**Н.Т.Пахсарьян**

**Тайна: движитель и двигатель литературы**

**(реферат)**

2001.04.015. ТАЙНА: ДВИЖИТЕЛЬ И ДВИГАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ: СБ. ИССЛЕД. /

Под ред. Забюс Ш.; Предисл. Деррида Ж.

Le secret: motif et moteur de la littérature: Études réunites et introduites par Zabus Ch. avec une préface de Derrida J. – Louvain-la Neuve, 1999. – 444 p.

Реферируемый сборник содержит материалы одноименного коллоквиума, проведенного 19-21 марта 1996 г. бельгийским Институтом литературы. В статье-предисловии Ж.Деррида рассматривает проблему онтогенеза литературы, возможности и одновременно невозможности родства между тайной и литературой. Ученый утверждает, что среди тех, кто в человеческой истории обладал “абсолютной, ужасной, бесконечной тайной”, следует прежде всего назвать библейского Авраама (с. 2). Анализируя испытание Богом Авраама (давая прочтение известной сцены, но не ее интерпретацию, уточняет автор), Деррида подчеркивает, что тайна здесь – не укрывание какой-либо вещи, не сокрытие правды, а то молчание, которым Авраам сопровождает свои действия, подчиняясь Богу, требующему от него принести в жертву своего единственного сына. Как замечает ученый, Кьеркегор, говоря о молчании Авраама, верно подчеркивал (прежде всякого нежелания) его невозможность говорить. Литература и начинается тогда, полагает Деррида, когда мы больше не знаем, что писать, когда не можем говорить. В молчании, которое сопровождает действия Авраама, есть тайна, но она дополняется еще и молчанием его сына Исаака, видящего, что его отец вынимает нож, но не спрашивающего ни о чем. Так возникает двойная тайна, тайна тайн. Но главная тайна не в том, что Авраам должен принести в жертву своего сына так, чтобы об этом не знали другие, это не проблема знания, а вопрос абсолютной связи между Богом и Авраамом, отсутствия третьего между ними (с.12).

Такое же отсутствие Деррида находит в “Письме к отцу” Ф.Кафки, где сын говорит сам с собой от имени отца. В этом тексте, как и в истории семьи Авраама, в “Гамлете”, в “Страхе и трепете”Кьеркегора, философ обнаруживает один и тот же вопрос – вопрос о браке, о том, чтобы “взять женщину”. Безумие женитьбы в необходимости это сделать, но и в абсолютной невозможности совершить это, поставить кого-либо между абсолютным отцом и абсолютным сыном. Связь Отца и Сына в единстве проклятия/благословения, оно проявляется и в истории спасения Ноя от потопа. Анализируя проблему прощения (толкуя фразу “Прости, что не могу говорить”), Деррида задается вопросом: прощает ли Бог сам себя, даруя прощение Аврааму, Ною? Ведь прощение всегда идет сверху вниз, к тому же невинного – не прощают. После потопа Бог отворачивается от зла, которое он сделал человеку. Во имя чего, кого совершается наказание человеческого рода, а затем спасение Ноя и его близких? Кажется, что во имя Ноя; но, утверждает Деррида, Бог совершает это во имя себя, прощает себя. Заключая договор с Ноем, Бог берет на себя обязательство не начинать снова делать зло. Испытание же Авраама – своеобразная десакрализация мира, ибо в мире Авраама нет ничего святого, он все готов посвятить Богу. Так единственной сакральностью становится тайна, союз Бога и Авраама. И при этом Бог не открывает своих мотивов, не объясняет, почему надо убить сына, действует таинственно.

Как считает Деррида, литература происходит от Авраама, одновременно наследуя ему и предавая его. Она включает в принципе право обо всем говорить и все скрывать; она, будучи вымыслом, освобождает пишущего от ответственности перед гражданскими, политическими законами, но утверждает его бесконечную ответственность за единичное событие произведения. Тайна литературного события не соответствует какому-либо реальному смыслу, и ее эффект – чисто феноменологический. Право литературы на вымысел определяет статус автора – ответственного и безответственного одновременно. Это право предполагает крайнюю автономию – демократическую свободу (и потому литература неотделима от демократии) и крайнюю гетерономию. Поэтому литература наследует Священному Писанию и предает его: она предает, когда говорит истину и открывает тайну. “Нет литературы, которая с первого же слова не просит прощения. В начале было прощение. Ни за что. За то, чтобы не хотеть ничего говорить”(с. 33).

