

Лайонел Триллинг

ИСКРЕН НОСТЬ и ПОДЛИН НОСТЬ



Издательство
Института
Гайдара

Лайонел Триллинґ

Искренность и подлинность

«Институт экономической политики имени Е.Т. Гайдара»

1971

УДК 17.022.1:130.2
ББК 87.711

Триллинг Л.

Искренность и подлинность / Л. Триллинг — «Институт экономической политики имени Е.Т. Гайдара», 1971

ISBN 978-5-93255-722-8

«Нельзя одновременно быть искренним и казаться им», — писал Андре Жид. Попытка примерить на себя искренность, чтобы удовлетворить социальные ожидания, превращает ее в позу или маску, делая саму эту затею обреченной на провал. Что же тогда в действительности означает навязчивый призыв «быть самим собой»? В своих Нортонских лекциях 1969-1970 годов Лайонел Триллинг утверждает, что этот простой совет столетиями служил источником глубоких нравственных исканий. В елизаветинской Англии верность себе рассматривалась как средство достижения цели. В «Гамлете» Полоний дает Лаэрту знаменитый совет: «Но главное: будь верен самому себе, / И, следственно, как дважды два — четыре, / Ни перед кем не будешь ты фальшив». Но этот идеал «честной души», чье стремление к самопознанию несет в себе гармонию с обществом, постепенно рухнул под тяжестью современной литературы и философии. Выстраивая линию преемственности от Руссо, Робеспьера и Джейн Остен к Гегелю, Фрейдю и Джозефу Конраду, Триллинг блестяще показывает, как искренность была вытеснена более требовательным идеалом подлинности. Истинная самость в нем стала порождением отчуждения и отрицания — непрерывного искоренения как социальной искусственности, так и самообмана. В заключительных лекциях он провидчески отмечает растущую тягу к осознанной неподлинности — тенденцию, стремительно набравшую силу после его смерти.

УДК 17.022.1:130.2
ББК 87.711

© Трилинг Л., 1971

ISBN 978-5-93255-722-8

© Институт экономической политики
имени Е.Т. Гайдара, 1971

Содержание

Предисловие	7
I. Искренность: ее происхождение и возвышение	8
I	8
II	11
III	15
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Лайонел Трилинг

Искренность и подлинность

Lionel Trilling

Sincerity and Authenticity

© Lionel Trilling, 1971

© Издательство Института Гайдара, 2026

* * *

Моему двоюродному брату И. Бернару Козну

Предисловие

Эти лекции я прочел весной 1970 года в Гарвардском университете в качестве профессора поэзии имени Чарльза Элиота Нортон. Когда я выбрал предметом рассмотрения сопряженные идеалы искренности и подлинности в историческом контексте, я не мог не отдавать себе отчета в том, что никакие шесть лекций не смогут уместить в себе все. Это обстоятельство и придало мне смелости в моем начинании. К моменту последней лекции сознание их неизбежной неполноты нисколько не угасло, однако оно перестало меня воодушевлять, поскольку обрело конкретность: я понимал, насколько моим лекциям недостает охвата и в чем именно, и, перечисляя про себя те важные проблемы и фигуры, которые не были приняты в расчет, я не испытывал ни малейшего подъема. Публикуя их ныне – по большей части, хотя и не абсолютно в точности в том виде, в каком они были прочитаны, – я закономерно возвращаюсь к мысли, что предмет этот столь обширен, фактически соразмерен культуре четырех столетий, что даже частичное его исследование может принести пользу, позволив очертить его границы и подметить некоторые из многочисленных иронических парадоксов, которые он порождает.

*Л.Т.
Нью-Йорк
Март 1972*

I. Искренность: ее происхождение и возвышение

I

Порой нам выдается случай наблюдать, как нравственная жизнь пересматривает саму себя: то она ослабляет акцент, который прежде делала на том или ином из своих элементов, то изобретает и добавляет к себе элемент новый – некий модус поведения или чувства, который до сих пор не считался обязательным для добродетели.

Известие о таком событии часто встречают с иронией или иным знаком неприятия. Ныне, разумеется, все мы воспитаны в убеждении, что нравственная жизнь пребывает в непрерывном течении и что ценности, как мы их называем, одной эпохи отличны от ценностей другой. Мы даже с легкостью верим, что перемены эти происходят не всегда постепенно, а подчас весьма внезапно. Эта готовность признать изменения в нравственной жизни подразумевается самым нашим способом мыслить о литературе. И все же иногда именно опыт чтения заставляет нас сопротивляться идее нравственной мутации, заставляет усомниться: заслуживают ли наблюдаемые сдвиги в моральных установках того доверия, которое мы вынуждены им оказывать? В целом наше осознание различий между моральными постулатами разных культур столь развито и активно, что нам трудно поверить в существование какой-либо «сущностной человеческой природы». Но всем нам знакомы мгновения, когда эти различия – как бы ни свидетельствовала о них литература – как будто не имеют никакого значения, как будто едва ли существуют. Мы читаем «Илиаду», пьесы Софокла или Шекспира, и они оказываются так близки нашему уму и сердцу, что обращают в бегство или временно упраздняют усвоенное нами понимание того, что нравственная жизнь обусловлена определенной культурой. Они убеждают нас, что человеческая природа неизменна, что нравственная жизнь едина, а ее понятия непреходящи, и что только суетливый и назойливый педантизм мог когда-либо утверждать иное.

