убить отца, проклявшего сына до рождения и планомерно осуществлявшего проклятие всю жизнь, вплоть до упорного стремления превратить писателя в чиновника. Кризис — средство низвержения этого Хозяина, лишения его полномочий ценой собственной жизни: «Отец убил сына, а его смерть убивает отца».

«Несчастный случай превращает молодого человека "с будущим" в калеку, а тот вздумал принять сломавшее его жизнь несчастье за подарок судьбы, которая удалила его от мира с тем, чтобы привести к себе или к Богу... *Тотчас* он обнаружил фундаментальный смысл своего падения, намерение отвергнуть человека и обрести дар художника...»[1]

Падение в приступе эпилепсии, флоберовская болезнь — вызов Отцу и его двум обликам, Богу и Дьяволу. Дьявол — это «персонификация отцовской — и буржуазной — идеологии, т.е. *детерминизма*». Но законы имеют дело только с реальным, воображаемое они предопределить не в состоянии — «гений не соизмерим с законами природы». Землю Бог отдал Дьяволу, ничто не говорит о его земном присутствии, а значит, его существование подтверждается «страданием в присутствии отсутствующего Бога». «Жертва Другого, Гюстав решается защищать себя, противопоставляя другим абсолютного Другого, который мо-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. II. — P. 2071.

жет быть лишь Богом». После кризиса Гюстав создал «теодицию поражения» с помощью искусства, «тотализирующего человека в космосе», обладающего священной функцией. Небытие образа — единственный способ общения с Богом, Искусство — «поиск невозможного», Прекрасное — «несуществующее».

Кризис 1844 года — «одновременно против Судьбы и во имя Искусства». Сартр полагает невозможным отделить не только человека, но и писателя от его болезни — это «болезнь писателя»: «Необходимо приступить к изучению диалектического движения, через которое художественный проект и проект невротический взаимно обусловливают в такой степени, что письмо становится неврозом и невроз литературой». «Невротический проект» имел в виду радикальную трансформацию личности, которая сопровождалась новым по существу своему пониманием Красоты.

Флобер понял — если он оставался «несостоявшимся гением», то не потому, что был незначителен, а потому, что таковы были обусловливающие его обстоятельства. Теперь же он освободился, плоды воображения вырвались из плена. Ранее он был плодом воображения наполовину — теперь же полностью, не теряя при этом своей реальности. Себя Гюстав дереализует, чтобы дереализовать мир, и наоборот. Жюль в первой версии «Воспитания чувств» (1845), сильно отмеченной болезнью, — ничто, ничего он не чувствует, ничего не хочет. Плоды воображения в юности были перегружены желаниями, интересами данной личности. Теперь же воображение предалось свободной игре без цели, но извлекая при этом свою суть из ирреализуемой реальности. Бытие воображается, преобразуется в видимость. Восприятие художника синтетично, явления тотализируются, элементы пережитого взаимосвязываются некоей воображаемой аналогией, воображением того, что воспринимается.

Реальность предстает у Флобера шифром небытия. Наука отрицания, поэзия небытия, пишет Сартр, высочайшего уровня достигает позже, у Малларме, но путь к ней определяется Флобером; его Жюль сознается в том, что «вдохновение обнаруживает лишь самое себя». Ранее искусство черпало вдохновение в вере в Бога — теперь же в самом воображении, в этой «пустоте», которой являет себя Художник, неустанно обшаривающий реальность, чтобы преобразовать ее в видимость. Художник предпочитает быть ничем, чтобы стать «спектаклем всего». Истина с реальностью не совпадает — продолжает Сартр анализ эстетики Флобера «эпохи невроза» (оговорив при этом, что «на Гюставе лежит полная ответственность за его концепции»), — истина моделируется художником.

Как и стиль, намекающий на присутствие абсолютного в относительном. «Практический язык» — «реальный» язык — устанавливает прямую связь означающего и означаемого, через слово раскрывается объект. Литература начинается с того, что язык отвлекается от выполнения этой задачи, дает возможность видеть и слышать, не показывая, через целое, которое делает незначащим то, что происходит в произведении, хотя в «сюжете» и нуждается. Так и современные Флоберу художники, на полотнах которых через сюжет открывалось нечто большее, «краска». Идея «художественного письма» витала в воздухе в эпоху Флобера — он ее и реализовал. «Флоберовская революция происходит оттого, что писатель, с детства питая недоверие к языку, начинает, в противоположность классикам, провозглашать принцип некоммуникабельности пережитого»[1].

Приступ эпилепсии вынудил Флобера представить себе реальность утраты жизни и обратиться к словам,

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. II. — P. 1986.

открыть красоту их ирреализованной реальности. Практика ему заказана — он грезит, грезит о словах. Цель литературы — «воображаемую тотальность космоса выразить с помощью воображаемой тотальности языка». Искусство, следовательно, объективно. Все более неприемлемым становилось для Флобера выражение себя в литературе.

Невроз объединил все условия, сделавшие неизбежным превращение Флобера в писателя, превращение «идиота» — в «гения». После 1845 года он много читает, пока не пишет; и соизмеряет себя с гениями, с Шекспиром, в котором явно видит свой идеал, свой собственный «проект». Шекспир — это «бесконечность», воздействующая как сама природа; «надо быть Шекспиром или ничем».