Восемь разделов сборника раскрывают основные аспекты анализа проблемы, обозначенной в заголовке. В первом разделе, “Мистика и загадка: введение тайны”, особенный интерес представляет статья Поль-Огюстена Депрооста. Автор анализирует в ней “Исповедь” св. Августина, указывая, что все еще недостаточно сказано о том радикальном отличии, которое существует между концепцией человека в этом произведении и романтическим пессимистическим нарциссизмом. “Исповедь”– яркое свидетельство божественной мудрости и того действия, которое она производит в человеческом сердце, когда даже заблуждения человека – свидетельство божественного величия. Тайна здесь – средство постичь деяния Бога. Августин славит темные места Писания. Чтобы понять Писание, нужно постичь одновременно желанный и неуловимый скрытый его смысл. Человек – образ Бога, но сходство между Творцом и творением – темное, неуловимое, загадочное. Загадка оказывается орудием познания, это единственное средство, которым располагает человек в своем земном существовании. Те, кто не понимает, что душа человека – зеркало Бога, не могут видеть сквозь это зеркало. Таким образом, считает ученый, тайна для св. Августина – один из модусов бытия Бога, и ее трансцендентность обостряется чувством онтологического присутствия Бога в человеческом сердце (с.42). Удалиться от Бога – значит, по Августину, удалиться от самого себя. Тайну человека может объяснить только божественная тайна. Причем, открыть Бога – не значит исчерпать его тайну, Истина обретается не пассивно и не вдруг, а представляет собой динамический путь к ней. Парадокс этого пути – в том, что человек начинает понимать себя в момент осознания собственной непостижимости, основанной на непостижимости Бога (с. 61).

Этим же парадоксом пропитаны и все сочинения мистиков, средневековых и современных, которые стали предметом анализа в статьях Патрисии Дэле и Юбера Ролана, помещенных в том же разделе.

Пять статей составляют второй раздел сборника – “Бельгийские интонации тайны”. Он открывается работой известного бельгийского критика и романиста Поля Мертенса “Тайна литературы, литература тайны”. Начав с анализа новеллы Генри Джеймса “Изображение на ковре”, Мертенс приходит к выводу, что Джеймс как будто только иронизирует над претензией критики все сказать о произведении, раскрыть самые тайные его истоки. Но гений Джеймса превосходит первоначальные намерения, его тексты становятся полем для метафизического поиска (с. 100). Попутно вспоминая новеллу Э.По “Украденное письмо”, где, чтобы лучше спрятать письмо, его достаточно поместить на видном месте, Мертенс солидаризируется со словами Эйзенштейна: “Лучший способ скрыть, это все сказать...”. Переходя затем к анализу современных английских и американских романов (В.Набокова, Ф.Рота), автор подчеркивает стремление писателей сохранять загадку даже в автобиографических произведениях, “предоставлять последнее слово тайне”. Мы сами находимся во власти мифа о реальности наших чувств, о смысле судьбы, полагает Мертенс. В доказательство он приводит в пример “Воспитание чувств”Флобера и “В поисках утраченного времени”Пруста – произведения, схожие и противостоящие друг другу. Когда герои Флобера вспоминают лучшее, что было у них в жизни, этим лучшим оказывается провинциальный бордель. У Пруста герой сходным образом открывает, что он любил кокетку, распущенную даму полусвета, но в его повествовании, в отличие от флоберовского, больше нет ностальгии по своей прежней иллюзии. Анализируя собственные произведения конца 80 – 90-х годов, где автор описывает жизнь Г.Бенна, Ф.Кафки, Мертенс подчеркивает, что биограф непременно становится романистом, ибо самый короткий путь от Истории к истории – это вымысел (с. 105).

Дамьен Граве в статье “Сюрреализм и антикоммунизм во время Освобождения”показывает, как воплощается проблематика тайны в послевоенной бельгийской литературе в творчестве Марселя Леконта, Жана Пфайфера и Жоржа Ламбрика. Обращение к тайне, полагает автор статьи, выступает у них как “литературная стратегия, включающая отказ от всякого подчинения политическому лозунгу”(с. 132), в частности коммунистическому. Так, М.Леконт посвящает свое творчество открытию таинственных связей Видимого и Невидимого, Человека и Реальности, Очевидного и Сокрытого. Он решительно отбрасывает материализм. Он чужд политической активности, которая была свойственна бельгийским и французским сюрреалистам послевоенных лет. Не сливаясь с ними, отвергаемый ими, Леконт все же не остается один. В “тайное движение”, к которому примыкает его творчество, включаются и произведения его младших современников – Ламбрика и Пфайфера. Все они стремятся соединить философские и эстетические моменты творчества, отбрасывая при этом коммунизм, отвергая политическую ангажированность. Приверженность свободной литературе выражается по-разному: в типе дискурса – трактат, хроника, эссе, в выборе места для публикации. Однако автор статьи задается вопросами: а) как интерпретировать отказ от морального, идеологического, политического суждения, если не как определенный политический выбор? б) как теоретически объяснить связь между герметической эстетикой писателей и их отказом от политики, в конечном счете – отказом идеологическим? (с. 133).