А затем, при ином взгляде на предмет, это суждение вновь меняет знак, и мы замечаем, что с пристальным вниманием фиксируем все детали допущений, мысли и поведения, отличающие мораль одной эпохи от другой; и нам представляется, что быстрое и проникательное осознание различий между нравственными идиомами составляет самую суть верной реакции на литературу.

Описываемая мною двойственность свойственна мне самому, когда я выдвигаю идею о том, что в определенный момент истории нравственная жизнь Европы включила в себя новый элемент – то состояние или качество личности, которое мы называем искренностью.

Это слово в нашем нынешнем употреблении означает, в первую очередь, соответствие между изъяснением (avowal) и действительным чувством. Но можно ли и разумно ли утверждать, что ценность, придаваемая этому соответствию, стала в определенный исторический момент новым элементом нравственной жизни? Разве она не стара как сама речь и жест?

Но я преодолеваю этот скептицизм, рассудив, что это слово неприменимо к человеку без учета его культурных обстоятельств. Мы не можем, к примеру, сказать о патриархе Аврааме, что он был искренним человеком. Такое утверждение покажется лишь комичным. Невозможно обсуждать искренность Ахилла или Беовульфа: они не обладают искренностью, но и не лишены ее. Но если мы зададимся вопросом, действительно ли юный Вертер настолько искренен, насколько он намерен быть таковым, или кого из двух сестер Дэшвуд, Элинор или Марианну, Джейн Остен считает более искренней, мы вполне можем ожидать серьезной дискуссии с аргументами в пользу обеих сторон.

В «Гамлете» есть момент, наделенный уникальным и трогательным шармом. Полоний напутствует Лаэрта перед отъездом в Париж отцовскими советами, которые едва ли будут услышаны и уж тем более исполнены. Поучения старика – одно другого благоразумнее и зануднее – воспринимаются нами как точная характеристика натуры не только старческой, но и мелкой. Но затем мы с удивлением слышим:

Но главное: будь верен самому себе,
И, следственно, как дважды два – четыре,
Ни перед кем не будешь ты фальшив.¹

Мы, естественно, пытаемся понять эту заключительную фразу Полония так, чтобы она согласовывалась с нашим невысоким мнением о говорящем: «Если ты всегда будешь ставить свои интересы во главу угла, если будешь заботиться о себе, ты не введешь окружающих в заблуждение, заставив их рассчитывать на твою преданность их интересам, и таким образом избежишь их гнева, когда – что неизбежно – обманешь их ожидания». Но фраза не допускает такого прочтения. Наш желание привести ее смысл в соответствие с нашим общим представлением о Полонии разбивается о само звучание этих строк, их ясный моральный лиризм. Это убеждает нас, что у Полония был момент самопреодоления, момент благодати и истины. Он постиг искренность как сущностное условие добродетели и открыл способ ее достижения.

То, в какой мере «Гамлет» пронизан темой искренности, составляет часть нашего общего понимания пьесы. Определяющей чертой самого Гамлета является то, что в первой же развернутой речи он настаивает на своей искренности, заявляя, что не знает слова «кажется». Между его изъяснением чувств по поводу смерти отца и тем, что он испытывает в действительности, и впрямь есть расхождение, но не то, которое, как он склонен думать, приписывает ему мать: он чувствует не меньше, а больше, чем признает на словах; «то, что во мне, правдивей, чем игра». Сцена с актерами посвящена художественным средствам, позволяющим достичь соответствия между чувством и изъяснением, и именно к этому актерскому соответствию Гамлет парадоксальным образом апеллирует, когда он, стоя в могиле Офелии, пытается превзойти Лаэрта в выражении горя: «Нет, если хочешь хвастать, / Я хвастаю не хуже». И, наконец, Горацио: Гамлет хранит его в глубине сердца, потому что, как он говорит, этот друг – не раб страстей; его стоическое бесстрашие делает Горацио тем, кем мы его и воспринимаем: разумом, пребывающим в полном согласии с самим собой, образцом безусловной искренности.

Но из всех элементов пьесы (гораздо более многочисленных, чем я упомянул), заставляющих нас задуматься об искренности, три знаменитые строки, произнесенные Полонием, – самые притягательные, возможно, в силу своего скрытого пафоса. «Будь верен сам себе», – каким дивным обещанием отзывается эта фраза в наших ушах! Каждый из нас выступает адресатом этого императива, и мы думаем о тех многочисленных трудностях и сомнениях, которые разрешились бы, если бы только мы ему подчинились. Какой же союз нам предлагается – между мною и моим собственным «я»: были ли когда-либо два существа, более подходящие друг другу? Кто не пожелал бы быть верным своему собственному «я»? Верным – то есть преданным, непоколебимым в своем постоянстве. Верным – то есть честным: никаких уловок в отношениях с самим собой. Верным – в том смысле, в каком используют это слово плотники и каменщики: точно выверенным по нему. Но это нелегко. «Почему, – писал Чарльз Диккенс в письме на вершине своей карьеры, – ...на меня теперь, когда я впадаю в уныние, всегда наваливается чувство, будто я упустил в жизни какое-то счастье, будто есть один друг и товарищ, которого я так и не обрел?»² Мы знаем, кто этот необретенный друг и товарищ. Мы понимаем

¹ Уильям Шекспир, *Гамлет*, акт 1, сцена 3. Перевод А. И. Кронеберга.