«Невроз историчен и социален» — третья часть книги Сартра посвящена анализу невроза как «явления объективного». Все объективные обстоятельства в первых двух частях представали как пережитое ребенком, как «субъективные предпосылки». Появившаяся в 1857 году «Госпожа Бовари», констатирует Сартр, ни в коей степени не является «невротическим произведением». Возникает вопрос: каким образом объективизируется субъективное, каким образом «безумие одного человека может стать безумием коллективным, и, того лучше, *эстетическим доводом* целой эпохи?»[1] Иными словами, каким образом больной Флобер стал писателем, ибо все, что было написано до кризиса, Сартр непочтительно обзывает «онанизмом».

Сартр отвечает на этот вопрос целым томом своего сочинения, которому надлежит подтвердить, что «болезнь Гюстава... предстает частным случаем того, что кстати называть *неврозом объективного Разума:* не только флоберовский сдвиг становится мерой и выражением

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P., 1972. — P. 32.

определенного общественного сдвига, в плане социально-культурном, но к тому же молодой больной находит в объективном неврозе общие цели, превосходящие его собственные и придающие им универсальность...»[1].

Объективный Разум определяется Сартром как состояние культуры в каждый данный момент, как сумма опубликованных произведений и читательских восприятий идеи, материализованной в письме.

Исходное в рассуждениях Сартра этой части книги — «после 1830 года буржуазия взяла власть; став господствующим классом, она затребовала классовую литературу». Литература XVIII века обрела славу благодаря своей коммуникативности, а после 1830 года «не стало публики — осталась буржуазия», разговор с которой означал для писателя потерю его самостоятельности. «Начиная от Флобера и до последних символистов очевидно, — Художник соглашается, чтобы читали его только другие художники... Отказ от коммуникации влечет за собой трансформацию литературного объекта в некоммуникабельный... Торжество буржуазии ставит коммуникацию под сомнение: есть *языки* — нет общего языка между писателем и этой публикой... Во времена, когда публика неуловима, молчание в произведении ценится, как и Слово»[2].

Литература в «постромантическую эпоху» (таким понятием Сартр предпочитает обозначать период, открытый Флобером, период второй половины XIX века) рвет с буржуазией, что ведет к абсолютному отрицанию: отказываясь «служить», она становится своей собственной целью, упраздняет и читателя, и писателя — и самое себя в конечном счете.

До поколения 1830 года литература была делом рук аристократов — после этого она переходит в руки буржуа и одновременно теряет свой предмет; молодые пи-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P. 38.

[2] Ibid. — P. 99.

сатели отправляются в путь с уверенностью в своем поражении. Негативный пафос литературы XVIII века им не подходит, он был императивом литературы сражающейся буржуазии, тогдашней буржуазии. Так же как не подходит угасший к моменту их выступления негативный пафос аристократической романтической литературы. Негативность превращается у постромантиков в абсолютное Отрицание. После 1830 года мир становится буржуазным, буржуазное и человеческое сливаются воедино; в самих себе писатели презирают буржуа. И довольствуются Искусством.

Так созревает «объективный невроз», который «историчен и социален». Приметой «объективного невроза» является разрыв с реальностью, с общепринятым ее пониманием, разрыв собственных связей, и не во имя высшего идеала, а во имя «ничто», путем дереализации действительности и художника одновременно. «Автономия Искусства в 1850 году может быть достигнута только через нереальность художника и содержания произведения в той мере, в какой оно демонстрирует нереальность мира и подчинение сути видимости. Это значит, что технику Искусства применяют для разрушения реальности...»[1].

Таким образом, искусство обязано своей онтологической сутью только Красоте, не читателю и не писателю. Все было бы иначе, если бы существовал Бог, но Бог умер, абсолютная цель исчезла — осталась лишь «работа», лишь «техника», но и она обречена на неуспех, поскольку само произведение ирреально, «книга сама себя отрицает, отрезая все контакты с реальностью». Ирреальность выступает как единственная ценность, ценностью является и само «поражение», обнаруживающее «величие Искусства — его невозможность». Осуществленная Малларме поэтика намека, поэтика суггестивности в разных формах по-

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P. 143.

этому присуща всем постромантикам, — за Бытием проступают очертания Небытия.

«Невротическая ситуация» складывается для постромантического художника постольку, поскольку «поражение» воспринимается как императив — поражение автора, человека и самого творчества. Славу он намерен завоевать, отказываясь от нее, теряя читателя, деклассируясь, утверждая превосходство Небытия и Бесчеловечности — в то же время социальная реальность писателя все равно определялась его экономическим и политическим статусом, определялась господствовавшей идеологией. Сартр не без иронии пишет о «рыцарях Небытия», которые буржуазны именно тогда, когда по-своему выражают позицию породившей их среды, полагая, что полностью от нее отдалились. Они мелкобуржуазны по своему положению, по источнику своего существования, по образу повседневного бытия. Таким образом, писать для них — значит «играть роль», выступая в двух лицах одновременно, реальной, «мелкобуржуазной» и нереальной, писательской, отдаваясь иллюзии Небытия, «чистого», бесцельного творческого акта.

Важнейшим комментарием Сартра к постромантической эстетике является следующее его умозаключение: «Произведение искусства... себя обнаруживает только в историческом контексте... к себе привлекает в той мере, в какой остается во власти реальных человеческих связей, то есть страстей и конфликтов, выражающих определенную реальность человека в мире социальном, который его сбивает с пути, уродует, подавляет, отчуждает и мистифицирует, но который является *его* миром, его произведшим, производящим его ежедневно, миром, который он любит и который ненавидит, который он хочет изменить, но не уничтожить, единственным, в котором он себя узнает»[1].

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P. 172.