В третьем разделе – “Маскирующие соглашения”– помещена статья Мириам Ватте-Дельмот о литературном автопортрете Жан-Пьера Жува. Анализируя книгу Жува “В зеркале”, автор оценивает ее как собрание исповедей писателя, исповедей руссоистского типа, это жалобы жертвы (с 70). Критика обычно говорит об этой книге, как об исключении из жанрового ряда: Ф.Лежен не считает ее автобиографией, Б.Дидье полагает, что для дневника ей недостает важного параметра – периодичности. Однако если автор выступает в качестве героя, описывает некоторые детали своей жизни, вспоминает детство, то не обязательно нужна хронология, чтобы быть связанным с жанром дневника или автобиографии. Здесь есть попытка синтеза характерных тем: определенные персонажи, описание военных событий, размышление о вдохновении, о роли искусства. Структура текста логическая, а не хронологическая или нарративная (подзаголовок книги Жува – “Дневник без дат”). Писатель использует двойственность эротичности и болезненности, присущую мифу о Нарциссе, объясняя, как происходило в нем становление поэтического дарования. Причем Нарцисс здесь – секрет Полишинеля, ведь Эрос и Смерть два вечных мифологических мотива. В более общем плане Жув размышляет о трудности проведения границы между реальным и воображаемым. Он конструирует идеальное “Я”, которое хочет сделать реальным для читателя. Для этого писатель прибегает к автоцитации, перемежает “автобиографический”текст фрагментами своих поэтических сочинений. Жув утверждает, что путает вымысел или реальность, но так ли это? Образ второй жены поэта, так как он воссоздан в произведении, демонстрирует, что это не вполне верно: Жув рисует Бланш, не называя ее по имени, с умолчаниями, выделяя лишь то, что говорит о ее роли в его эволюции. Писатель как будто воплощает архитектурное видение мира и человека, но его формула – особая: “Нужно иметь мужество думать, что мы строим всю свою жизнь собор”(с. 178). Настоящее единство не воплощено в камне, оно ускользает. Именно Бланш, полагает автор статьи, научила Жува понимать, что Единство обязательно находится там, где его не видно, в мертвой зоне, недоступной для зрения.

В разделе “Интертекстуальные загадки” особый интерес вызывает статья Марты Ванбизен де Бурбридж “Не сохраненный секрет: Борхес-Рембо”, где представлен сопоставительный анализ стихотворений Рембо “Спящий в долине”и Борхеса “Солдат генерала Ли (1862)”. Хотя Борхес всегда называл своих любимых авторов, говорил о своих предшественниках (иногда выдумывая их, отмечает автор), Рембо никогда не упоминался аргентинским писателем в числе тех, кого он читал подростком, юношей. Но подробный анализ стихотворения Борхеса выявляет, что он построен как своеобразная перелицовка “Спящего в долине”: там, где Рембо рисует идиллию, которая вдруг в последней строфе оборачивается указанием на то, что солдат не спит – он мертв, у Борхеса помещена сразу же констатация смерти; если у Рембо мертвец лежит лицом вверх, у Борхеса – вниз, и т.д. (с. 206-207). Борхес вводит историческую деталь (это солдат генерала Ли), но подчеркивает, как и Рембо, что такова судьба многих на войне. Цитируя строки из одного из стихотворений Борхеса, посвященных деду поэта, полковнику, носящему то же имя, что и внук, и погибшему на войне (“Я есть, но я есть и другой, мертвый, / Другой с моею кровью и именем...”), автор высказывает предположение, что эта идея (изображение другого как себя, себя как другого) пришла к Борхесу от Рембо (с. 211).