² *The Letters of Charles Dickens*, ed. W. Dexter (London: Nonesuch Press, 1938), vol. ii, p. 620–621.

вместе с Мэтью Арнольдом, как трудно распознать собственное «я», чтобы достичь его и быть ему верным.

Под током поверхностным, мелким и легким,
Того, что мы *говорим*, что чувствуем; под током,
Столь же легким, того, что мы *думаем*, что чувствуем, – течет
С беззвучной силой, смутный и глубокий,
Центральный ток того, что чувствуем мы вправду.³

Примерно тридцать лет спустя после печального признания Арнольда о том, что обнаружить собственное «я» трудно или даже невозможно, Зигмунд Фрейд сделал первые шаги к созданию кропотливой исследовательской дисциплины, чтобы выяснить, где же его следует искать. Но мы все еще ломаем голову не только над тем, где находится локус этого «я», которому мы должны быть верны, но и над тем, что именно мы ищем. Шиллер писал: «Во всякой человеческой личности, по предрасположению и назначению, живет чистый идеальный человек, и великая задача бытия человека в том, чтобы при всех переменах согласоваться с его неизменным единством».⁴ Архетип человека: так это и есть наше собственное «я»? Несомненно, это то, что Мэтью Арнольд называл «лучшим “я”», но является ли оно собственным? Не есть ли это скорее лучшее «я» человечества в целом, нежели мое в частности? И если его можно назвать моим в каком-либо смысле (ведь будучи лучшим «я» человечества, оно должно быть и моим лучшим «я»), то, конечно, уже сам этот факт означает, что оно не есть (как говорил о нем Китс) мое одинокое «я». Я знаю, что оно сосуществует с другим «я», которое менее добродетельно в смысле общественной морали, но которое, в силу самой своей виновности, может в гораздо большей степени рассматриваться как мое собственное. Так думал Готорн: «Говори правду! Говори правду! Говори правду! Не скрывай от людей того, что есть в тебе, если и не дурного, то хоть такого, за чем может скрываться дурное!»⁵

Если искренность состоит в том, чтобы не лгать никому, сохраняя верность собственному «я», то мы видим, что этого состояния личного существования невозможно достичь без самых серьезных усилий. И все же в определенный момент истории некоторые люди и классы людей пришли к мысли, что приложение этого усилия имеет наивысшее значение для нравственной жизни; и та ценность, которую они придавали этому предпринятию искренности, стала выдающейся, возможно, даже определяющей чертой западной культуры на протяжении примерно четырех столетий.

³ *The Poetical Works of Matthew Arnold*, ed. C. B. Tinker and H. F. Lowry (London and New York: Oxford University Press, 1950), p. 483.

⁴ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. and trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford: Clarendon Press, 1967), p. 17; Фридрих Шиллер, «Письма об эстетическом воспитании человека», в: Фридрих Шиллер, *Собрание сочинений*. Т. 6 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957), с. 258.

⁵ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, ch. XXIV, «Conclusion»; Натаниель Готорн, «Алая буква», в: Натаниель Готорн, *Избранные произведения*. Т. 1 (Ленинград: Художественная литература, 1982), с. 228. – Прим. перев.

II

Исторический очерк об искренности должен включать в свой обзор не только рождение и восхождение этого понятия, но также его грядущий упадок, резкое снижение того авторитета, которым оно некогда пользовалось. Само слово утратило большую часть своего бывшего высокого достоинства. Когда мы слышим его, мы ощущаем тот анахронизм, что придает ему налет причудливой старомодности. Если мы его произносим, то, скорее всего, либо с неловкостью, либо с иронией. В своем наиболее расхожем употреблении оно опустилось до простого средства усиления, и в этом качестве производит эффект, отрицающий его буквальный замысел: «Я искренне считаю» имеет меньший вес, чем «Я считаю»; в подписи к письму «Искренне ваш» означает фактически противоположное тому, что значит «ваш». Ныне похвалить литературное произведение, назвав его искренним, – это, в лучшем случае, сказать, что, хотя оно и не заслуживает ни эстетического, ни интеллектуального восхищения, написано оно, по крайней мере, от чистого сердца. Когда Ф. Р. Ливис со всей серьезностью проводит различие между теми аспектами работы Т. С. Элиота, которые искренни, и теми, которые нет, мы склонны видеть в этом различии пример подкупающе архаичной серьезности доктора Ливиса.