Итак, в конечном счете через сложнейшее, тончайшее кружево сартровского «феноменологического описания» прокладывает себе путь отношение искусства к действительности как заключительный момент анализа, создающий ту рамку объективных обстоятельств, в пределах которой развертывается драма писательской судьбы поколения 1850 года.

Сартр тщательно описывает объективную ситуацию, эпоху «от Флобера до Малларме», социальную динамику от Просвещения до конца XIX века, описывает изменения в положении и в классовом сознании буржуазии, развитие общественных противоречий и классовых антагонизмов в момент революций 1830 и 1848 годов, положение рабочего класса, состояние общественного сознания, науки и культуры, совокупность того, что Сартр называет «идеологиями». 1850 год для Сартра остается бесспорной границей, и он повторяет: «В 1850 году умер Бог». Дело, конечно, не в самом этом годе, а в неком рубеже эпох, обозначившем поворот к постромантизму, поворот к периоду, осуществившему замену Идеала идеализацией и мифологизацией буржуазных по сущности социальных отношений, осуществившему абсолютное отчуждение человека в его собственности, в «товаре». В этих условиях заключены конечные характеристики и читателя, и писателя. «Против утилитаризма, определявшего человека его выгодой, а место каждого в социальной иерархии в зависимости от его полезности, они решились стать бесчеловечными, жертвуя своей жизнью во имя того, что никому не служит — особенно им самим. Они все, в разной степени, понимали искусство, как плод труда одиночки, в противоположность коллективной фабричной цивилизации... Воображаемое изобличало уродливую реальность заводов и товаров...»[1]. Но тем самым

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P. 308.

одно отчуждение заменялось другим, отмечает Сартр, в конечном счете бесчеловечность созданной буржуазией цивилизации подкреплялась бесчеловечностью Искусства. Собственность и абсолютное Искусство объединяет надпись: «Вход воспрещен». «Рыцари Небытия» — это и есть Цветы Зла: «чтобы вырваться из пут мерзкого общества, отравившего их ненавистью, они, в своих мечтах, сделали себя его законодателями». Как и в книге о Жене, Сартр отождествляет «невротическую Красоту» со Злом, с царством Дьявола.

Вопрос о соотношении искусства и действительности, однако, не прост, и Сартр отклоняет возможные его упрощения. Искусство выражает, конечно, свое время, но время это запечатлевается в многообразии индивидуального опыта. Сартр и сопоставляет двух выдающихся представителей «Искусства-Невроза» (l'Art-Névrose) второй половины XIX века, Флобера и Леконта де Лиля. Флобер предсказал «объективный невроз» целой эпохи приступом своей эпилепсии — Леконт де Лиль был прямо связан с поражением революции 1848 года («катастрофой июня 48-го»), ставшей объективной основой постромантической идеологии поражения. Однако поколение 48-го не в нем, а во Флобере признало «своего», ощутив пророческий смысл чисто личного, как казалось, происшествия. Следовательно, заключает Сартр, необходимо разобраться в том, каким образом индивидуальные детерминации могут соответствовать объективным императивам, обозначающим контуры нового искусства, каким образом его доктрина создается в неповторимом опыте гения; «судьба семьи Флоберов и судьба французской литературы выражали, каждая по-своему, одну и ту же эволюцию французского общества». По-своему кризис Гюстава Флобера, начиная с приступа болезни, был его «Февралем и Июнем, переворотом 2 декабря и его плебисцитом» — был его историей Франции. Макрокосм присут-

ствует в составляющих его микрокосмах, которые программируют свое существование на основе социальных, биологических, психологических факторов. История «увлекает каждого к назначенным всем свиданиям», предопределяя индивидуальное пережитое — каждый раз индивидуальное, каждый раз воплощающее в данной личной истории «всё» Истории.

Последняя часть третьего тома «Гадкого утенка» называется «Невроз и программирование у Флобера: Вторая империя». Вторая империя — не просто исторические рамки, не только среда, обстоятельства, но «сам Флобер», его невроз. «Если жизнь Флобера программирована, то исходя из его невроза. И если невроз оказался пророческим, то это значит, что в январе 44-го Флобер окончательно выбрал то социальное окружение, которое еще не существовало, но которое станет *его* обществом на какое-то время»[1]. Невроз Флобера «выбрал» Вторую империю — вне ее его «невротическое искусство» существовать не могло: «после 4 сентября[2] он живой покойник, ископаемое».

Прямолинейный детерминизм Сартр не приемлет, его осуждает, однако сам личное к общественному привязывает порой жестко — в конечном, само собой разумеется, счете, ибо феноменологая предполагает самоценность личности. На этапе создания «Флобера» принцип интенциональности, в котором уже содержалась эта привязка внутреннего к внешнему, реализуется в описании особенного феномена «Флобер — Вторая империя» с взаимопроникновением» зеркальным взаимоотражением составных частей этого необычайного единства, этой «единичной всеобщности».

---

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P. 449.

[2] После разгрома французской армии прусскими войсками 4 сентября 1870 г. произошла революция, покончившая со Второй империей, установившая строй Третьей республики.

Аналогия буквальна: «под Седаном Баденге обнаруживает, что он лишь видимость Императора; внезапно, как Шарль Бовари, читающий письма Эммы, Гюстав убеждается в том, что двадцать лет его жизни были «долгой ложью»; Седан — это капитуляция Флобера».

Такие выводы Сартра — не тропы, и понимать их нужно буквально. Флобер верен «долгой лжи» — как и незадачливый Баденге, т.е. император Наполеон III, он и сам становится намеренно таким «императором», т.е. становится создателем искусства, осознающим свое конечное поражение, усматривающим суть образа во лжи, нечистой совести, во Зле. Таков Баденге — таков Флобер и его «Искусство-Невроз».