Пятый раздел сборника – “Арии подозрения”(название, отсылающее к известному эссе Натали Саррот, обыгрывает омофонию слов “эра” (ère) и “ария” (aire) во французском языке) – состоит из трех статей, рассматривающих проблему тайны в жанрах фантастики, детектива, “черного романа”. Обобщающий характер носит работа Марка Ли “Герменевтика дешифровки в детективе. О криптологической загадке как источнике литературы”. Автор статьи развивает идею некоторых исследователей о детективе как модели всякого литературного текста: ведь в основе любого литературного произведения – раскрытие тайны. К тому же (как утверждают Ж.Дюбуа, У.Эко), чтение детектива – это герменевтический акт, ибо детективное произведение – палимпсест, где один текст указывает на другой, спрятанный под ним (с. 224). Детектив обязательно строится вокруг тайны, это канон всякого рассказа о тайне по семи причинам: 1) он восходит к “простым формам”– загадке, мифу; 2) его центральная задача – решение загадки гипотетико-дедуктивным методом; 3) его нарративная структура стимулирует герменевтический подход; 4) литературное разгадывание и детективное расследование социально равнозначны; 5) исторически одновременно рождаются детективы и семиологические методы, основанные на изучении следов, остатков; 6) детектив неизбежно должен совершить интерпретативное действие и опираться на подозрительного читателя; 7) его матричная структура успешно экспортируется в другие нарративные модели.

Будет преувеличением сказать, что детектив уходит корнями в Индию или Грецию, ибо в нем есть индуктивные черты, он опирается на логику, однако верно, что этот жанр связан с примитивными жанрами (которые А.Йоллес называет “простыми формами”), например с загадкой. Тот, кто задает загадку, – аналог преступника, кто разгадывает – аналог сыщика. Первый знает отгадку, но маскирует ее, второй должен отгадать. Это похоже на соотношение между Эдипом и Сфинксом. Виновные, которых разоблачают Мегрэ или отец Браун, – не вовсе отрицательные персонажи. Арсен Люпен, как и Эдип, преступник и сыщик одновременно. Преступнику необходимо зашифровать свои действия так, чтобы о них не догадались. М.Леблан или Г.Леру часто прибегают в своих книгах к криптограммам, двусмысленным сообщениям, к загадочным фразам умирающих жертв – все это игра слов, наследие жанра загадки. Первенство расследования, подробная демонстрация его хода перед читателем – главная черта детектива, отличающая его от романа-фельетона или классического романа, хотя в них могут быть детективные эпизоды (с. 232).

Один из главных элементов детективной загадки – улика. В романе не может быть преступления без улики, и это отличает его от реальности. Идеальное преступление совершается без улик, значит, не может быть раскрыто, плохое – быстро, сразу же раскрывается, и это делает его неинтересным для жанра. Улика, таким образом, носит риторический и логический характер. Можно было бы написать историю детективного жанра, проследив эволюцию функций улики в нем. Если подозрение и составляет основу всякого литературного текста, то нельзя забывать, что собственно детектив рождается в определенный социально-исторический момент, связан с развитием урбанистической цивилизации, с рождением полиции, с новой эпистемологической моделью научного исследования. Не только науки, идентифицирующие личность, но вообще все науки в ХIХ в. строятся по “методу Задига”(героя философской повести Вольтера) – ищут разгадку по уликам. Логика улики меняет и роль читателя, который отныне практикует подозрение. Так прочитывает “Дон Кихота”Борхес (с.238).

Подозрение функционирует, таким образом, не только в детективе, но и в других жанрах. Людовик Жанвье, например, называет “новый роман”– “детективом, принятым всерьез”. Ханна Шарне находит следующие общие черты между “новым романом”и детективом: 1) всеобщее подозрение, 2) вкус к использованию противоречащих друг другу правил, 3) расследование, обращенное в прошлое, 4) безжизненность персонажей, 5) важная роль неодушевленных предметов. Но в “новом романе”разгадка не наступает, улики обманчивы, воспоминания не соответствуют друг другу (с. 240). Эссе Натали Саррот названо на детективный манер — “Эра подозрения”. В ее романах нет ничего детективного, но все подозрительно, здесь царит как бы “декриминализованная детективная атмосфера”. Мотивы заблуждения, лабиринта, расследования, загадочности обнаруживаются и у М.Бютора, Роб-Грийе.

Можно заключить, что нет литературы без тайны, и детектив демонстрирует это особенно наглядно. Но все же надо различать сокровенное и зашифрованное. Если тайна состоит в чем-то глубоко спрятанном, что должно так и остаться нераскрытым – это не детектив, во всяком случае, не классический детектив. Детектив – это полу-тайна, секрет Полишинеля, который обязательно открывается. Стремление рассмотреть детектив в качестве архетипа литературы носило в статье провокативный характер, подчеркивает ученый. Мы не можем свести роман к чистой механике подозрения и раскрытия. Вот почему два главных дешифровщика буржуазно-аристократического общества начала XX в., его внешней жизни и интимных тайн – Арсен Люпен М.Леблана и рассказчик у Пруста знамениты и любимы читателями по совершенно разным мотивам.