Обесценивание искренности существенным, хотя и парадоксальным образом связано с мистическим ореолом классической литературы нашего века, отдельные мэтры которой заняли позицию, что по отношению к своему творчеству и своей аудитории они являются не людьми и не частными «я», а художниками. Под этим они подразумевали, что они – как раз не то, с чего Вордсворт начинал свое определение поэта: не «человек, говорящий с людьми». Их заявления в этом духе были знамениты в свое время и неизгладимы в памяти читателей определенного возраста. Элиот говорил, что «путь художника – это постоянное самопожертвование, постоянное умаление в себе индивидуальности». ⁶ Джойс говорил, что «личность художника... в конце концов... утончает себя до небытия, иначе говоря, обезличивает себя». ⁷ Жид – уж кто-кто, а он! – говорил, что «эстетическая точка зрения – единственно здравая при обсуждении моих работ». ⁸ То, что они состоялись как художники, исключало возможность того, что они могли быть людьми, говорящими с людьми, из чего следует, что критерий искренности – расчет степени соответствия между чувством и его изъятием – неуместен при вынесении суждений об их творчестве. Парадокс, который можно усмотреть в этой позиции, начинается, конечно, с того, в какой мере творчество великих современных мастеров поглощено личными заботами – собственным «я» и трудностями сохранения верности ему. Если позволите процитировать характеристику классической литературы начала века, которую мне однажды довелось сформулировать: «Никогда еще литература не была столь шокирующе личной – она спрашивает нас, довольны ли мы своими браками, своей профессиональной жизнью, своими друзьями... Она спрашивает нас, довольны ли мы самими собой, спасены мы или прокляты – как ничем другим, она озабочена спасением». ⁹ И парадокс этот продолжается в осознании (которое приходит к нам без особых усилий), что эта литература черпает свое право задавать непозволительные личные вопросы из того факта, что ее авторы сперва задали эти же вопросы самим себе. При всей их установке на безличность, они предстают в нашем сознании именно как персоны, как личности крупного, образцового склада, спрашивающие – каждый из них, – что есть его собственное «я» и верен ли он ему, склоняя нас к подражанию их самоанализу. Их заявле-

⁶ Т. С. Элиот, «Традиция и индивидуальный талант», в: Т. С. Элиот, *Бесплодная земля* (Москва: Ладомир, 2014), с. 198.

⁷ Джеймс Джойс, «Портрет художника в юности», в: Джеймс Джойс, *Избранное* (Москва: Радуга, 2000), с. 241.

⁸ Это высказывание, по-видимому, цитируемое из письма Жид к автору, приведено в качестве эпиграфа на титульном листе книги: Jean Hytier, *André Gide*, trans. R. Howard (Garden City, NY: Doubleday Anchor, 1962).

⁹ Lionel Trilling, «On the Teaching of Modern Literature», in Lionel Trilling, *Beyond Culture* (New York: Viking, 1965), p. 8.

ния о необходимости превзойти или искоренить личное «я» мы воспринимаем как выражение усталости, которую этому «я» суждено претерпевать; или, быть может, мы понимаем их как притязание на шаманскую силу: не я, но ветер, дух произнес эти слова.

Доктрине безличности художника преданно вторила критика, выросшая бок о бок с классической литературой модернизма. В своем обращении с личностью эта критика вела игру изощренную, двусмысленную и произвольную. Стремясь сделать нас все более восприимчивыми к смысловым оттенкам поэтического голоса в его уникальности (включая, неизбежно, и те оттенки, что являются личными прежде, чем стать моральными или социальными), она в то же время очень строго настаивала на том, что поэт – вообще не личность (*person*), а лишь *персона* (*persona*), маска; и что приписывать ему личное существование – значит нарушать литературные приличия.

Этот целомудренный взгляд на литературу, несомненно, сыграл свою полезную роль. Но, кажется, миновал тот день, когда простую истину – что критика не есть сплетня – нужно было насаждать с помощью предписаний, запрещающих нам замечать сходство между Стивенсом Дедалом и Джеймсом Джойсом или между Мишелем или Жеромом и Андре Жидом. От нас больше не требуют считать совершенно случайным тот факт, что героя романа Пруста зовут Марсель. В течение последних двух десятилетий английские и американские поэты решительно отвергли священную доктрину *персоны* – веру в то, что поэт не являет и не должен являть себя нам и фигурировать в нашем сознании как личность, как «человек, говорящий с людьми», но должен обладать исключительно эстетическим существованием. Отказ от этого некогда ключевого догмата веры был зафиксирован Дональдом Дэви в интересном эссе. Как формулирует это мистер Дэви, «стихотворение, в котором “я” непосредственно и недвусмысленно означает автора», в настоящее время считается «по сути и необходимости превосходящим стихотворение, в котором “я” означает не автора, а *персону* автора».¹⁰ Этот поразительный разворот доктрины мистер Дэви называет возвращением к романтической оценке искренности; заглавие, которое он дает своему эссе: «Об искренности: от Вордсворта до Гинзберга».

Я не хочу вдаваться в излишние тонкости – слово «искренность» послужит достаточно хорошо для того, что имеет в виду мистер Дэви. И все же я думаю, мы приблизимся к пониманию описываемого им явления, если используем для его обозначения другое слово. Неопосредованное предъявление собственного «я» (предположительно с намерением быть ему верным), которое Дэви отмечает как характерную черту многих современных поэтов, нельзя с полной точностью назвать усилием искренности, поскольку оно не включает в себя тот довод, который Полоний приводит в пользу верности самому себе: что, будучи таковым, «ни перед кем не будешь ты фальшив». Эта цель утратила свою былую насущность. Это не означает, что моральный настрой нашего времени не придает значения избеганию фальши перед другими, но лишь то, что это не выступает как определяющая цель верности себе. Если искренность утратила свой прежний статус, если само слово превратилось для нас в пустой звук и кажется почти отрицающим свое значение, то это потому, что она предлагает верность самому себе не как цель, а лишь как средство. Если некто верен себе ради того, чтобы избежать фальши перед другими, верен ли он себе по-настоящему? Данная моральная цель подразумевает цель публичную – со всем, что это предполагает в отношении уважения и доброй репутации, которые следуют за правильным исполнением публичной роли.