Сартр пишет портрет лживого общества — и вместе с тем портрет Флобера, для которого оно было «его обществом», который был частью этого целого. Сартр дает описание политических взглядов и социального поведения Флобера в сложнейшей системе «объективизированного невроза», в процессе «оспаривания поражения — невроза невротическим успехом в призрачном обществе» оспаривания этого успеха самой ирреальностью режима, который в течение более или менее длительного времени обнаруживает себя приговоренным», в процессе «восприятия грядущего поражения общества», которое было «беспощадным *смыслом*» его личного поражения в 44-м, абсолютным отчаянием, из него проистекающим, порождающим или же потихоньку восстанавливающим флоберовский принцип «проигравший выигрывает» — вся эта «диалектическая игра» возможна была, по словам Сартра, лишь в условиях Второй империи. Флобер «ломал комедию» в недрах лицедействующего мира, играл роль того, кто свою роль принимает за реальность.

Реальность вскоре вторглась в мир воображения— с вторжением во Францию прусских войск, показавших превосходство «практики» над «сомнамбулиз-

мом». Они, эти войска, предстали тем Другим, который разрушает процесс дереализации и возвращает к реальности. Поражение воображаемого предвещает победу реального; «выбирая образ, Флобер высказался за торжество прусских реалистов». Такими эффектными рывками Сартр связывал «субъективный невроз» с «неврозом объективным». Начертанная им линия может показаться слишком прямой, идея — прямолинейной, но подобными линиями Сартр постоянно прочерчивает расползающуюся массу «феноменологических описаний», в парадоксальной форме выявляя и закрепляя систему своих рассуждений. Вновь возникающий Другой, последний в ряду Других, героев произведений Сартра, — исторически совсем как будто иной, это Бисмарк, это прусский офицер 1870 года, но одновременно все тот же Ашиль-Клеофас, все тот же Отец, спасаясь от которого, Флобер некогда попытался скрыться в мире воображаемого. Военное поражение Франции «вновь водворяет в Гюставе взгляд Отца», который, под видом Бисмарка, иронически оценивает пустое занятие своего сына, напоминая ему, что он всего лишь «гадкий утенок», «семейный дурачок», «идиот». «Пруссак — это ученый, это современный человек, таков, каким его делают и с каждым днем все больше будут делать точные науки, — Homo sapiens. Homo faber; это Отец... ставший архетипом нового человеческого рода»[1].

Практика, представшая в последней пьесе Сартра, в «Затворниках Альтоны» преступлением и причастностью к преступлению, в последней его книге обрела тот же облик — военных преступников (там гитлеровцы, здесь пруссаки) и «деловых людей» (там промышленники, здесь Ашиль-Клеофас, «живодер, никогда не читавший романов»). Противостоящее практике искусст-

[1] *Sartre J.-P.* L'idiot de la famille... — T. III. — P. 598.

во обрело облик другой крайности — мифотворчества «Искусства-Невроза», эфемерность которого обнаруживается при первом же столкновении с реальностью. И тот, и другой из этих двух основных элементов человеческого опыта закономерен, неизбежен — и недостаточен, поскольку извращен, обесчеловечен. В «Гадком утенке» развернуто их драматическое столкновение на пороге XX века, а книга читается как сартровское завещание, как его введение в век XX, который принесет полное торжество бесчеловечной практики и бесчеловечного искусства, больных художников и «целителей», преследующих наделенных творческими потенциями «белых ворон», так, как Ашиль-Клеофас Флобер преследовал своего сына Гюстава.

Книга пророческая, что и говорить. Но что же предложил читателю Сартр, кроме не вселяющего надежды созерцания трагической коллизии Слова и Дела с ее неизбежными катастрофическими последствиями, гибелью искусства на пути «абсолютного отрицания», деградацией лишившихся воображения «деловых людей»? Сартр предложил «Гадкого утенка». Он предложил Знание, напомнил о способности человека к постижению собственного опыта, о непреходящей поучительности пережитого, о необходимости — жизненной для человека необходимости в данный исторический момент — такого постижения, мобилизации всех доступных, всех выработанных человечеством способов извлечения истины.

«Гадкий утенок» — поистине уникальное произведение. Это памятник в честь Мысли, тогда как ход истории заявил о реальных опасностях, ей грозящих. Произведение Сартра — поистине «всё», реализация всех возможностей мощного интеллекта философа и могучей силы воображения Художника, шедевр учености, океан знаний, бесконечность пережитого и обществом в целом и данной, необыкновенной лич-

ностью. Все это могло осуществиться — и осуществилось — лишь в каком-то необычном, нетрадиционном жанре, жанре «Гадкого утенка», романа реальной личности гениального Художника.

* * *

У Сартра было свое, внутреннее движение, по-сартровски неукоснительное, до предела. Он был заведен на определенное историческое время, и этот завод работал, подталкивал его к новым делам, которыми, по его убеждению, и можно было ответить на зов времени. А это был зов Свободы — еще одну страницу биографии Сартра написал Май 68-го.

«По моему мнению, — говорил Сартр, — движение Мая было первым масштабным движением, которое в одно мгновение осуществило нечто близкое к свободе и которое, из этого исходя, попыталось осознать, что такое действенная свобода. Это движение породило людей — я к ним принадлежу, — которые и решили попытаться описать, что есть свобода, понимаемая как политическая цель»[1].