Три последних раздела сборника “Тайны, поставленные на сцене”, “Женские секреты”и “Проверка теорией”– включают статьи, посвященные творчеству Кроммелинка (П.Пире) и Пиранделло (М.Лаццарини-Доссен), женщинам в литературе (М.Варнер) и роману М.Этвуд “Съедобная женщина”(И.Мере); затрагиваются проблемы господства и подчинения в литературе (Г.Булен), отношений персонажа и читателя (Ж.Фабри) и т.д.

Завершает книгу статья Мишеля Лисса “Тайна образца в литературе”. Высказываться последним, замечает автор, значит подводить итоги, т.е. полагалось бы раскрыть наконец, в чем состоит тайна литературы (с. 424). Но ничего этого не будет. Секрет остался нераскрытым. На самом деле, заголовок статьи – цитата из текста “Страсти”, посвященного размышлению о тайне, об образцах в литературе. Автор приглашает продолжить размышление над этой проблемой. Деррида открывает “Страстями”коллективный сборник работ под редакцией Д.Вуда – сборник в честь самого ученого. Здесь он анализирует концепты вежливости и дружбы, отвечая на вопросы редактора. “У дружбы и вежливости, – говорит Деррида, – есть двойной долг”. Это, во-первых, долг избежать ритуального жеста, ритуальной благопристойности, подчинения правилу. Это, во-вторых, долг не быть другом или вежливым только из чувства долга. Нужно и знать правило, и не подчиняться ему. Будучи приглашен высказаться в сборнике в его честь, Деррида обосновывает свой не-ответ на это приглашение. Это позволяет избежать риска неблагодарности, если не ответить, ответить свидетельство, свидетельство о тайне. Но не о тайне техники или искусства, не о психофизической тайне души. Это тайна не субъективного порядка, не феноменальная и не ноуменальная, но и не мистическая.

Абсолютная непреодолимость этой тайны помещает ее вне всякой разгадки и заставляет уважать ее за пределами воли и знания. М.Лисс, чтобы ответить на вопрос, как связана литература одновременно и с тайной, и с правом говорить обо всем, обращается к анализу бодлеровского стихотворения в прозе “Фальшивая монета”и к комментариям к этому стихотворению, которые дает Деррида. По мнению автора, между Бодлером и читателями существует условие, которое позволяет нам знать, что речь идет о вымысле. Но вымышленный рассказчик создает правдивый рассказ. Обман различен для повествователя и для читателя. В произведении Бодлера тайна – в том, что мы никогда не узнаем, была ли монета фальшивой или подлинной. Мы читаем то, что не может быть прочитано, что не расшифровывается. Тайна нечитаемого проступает и в другом тексте – в описании Марселем Комбре (роман Пруста “В поисках утраченного времени”). Нечитаемое выступает здесь как невидимое. Повествователь у Пруста только констатирует свое существование, он может лишь прочесть свою нечитаемость. “Иными словами, – заключает М.Лисс, – тайна образца в литературе заключается в невозможности прочесть что-нибудь, кроме тайны, она заключается в неспособности решить, говорю ли я от себя самого или пользуюсь письмом от первого лица вообще”(с.435).

В этом смысле литература – образец, она без конца пускает в дело или в игру структуры образцовости, которые мешают провести раздел между предметом и образцом предмета, между мною и “я”. Решимость разграничить то, что является литературой, и то, что ею не является, исходит не от литературы, а от другой инстанции, от права, которое может запретить книгу, определяющую себя как роман, однозначно, моносемантически трактуя те или иные ее пассажи. Право в этом случае встречается тайной образца в литературе; быть может, книга и была написана, чтобы раскрыть юридическое давление на художественный вымысел или рассмотреть в свете юридической системы литературный фантом, но это остается тайной. Заключает статью М.Лисса цитата из “Португальских писем”Гийерага. Здесь, в словах Марианы, по мнению автора, звучит всегда характерный для литературы отказ от точного расчета и требование тайны: “…нужно покинуть вас и более о вас не думать, полагаю, что более не стану писать вам; обязана ли я давать вам точный отчет во всех моих изменчивых движениях души?”

Текст дается по изданию:

Социальные и гуманитарные науки. Отечеcтвенная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. М.: ИНИОН РАН, 2001, № 4, с. 125-134

*Текст предоставлен В.Б.Смиренским*