Я не выбирал это последнее слово намеренно. Оно подвернулось само – «естественным образом». Сегодня мы говорим «роль», не задумываясь о ее исконном сценическом значении: «в моей профессиональной роли», «в моей роли отца или матери», даже «в моей мужской или женской роли». Но старый сценический смысл присутствует – отдаем мы себе в этом отчет или нет, – и он несет с собой идею, что где-то под всеми этими ролями есть «я», та бедная старая

¹⁰ Donald Davie, “On Sincerity: From Wordsworth to Ginsberg”, *Encounter*, vol. 31, no. 4, October 1968, p. 61–66.

предельная действительность, которая, когда все роли будут сыграны, хотела бы пробормотать: «Прочь, прочь! Все это взято взаймы!»¹¹ – и обрести покой в своем собственном, изначальном и действительном «я».

Безусловно, неслучайно, что идея искренности – идея собственного «я» и трудности его познания и демонстрации – возникла, чтобы будоражить умы людей, именно в эпоху внезапного расцвета театра.¹² Известный современный труд по социологии озаглавлен «Представление себя другим в повседневной жизни»,¹³ – и легко представить, что Гамлет наших дней сказал бы: «То, что во мне, правдивей представления». В этом предприятии по представлению себя, по выводу себя на социальную сцену, искренность сама играет странно скомпрометированную роль. Общество требует от нас, чтобы мы представляли себя искренними, и самый действенный способ удовлетворить это требование – проследить за тем, чтобы мы были искренни в действительности, чтобы мы на самом деле являлись теми, кем хотим быть в глазах нашего сообщества. Короче говоря, мы играем роль самих себя, мы искренне исполняем роль искреннего человека – с тем итогом, что нашей искренности может быть вынесен вердикт: она не подлинна.

Слово «подлинность» сегодня соскальзывает с языка так легко и в стольких контекстах, что оно вполне может сопротивляться попыткам точного определения, которые будут приняты мною позднее. Однако, думаю, пока можно исходить из того, что оно подразумевает более напряженный моральный опыт, чем «искренность»: более взыскательную идею собственного «я» и того, в чем состоит верность ему; более широкий охват вселенной и места человека в ней; и менее примирительный и благодушный взгляд на социальные обстоятельства жизни. В силу критерия подлинности многое из того, что некогда считалось самой тканью культуры, стало казаться маловажным – просто фантазией, ритуалом или откровенной фальсификацией. И наоборот: многое из того, что культура традиционно осуждала и стремилась исключить, теперь наделяется значительным моральным авторитетом благодаря приписываемой этому подлинности – например, беспорядок, насилие, неразумие. Понятие подлинности способно отрицать само искусство, но в то же время оно фигурирует как темный исток искусства: так это было для Йейтса, который и сам был незаурядным исполнителем ролей и любителем *персон*, в тот момент, когда все его представления показались ему ничего не стоящими и ему пришлось найти способ изобрести новые.

Те ма́стерские образы всецело выросли
Из чистого ума. Но где предтеча их?
Моги́льный холмик, мусор улиц,
Посуда старая, бутылки, битый хлам,

¹¹ Уильям Шекспир, *Король Лир*, акт 3, сцена 4. Перевод Б. Л. Пастернака.

¹² Однако см.: Eric Bentley, "Theatre and Therapy", *New American Review*, No. 8 (1970), p. 133–134. «Идея о том, что "весь мир – театр, / В нем женщины, мужчины – все актеры", – это не остроумная импровизация, небрежно брошенная шекспировским циником Жаком, а общее место западной цивилизации. Это истина, и она была начертана на стене шекспировского театра "Глобус" на языке более древнем, чем английский: *Totus mundus facit histrionem* [Весь мир лицедействует]. Говорить о жизни – как делают многие психиатры – как об "исполнении ролей", значит лишь создать новую фразу, а не выдвинуть новую идею». То, что эта идея стара, безусловно, нельзя не признать – см., например, на с. 86 настоящей книги комментариев Ганса Йонаса о сценическом элементе в стоической морали. И все же, как я предположил ранее, существовали культурные эпохи, когда люди не мыслили себя обладателями множества «я» или ролей. Мистер Бентли далее утверждает как неизбежность, так и позитивную ценность исполнения ролей. «Любопытно, – говорит он, – как выражение "лицедейство" приобрело предосудительный оттенок; оно подразумевает неискренность. Однако приведенные мною общие места показывают, что у человека нет альтернативы лицедейству. Выбор есть лишь между одной ролью и другой. И именно в этом состоит положительная сторона идеи: что у нас действительно есть выбор, что жизнь действительно предлагает нам альтернативы...» Мысль эта высказана убедительно, но она, как я полагаю, не заставляет умолкнуть настойчивые притязания собственного «я».

¹³ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1959); Ирвинг Гофман, *Представление себя другим в повседневной жизни* (Москва: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2000).

Утюг чугунный, кости, тряпки,
Старьевщика запас. Мой пробил час —
Я должен у подножья новых лестниц лечь,
Средь хлама собственного сердца.¹⁴

Некогда за искренностью признавали весьма значительную созидательную силу, но ей не сравниться с той чудесной порождающей мощью, которую наше современное суждение приписывает подлинности, подразумевающей движение вниз сквозь все культурные надстройки — туда, где начинается и заканчивается всякое движение. «Глянь в сердце и пиши»,¹⁵ — говорит Муза сэра Филипа Сидни поэту. Как же слишком беспечно звучит этот старый завет для наших современных ушей! В *том* сердце нет хлама. Это не сердце тьмы.

