

Жизель Сапиро

ФРАНЦУЗСКОЕ ПОЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ: СТРУКТУРА, ДИНАМИКА И ФОРМЫ ПОЛИТИЗАЦИИ

Данная статья, основанная на разработанной Пьером Бурдьё теории поля и на эмпирических исследованиях о писателях во Франции, представляет принципы структурирования французского поля литературы с конца XIX в. по начало 1970-х гг.. Структура французского поля литературы выстраивается вокруг двух основных оппозиций: «господствующие» versus «подчиненные» и «автономия» versus «гетерономия». Пересечение этих двух оппозиций позволяет определить четыре идеальнотипические фигуры писателей: «нотабли», «эстеты», «авангардисты» и «массовые» писатели, различающиеся как по своим концепциям литературы, так и по местам своей социализации и формам политической ангажированности. Структура эта — отнюдь не застывшая. Она принимает формы, в которые облекается борьба между разными фракциями за сохранение или трансформацию основного соотношения сил в поле: эти формы рассматриваются во второй части статьи.

Based on Pierre Bourdieu's field theory and on empirical inquiries about the writers in France, this article presents the principles of structuration of the French literary field from the end of the 19th Century to the beginning of the 1970s. The French literary field is structured around two main oppositions: «dominant» vs. «dominated», «autonomy» vs. «heteronomy». By cross classifying these two factors we obtain four ideal types of writers: the «notabilities», the «aesthetes», the «avant-garde» and the «popular literature writers», each group with its conception of literature, its sociability and its forms of political commitment. This structure is not static. It affects the forms that take the struggles between the different groups for the conservation or the transformation of the balance of power in the literary field. These forms are analysed in the second part of the article.

Разработанное Пьером Бурдьё понятие поля должно оградить нас от двойной опасности. Споря с романтической идеологией «несотворенного творца», которая находит самое совершенное выражение в сартровском понятии «творческого замысла» и обосновывает чисто герменевтический подход к произведениям, Бурдьё напоминает, что их творцы не ускользают от требований, правящих социальным миром. Социология литературы разрабатывается с целью размышления над вопросом: «А кто же сотворил творцов?» [1,

р. 207–221], то есть: посредством каких процессов формируется символическая ценность произведений. Вместе с тем, споря с марксистской идеологией, сводящей произведение к социальным характеристикам публики или автора, а также с экономическим подходом, уделяющим внимание только материальным условиям производства и потребления книжной индустрии, Пьер Бурдьё утверждает, что нельзя рассматривать культурные миры, не учитывая их относительную автономность и их основное свойство: фактор веры.

Автономизация литературного поля, с собственной логикой и правилами, отличными от логики и правил политических, экономических и религиозных властей, — это исторический процесс, требующий трех условий [2]. Первое условие связано с процессом, описанным Максом Вебером: дифференциацией и специализацией видов общественной деятельности по мере развития разделения труда. Автономизация литературного поля — результат появления особого корпуса производителей, правомочных выносить эстетическое суждение о продуктах художественного творчества и определять их символическую ценность. Во Франции это условие реализуется с XVII в., когда и произошло «рождение писателя» [3]. Второе условие — существование особых инстанций, задача которых — признание и посвящение, — выполняется с того времени, когда официально была признана Французская Академия. Но придется ждать начала XIX в. с его либерализацией экономики и превращением книгоиздания в индустрию, чтобы создался подлинный рынок символических благ, и это — третье необходимое условие. Налицо уже не только расслоение на «господствующих» и «подчиненных», которое в XVIII в. противопоставляло «литературную аристократию» (писателей, живших на государственное жалованье, получавших официальные заказы и места в Академии) «литературной богеме», вынужденной зарабатывать на жизнь своим пером [4]. Появляется новый принцип структурирования поля литературы: в противоположность экономической логике краткосрочной окупаемости, царящей в системе широкого производства, образуется полюс узкого производства, на котором провозглашается несводимость эстетической ценности к торговой ценности продукта и утверждается превосходство суждения специалистов (собратьев по перу и критиков) над приговором непосвященной публики [2; 5; 6]. Подобное опрокидывание экономической логики и широчайшее утверждение независимости эстетического суждения от экономических, политических и моральных ожиданий являются признаком появления относительно автономного поля литературы, самым крайним выражением которого стала теория искусства для искусства [7].