Симона де Бовуар свидетельствовала: «События 68-го, в которые он вмешался, его глубоко задели; он чувствовал, что в нем оспорен интеллектуал, а это вынудило его в течение двух последующих лет размышлять о роли интеллигенции и менять свою концепцию... *Классическому интеллигенту* он противопоставлял *нового интеллигента*... Возникла задача — достичь нового, *народного* статуса...»[2]

В октябре 1970 года в беседе с сотрудниками журнала «Международный идиот» Сартр скажет, что именно на уровне студенчества трансформировалось понятие

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations X. — P. 184.

[2] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 15.

интеллигента. Студенты в себе самих оспорили «классического интеллигента», не захотели быть хранителями знания в отличие от многих интеллигентов, даже присоединившихся к бунтующим студентам; «Молодые не желали более определяться должностью и зарплатой». Не «вещать» массам, а сливаться с массами — вот задача новой интеллигенции. От Слов — к Делам. «Интеллигент должен устранить в себе интеллигента, то, что я именую интеллигентом — т.е. нечистую совесть... Он должен осознать всеобщее в свете потребности масс, в реальности, в данный момент... Конкретную всеобщность»[1].

Сартр — «классический интеллигент» — работал много лет над «Флобером» как классическим волеизъявлением традиционного интеллигента. Перед ним возник мучительный вопрос: что же делать с этой формой интеллигентской самодеятельности, что делать, «если пятнадцать лет живешь с книгой, которая в конце концов останется той же»? Решил все же книгу завершить — а значит, остаться «старым», «устаревшим» интеллигентом.

Понятие «нового интеллигента» предполагало создание новой народной культуры, то есть кардинальный пересмотр понятия культуры традиционной. Сартр не свободен был от крайностей; вообще линия его эволюции достаточно определенно говорит о постоянном движении от одной крайности к другой. В 68-м Сартр полевел всерьез[2], что наложилось на его органический, экзистенциалистский анархизм; он на самом деле размышлял, что же делать с традиционной культурой, размышлял о праве на существование того «типа исследования и культуры, который прямо массам недоступен, но может найти способ сближения с ними».

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 467.

[2] Отказался даже от интеллигентской униформы — от костюмов и галстуков, начал носить свитеры.

К счастью, Сартр был достаточно культурен, традиция Слова оказалась прочной, и до известной «культурной революции» он не докатился. Он говорил в 1970-м: «Я не верю, что революционная культура забудет Бодлера или Флобера просто потому, что они были слишком буржуазны и не были друзьями народа. В будущей социалистической культуре они займут свое место, но это будет новое место, определяемое новыми потребностями и новыми социальными отношениями»[1].

В книге, торжественно и траурно названной «Церемония прощания», Симона де Бовуар подтверждает заключительный и решительный шаг Сартра от Слова к Делу рассказом о необычайной общественной активности уже немолодого и очень больного человека («каждое утро, когда я его будила, я торопилась убедиться в том, что он дышит»).

Сартр пытается найти подходящую трибуну, такое издание, которое было бы адресовано массам, точнее, которое бы предоставило им слово. В этих целях он сотрудничает с организацией Левых пролетариев и маоистов, а с 1970 года становится главным редактором их газеты «Народное дело» («La cause du peuple»).

Сам и издавал — сам и продавал: «Я помню, как оторопел полицейский, который во время первой распродажи взял меня за руку и попросил последовать за ним в комиссариат, когда кто-то из толпы закричал: "Вы арестовали лауреата Нобелевской премии!" Он тотчас меня отпустил и быстро сбежал»[2].

И все это делалось Сартром во имя «сближения рабочих и интеллигенции», во имя «единства сил истинной левой», — в целях борьбы за Свободу, которую он без всяких сомнений отождествил с освобождением от гнета буржуазии, с уничтожением капиталистического

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IX. — P. 131.

[2] *Sartre J.-P.* Situations X. — P. 64.

общественного уклада. Сартр все еще мыслил в 68-м году категориями «эпохи империалистических войн и пролетарских революций» — хотя, казалось бы, его мысль выходила далеко за пределы подобной схематизации. Нельзя упускать и то, что Сартр видел мир целиком — и «первый», и «второй», и «третий» миры — со всеми бедами, со всей вопиющей несправедливостью, что и инспирировало его боевой запал.

Сартр принес с собой в 50-е, 60-е, 70-е годы опыт середины века, первой половины столетия и многое оценивал соответствующими мерками — притом что обнаружил поразительную во многом проницательность и его «новое мышление» формировало концепцию уже новой исторической эпохи. Сартр принадлежит прежде всего революционной, «модернистской» эпохе, а это наложило свою печать на все, что он делал и думал в изменившейся уже ситуации, в которую он пристально всматривался, которую осмыслял и важнейшие тенденции которой определил точно, порой даже пророчески. Все это проясняется с каждым десятилетием, а в каждом последующем яснее и то, что живо в сартровской мысли, и то, что на глазах уходит в прошлое, вместе с эпохой «империалистических войн и пролетарских революций». Останутся сартровская приверженность свободе, сартровский синтез, его «Флобер», останутся создания «классического интеллигента» — а не речи на митингах крайне левых.

Сближение с леваками в немалой степени объяснялось тем, что Сартр после войны все более разочаровывался в революционных потенциях Франции, погружавшейся в омут «потребительства». Даже на молодежь Сартр взирал порой без надежды; да и что ожидать от этих «бухгалтеров и скандалистов, хулиганов и служащих»? Не их, однако, вина, что временами они спрашивают себя: чего же мы хотим? — и не могут понять.