И все же, прежде чем явилась подлинность, чтобы указать на недостатки искренности и узурпировать ее место в нашей системе оценок, искренность занимала высокое место на культурном небосводе и имела власть над представлениями людей о том, какими они должны быть.

¹⁴ W. B. Yeats, "The Circus Animals' Desertion", in W. B. Yeats, *Collected Poems* (London and New York: Macmillan, 1956), p. 336. Перевод В. Постникова.

¹⁵ Перевод В. Рогова.

III

Само это слово входит в английский язык в первой трети XVI века – значительно позже, чем оно появилось во французском.¹⁶ Оно произошло от латинского *sincerus* и поначалу означало в точности то, что латинское слово означает в буквальном смысле: чистый, целый, беспримесный. Старая и просто причудливая этимология – *sine cera*, «без воска» – подразумевала предмет искусства, который не был подлатан и выдан за целый; она служит напоминанием о том, что в своем раннем употреблении слово относилось преимущественно не к лицам, а к вещам, как материальным, так и нематериальным. Говорили об «искреннем» вине не в метафорическом смысле – в современной манере описания вкуса вина, приписывая ему некие моральные качества, – но просто чтобы обозначить, что оно не было разбавлено или, как когда-то говорили в старину, фальсифицировано (*sophisticated*). На языке медицины моча могла быть «искренней», существовал также «искренний» жир и «искренняя» желчь. Говорить об искреннем учении, или искренней религии, или искреннем Евангелии означало сказать, что они не подверглись искажению, подделке или порче. Доктор Джонсон в своем «Словаре» ставит на первое место значение слова, относящееся к вещам, а не к людям. В начале XVI века при использовании в отношении людей оно было по большей части метафорическим: жизнь человека является «искренней» в смысле ее цельности, чистоты или полноты; или же в смысле последовательной добродетельности. Но вскоре это слово стало означать отсутствие притворства, симуляции или обмана. Шекспир использует его только в этом последнем смысле, по видимому, не осознавая, что оно когда-либо употреблялось метафорически.

XVI век был в крайней степени поглощен притворством, вымыслом и обманом. Данте поместил тех, «обычай» чей был «лисий, а не львиный», в предпоследний круг Ада, но Макиавелли перевернул это суждение – по крайней мере, в сфере публичной жизни, – настоятельно советуя Государю «путь лисы». Этим он пленил литературное сознание Англии елизаветинской эпохи и стал, по выражению Уиндема Льюиса, центральной фигурой ее драмы. Но увлеченность образом «Макиавеля» сама по себе не может объяснить тот размах, с которым эта драма эксплуатировала ложную самопрезентацию. Слова «Я – не я»¹⁷ мог бы произнести не только Яго, но и множество добродетельных персонажей Шекспира на каком-то этапе своего сценического пути. Едва выслушав Призрака, Гамлет решает стать тем, кем он не является, – безумцем. Розалинда – не юноша, Порция – не доктор права, Джульетта – не труп, герцог Винченцо – не монах, Эдгар – не Том из Бедлама, Гермiona – не мертвая и не статуя. Елена – не Диана, Мариана – не Изабелла; то доверие, с которым елизаветинская публика относилась к старинной «уловке с подменной в постели», где женщина выдает себя за другую во время ночи любви, говорит о том, насколько глубоко ее занимала идея выдавания себя за другого.

Но хотя невинное притворство представляет свой огромный интерес, именно притворство на службе у зла более всего приковывает к себе нравственное внимание. Слово «злодей» (*villain*) в драматургическом употреблении не несет обязательного значения лицемерия – злодей может и не сочетать свою порочность с обманом, будучи открытым в своем намерении причинить вред. И все же тот факт, что в списках действующих лиц Первого фолио лишь Яго обозначен как «злодей», предполагает, что в своем типичном существовании злодей – это

¹⁶ Оксфордский словарь приводит 1549 год как дату первого употребления слова во французском языке, однако это противоречит данным словаря Поля Робера, который указывает 1475 год для *sincère* и 1237 год для *sincérité*: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Société du Nouveau Littré, 1960–1964). Это слово отсутствует в словаре Фредерика Годфруа: *Frédéric Eugène Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècles* (Paris: F. Vieweg, 1892).

¹⁷ Уильям Шекспир, *Отелло*, акт I, сцена 1. Перевод М. Лозинского.

притворщик, чья злая природа очевидна зрителям, но скрыта от тех, с кем он выходит на подмостки.