Из данной исторической эволюции вытекает структура французского поля литературы, рассмотренная в первой части статьи. Модель анализа, которую я развиваю на основе теории Пьера Бурдьё, опирается на эмпирические исследования в этой области, и в частности — на проведенное мною исследование французского поля литературы и его институтов первой половины XX в. [8–19]; эта модель применима к периоду как минимум вплоть до конца 1960-х гг. Структура не является застывшей. Динамикой поля управляет конкурентная борьба, лежащая в основе его трансформаций, а структура поля отражает формы этой борьбы между различными фракциями, которая ведется с целью сохранения или изменения соотношения сил. Данные формы рассматриваются во второй части статьи.

Структура поля литературы

По модели, разработанной Пьером Бурдьё в «Различении» [20], социальное пространство структурируется двумя факторами. Первый фактор глобально противопоставляет господствующие классы подчиненным по критерию общего объема принадлежащего им капитала. Это пространство в свою очередь поляризуется в зависимости от состава капитала, причем с экономическим и политическим капиталом начинает конкурировать капитал культурный, ставший автономным при переходе от прямого способа воспроизводства к

«способу воспроизводства с образовательной составляющей», как Пьер Бурдьё объясняет это в «Государственной знати» [21]. В такой структуре, с ее динамической асимметрией, интеллектуалы занимают подчиненное положение внутри господствующих классов, поскольку они располагают большим культурным капиталом, но меньшими экономическими и политическими ресурсами, чем правящие фракции. Эти принципы структурирования находят специфическое выражение в разных полях культурного производства, и в частности, в поле литературы.

В первой половине XX в. структура французского поля литературы определяется двумя крупными оппозициями. Первая — не что иное, как спецификация в этом поле того расслоения, которое определяет структуру социального пространства и проявляется во всех социальных универсумах: это противопоставление «господствующих» и «подчиненных» по общему объему капитала, циркулирующего в данном универсуме; здесь идет речь о капитале признания или известности. Чаще всего это расслоение совпадает с противостоянием «старых» и «молодых», признанных писателей и только входящих в литературу. Его можно проиллюстрировать на примере членов Французской Академии, с одной стороны, и, с другой стороны, авангардистов (к примеру, сюрреалистов). Господствующие, в интересах которых сохранить существующее соотношение сил, утверждают на ортодоксальных позициях, тогда как подчиненные, стремящиеся ниспровергнуть его, занимают позиции еретические, порвав с установленными условностями и кодами [1, р. 113–120]. Борьба между защитниками ортодоксии и еретиками периодически возобновляется, и во многом именно она определяет историю поля.

Второе противопоставление более специфично для культурного производства и определяет его соотношение с внелитературными правилами и требованиями: оно устанавливает типы известности, символического или институционального (*temporel*) плана — в связи с большей или меньшей степенью ее независимости от внешних запросов, будь то ожидания публики или идеологический заказ. Если следовать гетерономной логике, ценность произведения сводится либо к его торговой стоимости, индикатор которой для литературных произведений — одобрение широкой публики (таков случай «бестселлеров»), либо к педагогической ценности, определяемой по моральным или идеологическим критериям. Напротив, автономная логика устанавливает примат чисто эстетической ценности произведения, которую способны определить только специалисты, то есть группа равных, собратья и критики. Таким образом, признание равными является в данном поле критерием накопления символического капитала. Такая поляризация литературного поля, хотя она и очень специфична для культурных полей, частично совпадает с основной оппозицией социального пространства, т. е. — согласно разработанной в «Различении» модели — между полюсом, на котором превалирует культурный капитал, и полюсом, на котором превалирует капитал экономический и политический. Как культурный капитал стал автономным с переходом от прямого способа воспроизводства к «способу воспроизводства с образовательной составляющей», так и символический капитал, основанный на специфическом культурном капитале, исторически автономизировался, отделился от запросов господствующих классов и широкой публики, обосновав ценность суждения специалистов. Этот процесс Пьер Бурдьё анализирует в «Правилах искусства» [22]. Так, в середине XIX в. образовалась система узкого производства, основанная на признании среди коллег, в противоположность системе широкого производства, которой управляли логика рынка и доходы от продаж. Утверждая преимущество символической ценности над коммерческой, система узкого производства сумела опрокинуть принципы, управляющие социальным пространством и экономическим миром. В этом отношении Бурдьё пишет об «экономике наоборот», утвердившей относительную автономность поля литературы по отношению к социальным требованиям. Краткосрочной окупаемости «бестселлеров» система