В очень горькой статье, посвященной памяти Поля Низана, своего погибшего в начале войны друга, он

писал в 1960 году: «Нам нечего сказать молодым людям: пятьдесят лет жизни в отсталой провинции, в которую превратилась Франция, это унизительно. Мы кричали, протестовали, подписывали, удостоверяли... Мы сдавали одну позицию за другой, пока не поняли одно: свое полное бессилие»[1].

Как всегда, Сартр пристально вглядывается в ситуацию. Она же неблагоприятна; «левая потеряла свою привлекательность, а поскольку правая не более притягательна, то молодые становятся циничными». Тем не менее именно молодежь остается мощной политической силой, и необходимо помочь ей осознать ее требования. Сартр задолго до майских баррикад заявил, что молодость — это борьба, что деполитизация молодежи не более чем миф. «Для меня, — говорил Сартр, — политика является не *позицией,* которую можно занять или же изменить по обстоятельствам, но *измерением* личности. В нашем обществе рождаются политизированными, независимо от того, "занимаются" политикой или же нет; невозможна личная или семейная жизнь, не обусловленная социальной системой, которой мы принадлежим и, следовательно, каждый человек может и должен воздействовать на соответствующие группы...»[2]

Стимулом Мая 68-го Сартр считал не внутренние факторы и не «культурную революцию» в Китае, а сопротивление во Вьетнаме. Народ небольшой страны, успешно сражавшийся с гигантской военной машиной США, «расширил границы возможного» и преобразил мировосприятие молодежи, в частности французских студентов. Стало ясно и для европейцев, что существуют неизведанные еще возможности, что революция себя не исчерпала.

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations IV. — P. 138.

[2] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 132.

Для Сартра и в 60-е годы основной, боевой задачей левых было «покончить с эксплуатацией» как неизменным пороком несправедливого капиталистического общества. Эта задача неминуемо возродит — полагал Сартр — мощное левое движение, движение «базовое», на заводах, а задача интеллигенции «помочь эксплуатируемым классам осознать свои реальные проблемы».

Думая о будущем, Сартр не мог не оглядываться на прошлое, на «пережитое» — на забастовки 1936 года, на тогдашний Народный фронт, и это прошлое оставалось для него живым примером. Может быть, и потому Сартр исключал приход левых к власти в обозримом будущем, что вспоминал о подпольщиках, героях антифашистской эпопеи, о забастовщиках, баррикадных бойцах, а нынешние, послевоенные левые больше похожи были на «бухгалтеров» и на «скандалистов».

Сартр указывал на изменившиеся условия в обществе потребления, благодаря которым «простое требование», требование хлеба сменилось потребностью в свободе; не собственность, а власть определяет теперь положение в обществе. Он не соглашался с теми из левых, кто считал, что буржуазное общество находится «при последнем издыхании». В новых обстоятельствах необходима новая стратегия и тактика, а таковой у левых Сартр не видел, не видел никаких попыток осмыслить альтернативу.

Для этих целей неприспособлены прежде всего сами «исторические», традиционные структуры компартий. Рождающееся в массах новое «полностью искажается, будучи воспроизведено идеологическими механизмами партии... Необходимо, чтобы партия постоянно была в состоянии бороться против собственной институциональности... Действие и мысль неотделимы от организации; думают соответственно структуре, действуют соответственно организации.

По этой причине мысль коммунистических партий окостеневает»[1].

Трудности определяются не только объективно сложившейся обстановкой, затрудняющей развертывание революционного движения, но и субъективной неготовностью к оному. Анархизм как политическое движение был для Сартра бесперспективен, а организованные структуры были слишком заорганизованы, устарели, возникли в «годы царизма». Судя по всему, такой приговор Сартр выносил прежде всего и преимущественно французской компартии (несомненно, и КПСС). В статье «Пальмиро Тольятти» он с восторгом писал о лидере итальянских коммунистов и соответственно об итальянской компартии, о чувстве нового, о духе анализа и синтеза, об интеллигентности как традиции Грамши и Тольятти.

Еще во время войны, в наименовании антифашистской группы Сопротивления «Социализм и Свобода» Сартр определил суть своего политического идеала. К идее социализма он склонялся все более по мере того, как утверждался в мысли об исчерпанности капитализма, его несовместимости со свободой — однако, постоянно оглядываясь на идею свободы как критерий оценки всех социализмов, Сартр желанного воссоединения свободы с социализмом никак не мог обнаружить, нигде, ни в теории французских коммунистов, ни в практике СССР.

Он, однако, надеялся — а на что еще мог надеяться левый интеллигент в середине XX века? Надежды и разочарования определили неровную линию движения Сартра, можно сказать, нервную линию его порывов, метаний и колебаний.

В 1974 году в беседе с Симоной де Бовуар, подводя итоги, он сказал уже без колебаний: «Это не социа-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 282.

лизм. Социализм исчез после того, как советы взяли власть; шанс для постепенного развития у него еще был, но при Сталине, да и в последние годы жизни Ленина, это все изменилось».

Однако веру в социализм Сартр все же не терял, как и веру в народ, «практика» которого была для него носителем и свободы, и справедливости, и морали. Рассуждал Сартр таким образом: народ не принадлежит к эксплуататорским классам, следовательно, он является носителем истины, которую интеллигентам и надлежит извлечь из этой практики. Сартр прочно усвоил одну из основополагающих истин марксистской политологии, согласно которой пролетариат, себя освобождая, освобождает все человечество. Общечеловеческая функция народной революции, в которой Сартр не сомневался, несмотря ни на что, побуждала его убежденно отстаивать и идею народной культуры, и идею революционного насилия.