И именно так концепция злодея благополучно просуществовала вплоть до викторианской эпохи. Характерной чертой литературной культуры пост-викторианского периода стало открытие, что злодеи, как говорится, «нежизненны», и что верить в возможность их существования – наивно. Устоявшейся доктриной стало то, что люди – это «смесь хорошего и дурного» и что многое из дурного можно объяснить «обстоятельствами». Падение доверия к злодею, мнение, что он уместен лишь в фантазиях мелодрамы, а не в правде серьезных романов или пьес, отчасти объясняется современной тенденцией искать источник зла в социальных системах, а не в людях. Но стоит задуматься: не произошло ли это еще и потому, что притворство, определявшее злодея, стало менее уместным в новых социальных обстоятельствах, нежели в прежних? Возможно, не следует принимать как должное, что злодей был лишь сценической условностью, перенятой на время романом. Есть основания полагать, что некогда злодей был более «правдив», чем стал впоследствии. Мы не можем подтвердить точным подсчетом, что в одно время в реальной жизни было больше злодеев, чем в другое, но мы можем сказать, что в одно время для злодейского притворства было больше причин и больше практической пользы, чем в другое. Тартюф, Блайфил, кузина Бетта, госпожа Марнеф, Урия Хип, Бландуа, Бекки Шарп – эти волки в овечьей шкуре не просто плод воображения, и считать их таковыми – заблуждение. Возможность их действительного существования подкреплена социальным фактом.

Историческим общим местом является то, что начиная с XVI века произошел решительный рост социальной мобильности, особенно в Англии, но также и во Франции. Люди получали все больше возможностей выйти из сословия, в котором родились. И все же, какой бы поразительной ни была эта новая мобильность по сравнению с прошлым, с нашей нынешней точки зрения она кажется совершенно несоответствующей возникшим социальным желаниям. Здесь уместен принцип революций Токвиля: в той мере, в какой удовлетворение социальных желаний начинает становиться возможным, нетерпимость к препятствиям на этом пути возрастает. А сколь действенны были эти препятствия, можно узнать из любого хорошего романа XIX века. Токвиль настойчиво указывал французам, что своей политической стабильностью Англия во многом обязана той свободе вертикальной мобильности, которую давало емкое английское понятие «джентльмена»; и все же мы не можем не осознавать, сколь ограничена была эта мобильность, и как скор был класс джентльменов на то, чтобы подмечать социальные стигматы, делавшие человека непригодным для членства в нем. Отличительной чертой французского и английского общества всего сто лет тому назад была скудость почтенных профессий, которые могли бы служить честолюбцам путями социального продвижения. Для общества, стесненного таким образом, интрига и козни не кажутся чуждыми; подделка или уничтожение завещаний – естественная форма экономического предпринимательства. Система социального почтения все еще поощряла лезть как средство втереться в доверие и преуспеть. Изначальное социальное значение слова “villain”¹⁸ решающим образом сказывается на его позднем моральном значении. Этот бранный термин относился к человеку, стоявшему на низшей ступени феодального общества; литературный злодей – это, как правило, тот, кто стремится подняться выше сословия, в котором рожден. Он – не он: это верно и потому, что своим намерением он отрицает и нарушает свою социальную идентичность, и потому, что может достичь своей противоестественной цели лишь тайными действиями, коварством. По своей природе он лицемер, то есть тот, кто играет роль. Весьма показательно, что недовольство Яго своим классовым положением и желание его улучшить – заметные черты его характера.

¹⁸ Первоначальные значения, о которых говорит Трилинг, – «крепостной», «простолюдин». Более позднее – «злодей». – Прим. перев.

Лицемер-злодей, сознательный притворщик, стал фигурой маргинальной, даже чуждой современному представлению о моральной жизни. Ситуация, в которой человек систематически создает ложное представление о себе, чтобы злоупотребить доверием другого, уже не вызывает у нас особого интереса и едва ли заслуживает доверия. Обман, который мы понимаем лучше всего и которому охотнее всего дарим свое внимание, – это тот обман, которому человек подвергает сам себя. Яго с его открыто провозглашенной целью низкого двуличия не содержит для нас того очарования, которое находила в нем публика XIX века; наше живейшее любопытство, скорее, будет направлено на нравственное состояние Отелло – на то, что скрывается за его величием, на то, что замаскировано в нем героической *персоной*. Точно так же Тартюф, который лицемерит сознательно и открыто, занимает нас меньше, чем герой «Мизантропа», который, как намекает Мольер, вопреки возведенной в принцип полноте своей искренности, тоже не совсем таков, каким кажется. «Дар у меня один: я искренен и смел», – говорит Альцест.¹⁹ Вся энергия его существа направлена на совершенствование черты, которой он гордится. «...Dont son âme se pique» [«чем кичится душа»]²⁰ – это ключ к комическому изъязу. У каждого смешного персонажа в пьесе есть свой предмет гордости: для Оронто это его сонеты, для Клитандра – его жилеты, для Акаста – его голубая кровь, богатство и непогрешимое обаяние. Предмет гордости Альцеста – его искренность, его беспощадная прямота во имя истины. Одержимость и закоснелость его искренности дорастают до *любриса* – состояния, в котором истина затмевается господством самолюбивой воли над разумом. Именно своей воле, а не – как он убеждает себя – истине, Альцест хранит неукоснительную верность.