узкого производства противопоставляет долговременное признание и «канонизацию», то есть включение ставших «классическими» произведений в национальное и мировое культурное наследие, в частности — через образовательную систему.

В период Второй Империи этот переворот был произведен сторонниками «искусства для искусства», которые противопоставляли себя как авторам буржуазной школы «здорового смысла», так и авторам «социальных романов» [22, р. 107]. В первые десятилетия XX в. Андре Жид объединил вокруг себя и своего журнала «Нувель Ревю Франсэз», публиковавшегося издателем Галлимаром, группу писателей, которые хоть и не образовали школу, но сформировали высокие литературные требования и утвердили примат эстетического суждения о произведении, что отличало их от «здравомыслящих» писателей с академического полюса, таких, как Анри Бордо или Пьер Бенуа, а также от авторов, с успехом продававшихся в книжных магазинах, вроде Анри Бери, лауреата Гонкуровской премии 1922 г.

Теория полей постулирует наличие гомологии между пространством позиций и пространством точек зрения. В соответствии с данным принципом, концепции литературы, критические дискурсы, формы приспособления к социальной жизни, а также формы политизации меняются в зависимости от двух факторов, рассмотренных выше. Первая ось, противопоставляющая «господствующих» и «подчиненных», разделяет ортодоксальные и неортодоксальные концепции в литературе. Это касается как формы, так и содержания произведений и критического дискурса. В самом деле, чем выше занимаемая господствующая позиция, тем более выражена склонность к принятию академического дискурса, изобилующего эвфемизмами и по своей форме деполитизированного, как то велят правила приличия в интеллектуальной дискуссии. Напротив, чем ближе занимаемая позиция к позициям подчиненных, тем более дискурс показывает — в борьбе с господствующими точками зрения — склонность обличать в академизме форму конформизма и политизироваться.

На второй оси — автономия versus гетерономия — концепции литературы и критических дискурсов разделяются на те, что стремятся сконцентрироваться на содержании (история, сюжет), и те, где превалирует внимание к форме (повествовательной или поэтической) и стилю произведения: так выражаются логика автономизации и возрастающая рефлексивность полей культурного производства, все более ориентирующихся на поиски «*черт, культурно соответствующих* [данному состоянию определенного поля]», говоря словами самого Пьера Бурдьё [2, р. 59].

Структура литературного поля и формы политизации

		Общий объем капитала известности + Ортодоксия			
		<i>Деполитизированный дискурс</i>			
Символический капитал	<i>Форма</i>	ЭСТЕТЫ Интеллектуальные журналы Эссе Петиции Ассоциации интеллектуалов	НОТАБЛИ Академия Портреты Политические функции, патронирование высокие посты Официальные собрания, благотворительность	<i>Содержание</i>	Институциональный капитал
	<i>Стиль</i>	АВАНГАРД Авангардистские журналы Поэзия Манифесты, листовки Творческие акции	МАССОВЫЕ ПИСАТЕЛИ Профессиональные ассоциации Памфлет Мелкие газеты, критика, интервью, социальная сатира Корпоративные действия	<i>Мораль</i>	
		<i>Гетеродоксия</i>			
		<i>Политизированный дискурс</i>			
		Общий объем капитала известности -			