В интервью в 1975-м на каверзный вопрос, как Сартр примиряет вывод о несостоятельности советского социализма с мыслью о жизненности марксизма, он отвечал: «Я думаю, что есть существенные аспекты марксизма, которые останутся: борьба классов, прибавочная стоимость и т.д... Как философия власти, я думаю, марксизм показал себя в Советской России. Полагаю, что сегодня нужна другая мысль, мысль, которая считается с марксизмом, чтобы его превзойти, отбросить и вернуть вновь, развить его в себе. Это и есть условие достижения истинного социализма»[1].

Сартр не разделял политических позиций гошистов, маоистов, да и представлял себе их недостаточно. «Я не маоист», — писал Сартр. Но крайняя левая влекла его неисчерпанной революционностью, открытым бунтарством, тем молодежным вызовом, кото-

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations X. — P. 193.

рый всегда привлекал Сартра, предпочитавшего молодость зрелости, динамику статике, ценившего возможности, свойственные юности. «Не люблю говорить с пожилыми людьми», — сознавался Сартр. А на вопрос почему, ведь он сам далеко не молод, отвечал: «Потому, что они пожилые».

Немало утопичного — надо признать — ориентированного на ушедшие в прошлое революционные бури было в этом молодежном порыве немолодого Сартра, но, взяв сторону молодости, он осудил все, что ему казалось дряхлым, консервативным, конформистским в современном сознании. В том числе и компартию: «Думаю, что коммунистическая партия в этом кризисе заняла позицию, которая ни в коей мере не была революционной, не была даже реформистской»[1]. Сартр обвинил коммунистов в альянсе с де Голлем, что для него было признаком самого глубокого политического падения, обвинил в ставке на выборы, в недооценке революционных потенций масс, в отказе от революции, с чем никак не мог согласиться. Поэтому он не соглашался и с Гербертом Маркузе, писавшим об интеграции рабочего класса обществом потребления. По Сартру, только пролетариат остается решающей революционной силой, только он может изменить общественную систему, а в этой его исторической функции нет основания сомневаться.

Молодые — детонатор революции, им начинать, они и начнут. Правда, говорил Сартр, «может быть, не завтра, а послезавтра»; «в 1969-м революционером не становятся из романтизма, из этой глупой прямолинейности, которой Ануй наградил Антигону («Я хочу всего, тотчас»)»; революционером теперь становятся, «когда задыхаются, когда за бурей следует реформа».

---

[1] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 210.

Свою судьбу, свою деятельность Сартр никогда не связывал с университетом. Весна 68-го привлекла его внимание к этому очагу бунтарства. Вместе с кризисом общества раскрылся кризис образования, отрыв от практики, обнаружилась «вторичность» преподаваемой культуры, начетничество и пр. Сартр выступал за радикализацию университетской реформы, за уничтожение селекции в образовании, за предоставление всем равного доступа к знаниям и к специализации.

На вопрос, что он предпринял бы, если бы преподавал, Сартр ответил: «Я бы спросил у моих студентов, о чем бы они хотели со мной поговорить, и вообще, хотят ли, чтобы я к ним являлся. Если бы они не хотели слушать лекции, я бы их и не читал. Но я бы категорически поддержал студентов в их борьбе. И особенно попытался сделать то, что им неохота делать в той изоляции, в которой они оказались; объяснить другим, что они не мелкие буржуа, не нигилисты, но просто попавшие в западню молодые люди, которые отрицают систему образования, задуманную для того, чтобы их поработить»[1].

В 1970-м Сартр содействовал созданию Красной взаимопомощи, демократического объединения, целью которого была защита жертв репрессий. В разношерстной организации тон задавали маоисты. 1 ноября вышел первый номер газеты «Я обвиняю» («J'accuse»). Сартр был в числе руководителей и этого издания, вскоре слившегося с «Народным делом». Затем взялся еще за два левацких органа «Все» («Tout») и «Слово народу» («La parole au peuple»).

В декабре 1970 года Сартр выступил на процессе горняков, обвиненных в терроризме. Готовясь к этому процессу, Сартр подолгу беседовал с горняками. Уличные манифестации, митинги, самые разные проявления гнева толпы привлекают и манят Сартра, он

---

[2] *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P. 261.

охотно разделяет риск с их участниками, среди которых немалую часть составляют крайне левые.

Все волнует писателя, все его задевает, все факты несправедливости возмущают и вызывают потребность в немедленной ответной реакции. Судя по поведению Сартра, он сделал руководством к своим действиям мысль Карла Маркса о необходимости (и возможности) воздействия индивида на Историю, поняв ее буквально, как повседневную практику, как образ жизни интеллектуала, оставляющего без сожаления свой письменный стол и свое стило, когда посягают на права личности, любой личности. Сартр участвует в акциях протеста против действий полиции, изгнавшей бездомных иммигрантов из занятых ими пустующих зданий; подписывает манифест в защиту Конго — затем обращение «Новый расизм»; разоблачает в прессе тюремный режим — и французскую политическую систему; требует амнистии американцам, бежавшим из Вьетнама, — подписывает протест против репрессий в Чили и множество других документов. В январе 1980 года он поднял свой голос против преследований Сахарова. Сферой его интересов, ареной его действий был весь земной шар, все люди, все несчастные, все угнетенные.