Никогда еще смех над человеческой слабостью не был так исполнен сострадания и нежности, как смех Мольера над самообманом, скрытым в искренности Альцеста. Руссо, по-видимому, не осознавал этого, когда в «Письме к д'Аламберу о зрелищах» сформулировал свое знаменитое обличение «Мизантропа». Впрочем, нельзя сказать, что сам Руссо в своих нападениях был чужд сострадания и нежности – он говорил скорее с печалью, чем с гневом, и бичевал любя, ибо он обожал Мольера и, при всей суровости своих оценок пьесы, особенно восхищался «Мизантропом». В нем, как мы можем предположить, он видел начертанным свой собственный портрет, и корень его ссоры с Мольером в том, что радикальный моральный абсолютизм Альцеста здесь не воспевается, а ставится под сомнение и высмеивается. Намерением Мольера в его комедиях, говорит Руссо, было создать модель не хорошего человека, а скорее человека светского, приятного; он желал исправлять не пороки, а лишь то, что смешно, «высмеивая множество других смешных нелепостей, решил наконец высмеять самую непростительную из них в глазах света – нелепость добродетели». «Мизантроп», продолжает Руссо, был написан, «понравиться людям испорченным»; он представляет собой «ложное добро», которое опаснее действительного зла, потому что «ставит обычаи и правила света выше подлинной честности» и «сводит мудрость к чему-то среднему между пороком и добродетелью».²¹

Это прочтение пьесы, к которому неизбежно приходит каждый. Оно согласуется с расхожим мнением о моральном принципе комедий Мольера, согласно которому правильное поведение есть поведение разумное, включающее в себя значительный элемент прагматического приспособления к общественным изъязам и противоречиям. Но рука об руку с этим прочтением должно идти и другое, принимающее в расчет то ощущение, что чувства и мнения Альцеста – это чувства и мнения самого Мольера; что пресное здравомыслие верного друга Альцеста, Филинта, на самом деле не является последним словом; и что Селимена – это не только

¹⁹ Мольер, *Мизантроп*, действие III, явление 7. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. – *Прим. перев.*

²⁰ В переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник – «особенное свойство». – *Прим. перев.*

²¹ Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the Arts: Letter to M. d'Alembert on the Theatre* (Glencoe, IL: Free Press, 1960), p. 34, 47; Жан-Жак Руссо, «Письмо к д'Аламберу о зрелищах», в: Жан-Жак Руссо, *Избранные сочинения*. Т. 1 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961), с. 93, 100. Перевод Д. А. Горбова.

все то, что Джордж Мередит говорит о ее обаянии и жизненной силе, но еще и «гроб повапленный», и как таковая – аллегория самого общества.

Для нашей нынешней цели – определить главное обстоятельство, с которым неразрывно связано происхождение и возвышение искренности, – не имеет значения, какое из двух прочтений кажется более предпочтительным, поскольку одно так же решительно, как и другое, ставит понятие *общества* в центр пьесы. Ум Альцеста занимает и терзает не то, что сначала один, затем другой член его ближнего круга, а затем еще и еще, и в конце концов почти все они, из тщеславия или ради материальной выгоды, изъявляют чувства и убеждения, которых у них нет; его мучает скорее то, что жизнь человека в развитом сообществе неизбежно должна быть искажением истины. Когда в конце Альцест обрекает себя на одиночество, это происходит не из простого личного разочарования в обворожительной Селимене, но из отвращения к обществу – той сущности, природа которой не определяется исчерпывающим образом природой составляющих ее индивидов.

В своей книге «Культура и общество»²² Рэймонд Уильямс рассматривает определенные слова, ныне имеющие первостепенное значение в нашей речи, которые впервые вошли в употребление в их современном смысле в последние десятилетия XVIII и в первой половине XIX века: «индустрия», «демократия», «класс», «искусство» и «культура». Эти слова формируют наш образ мыслей об обществе. И хотя г-н Уильямс не говорит об этом, само «общество» – еще одно такое слово. Происхождение его нынешнего значения древнее, чем у остальных, но оно тоже вошло в обиход в конкретное время – в XVI веке, – и мы можем наблюдать не только его все возрастающую распространенность, но и все более широкий диапазон коннотаций. Общество – это понятие, которое легко гипостазировано: то, что о нем говорят, предполагает, что у него есть собственная жизнь и собственные законы. Будучи совокупностью отдельных человеческих существ, общество есть все же нечто иное, нечто отличное от человеческого; и то, что оно мыслится таким образом, – как имеющее действительно собственную жизнь, но жизнь не человеческую, – порождает человеческое желание привести его в согласие с человечностью. Общество – это вид сущности, отличный от королевства или царства; и даже «государство» (*commonwealth*), как использует это слово Гоббс, кажется архаичным для обозначения того, что он имеет в виду.

Историки европейской культуры в основном сходятся во мнении, что в конце XVI и начале XVII веков произошло нечто вроде мутации в человеческой природе. Фрэнсис Йейтс говорит о «глубинных внутренних изменениях в психике в начале XVII века», называя это время «решающим периодом для становления современного европейского и американского человека».²³ Эти перемены наиболее ярко проявились в Англии, и Зеведей Барбу описывает то, что называет «формированием нового типа личности, который воплощает главные черты английского национального характера на протяжении Нового времени».²⁴ Пол Делани в своем исследовании внезапного расцвета автобиографии в этот период отмечает «некую глубокую перемену в британском образе мыслей»,²⁵

²² Raymond Williams, *Culture and Society* (London and New York: Doubleday, 1958).

²³ Frances Yates, "Bacon and the Menace of English Lit.," *New York Review of Books*, 27 March 1969, p. 37.

²⁴ Zevedei Barbu, *Problems of Historical Psychology* (New York: Grove Press, 1960), p. 146.

²⁵ Paul Delany, *British Autobiography in the Seventeenth Century* (New York: Columbia University Press, 1969), p. 19.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.