2 мая 1971 года Сартр участвовал в демонстрации. Некий больной иммигрант украл банку простокваши, полицейские стреляли и серьезно ранили его. «В конце ноября участвовал вместе с Фуко и Жене в демонстрации протеста против убийства пятнадцатилетнего алжирца. Консьерж в его доме застрелил из карабина: он слишком шумел и к тому же — объяснял тот, не беспокоясь о том, что себе противоречит, — показался жуликом. Сартр шел впереди Фуко и Клода Мориака по улице Пуоссоньер — они несли плакат с призывом к трудящимся этого района. Полицейские его узнали “и не вмешались”»[1].

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 37.

Стоит представить себе этого небольшого, подслеповатого, время от времени падающего от головокружений человека, который вышагивает своими больными ногами впереди колонны! Представить Сартра начала 70-х, — оценить его феноменальное мужество, его поистине активный гуманизм.

В 70-е годы политическая жизнь Франции будоражила и увлекала Сартра все меньше и меньше. Возбуждение Мая 68-го быстро угасало, революция на майских баррикадах не состоялась, в стране устанавливалась «потребительская» стабилизация. В 1975-м Сартр заключил: «Так незначительно то, что в настоящее время происходит во Франции».

Сартр родился в год первой русской революции, в год баррикад на Красной Пресне, и последним стимулом его общественной активности были парижские баррикады 68-го. Он принадлежал эпохе революций, главным, если не единственным смыслом деятельности считал борьбу за свободу и говорил: «Если этим не заниматься, то человек станет дерьмом».

«Социализм или варварство» — такова альтернатива, по убеждению Сартра. И как бы ни менялся мир, предназначение человека все равно определялось этой альтернативой, этим критерием оценки и хода истории, и ее цели, и всех социальных сил, и каждого отдельного человека. «Человек будет воссоздан через свободу» — так видел будущее Сартр.

Он был оптимистом и на этом, последнем этапе своего пути, как он говорил, «несмотря на миллионы погибших в мировую войну, несмотря на гитлеровские лагеря, на атомную бомбу, на Гулаг». И несмотря на собственную физическую немощь.

В 1973-м Сартр почти ослеп, потерял способность и писать, и читать: «Могу только говорить. Это лишает меня смысла жизни: я был и меня не стало, — сетовал Сартр. — Единственной целью моей жизни было писать.

Я писал о том, что предварительно было обдумано, но главным было само письмо... Мне теперь недоступно то, что сегодня презирают многие молодые люди, — стиль, литературная манера изложения мысли...» В это же время резко обострились прочие его болезни; Сартра из-за тяжелейшей гипертонии лишили алкоголя — он был склонен к его употреблению (прятал от Симоны за книги), лишили любимых им сластей — обнаружили еще и диабет. С трудом, превозмогая боль, он ходил — пришлось отказываться и от табака. Усмирить Сартра было невозможно; он по-прежнему всем интересовался, на все реагировал; ему читали, он диктовал. Не мог остановиться этот человек, для которого не было «мертвого времени», который говорил: «Я предпочитаю умереть раньше времени, но написать "Критику диалектического разума"». «Труд был его навязчивой идеей... он так перегружал себя и надрывал свои силы, что сделал кризис неизбежным»[1].

Жизнеспособность Сартра была удивительной; на протяжении 70-х годов болезнь (точнее, многие болезни) разрушила его, превратила в инвалида, почти недвижного, слепого, а Бовуар вспоминает утро, когда «сверкающее зимнее солнце ворвалось в его кабинет и омыло его лицо: О! Солнце! — воскликнул он в экстазе», — это было незадолго до кончины.

Смерть наступила 15 апреля 1980 года. «Он все еще пылко любил жизнь, но идея смерти, хотя он и отодвигал ее срок до своего восьмидесятилетия, была ему близка. Он принял ее приход, не делая из этого историй, ощущая дружбу, любовь, которой он был окружен, удовлетворенный прожитой жизнью: *"Сделано то, что надо было сделать"*»[2].

---

[1] *Beauvoir S. de.* La cérémonie des adieux. — P. 133.

[2] Ibid. — P. 156.

Содержание

Слова
В абсурдном мире 11

Дороги свободы 85

Дела
Во власти обстоятельств 207

«Всё» 333

Леонид Андреев

ЖАН-ПОЛЬ САРТР
Свободное сознание и XX век

Оформление обложки *Л. Григорян*
Технический редактор *С. Чорненький*
Верстка *В. Ерофеев*
Корректор *Ю. Петрова*

Подписано в печать 26.09.04. Формат 84x108 1/32.
Тираж 3 000 экз. Заказ № 10408.

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93,
том 2; 953000 — книги, брошюры

Гигиеническое заключение
№ 77.99.14.953.П.12850.7.00 от 14.07.2000 г.

ЗАО «Издательский Дом ГЕЛЕОС».
115093, Москва, Партийный переулок, 1.
Тел.: (095) 785-0239. Тел./факс: (095) 951-8972
Издательская лицензия № 065489 от 31 декабря 1997 г.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ОАО "Тульская типография".
300600, г. Тула, пр. Ленина,109 .

«После Сартра — Сартр!»
Таким категорическим заявлением парижский литературный еженедельник определил значение Сартра через три года после смерти знаменитого писателя и философа.
Леонид Григорьевич Андреев, известный русский ученый, профессор МГУ, посвятил многие годы исследованию творчества Жан-Поля Сартра. В итоге появился на свет увлекательный интеллектуальный роман, в котором рассказывается о великом писателе и философе и его творчестве.

LG Group
ЛГ Информэйшн Груп

Леонид Андреев

ЖАН-ПОЛЬ САРТР

GELEOS