Скрестив эти две оппозиции — господствующие/подчиненные и автономия/гетерономия, — мы получаем четыре типа позиций, позволяющих определить различные положения писателей, а также различные типы концепции литературы и ее социальной функции, более или менее институционализированные в специфических инстанциях (академии, журналы, небольшие группы, профессиональные ассоциации). Идеально-типически мы охарактеризуем эти положения писателей по следующим определениям: «нотабли», «эстеты», «авангардисты» и «массовые» писатели. Что касается идеально-типических свойств, соответствующих позициям, занимаемым в данный момент в литературном поле, тут существуют скачки, нарушения связи между этими разными группами. С другой стороны, отдельные индивидуумы могут эволюционировать, в случае их восходящей траектории в поле, переходя с одной позиции на другую по мере социального старения (например, от позиции авангардиста к позиции эстета, или от публициста — к нотабле), или же иметь черты, причисляющие индивидуума к разным группам одновременно, и в этом случае он будет классифицирован по доминирующим характеристикам. Такие промежуточные случаи ничуть не ставят под сомнение модель анализа, они гарантируют ее динамический характер и эвристическую ценность.

Действительно, на полюсе господствующих можно отграничить обладателей капитала институционального признания — «нотаблей» — от тех, кто пользуется особым символическим капиталом: «эстетов». Тогда как «нотабли» обязаны своим признанием критериям институционального порядка (успешность продаж, литературные премии, членство в академиях), «эстеты» могут, по примеру Андре Жида, иметь весомый капитал символической славы, не получая институционального признания (ни в плане статистики продаж, ни в академических кругах). Это различие находит соответствие и в их концепциях литературы.

На стороне «нотаблей», где превалирует «хороший вкус», литературная оценка отдает предпочтение не форме, а содержанию и стремится к вынесению морального, а то и морализаторского суждения о произведениях, с заботой об их социальном воздействии. Для этих писателей, пример которых — католические авторы Поль Бурже и Анри Бордо, —

литература представляет собой инструмент воспроизведения социальной «элиты» и имеет педагогическое предназначение: демонстрировать ценности, на которых основан общественный порядок. Если в XIX в. эту функцию выполнял буржуазный театр, в частности — школа «Здравого смысла», то в конце века на смену этому жанру приходит роман, выходящий на главенствующие позиции. В эпоху, когда Франция претерпевает глубинные перемены, такие произведения, как «Ученик» и «Этап» Поля Бурже, «Лишенные корней» Барреса, «Родина» Анри Бордо отражают весь риск географических сдвигов (урбанизация) и социальных изменений (в частности, идущих через демократизацию процесса обучения) и призывают возвратиться к традиционным порядкам, а также семейным и национальным ценностям.

Тип социального приобщения, превалирующий на этом полюсе, — светские салоны, где писатели сближаются с обладателями экономического и политического капитала. А институт, который лучше всего выражает данную концепцию литературы на службе у господствующих фракций господствующего класса и у традиции, — это Французская Академия, где писатели заседают бок о бок с другими представителями светской (*temporel*) и духовной власти, политическими деятелями, военными, духовенством, людьми свободных профессий. Академия, долгое время презиравшая роман как жанр народный и дамский, утвердила достижение им господствующих позиций, разом кооптировав в свои члены этих романистов, воспевавших общественный порядок.

Облеченные правами институции, «нотабли» подписывают свои произведения и программные высказывания, непременно упоминая, что они — «члены Французской Академии». Их позиции поддерживаются и закрепляются в крупных газетах, на конференциях и в эссе. Они питают особое пристрастие к портретам политических деятелей, благодаря которым общественность узнает об их близости к влиятельным фигурам момента: Муссолини, Гитлеру, Петену (см., например: [23–26]). Посещая официальные и светские встречи и вращаясь в кругах власть имущих, они — если сами не исполняют властную функцию в качестве министра или дипломата, — обычно занимаются разного рода попечительством как члены почетного комитета какой-либо партии, ассоциации или благотворительной организации (форма практики, соответствующая их морализаторской позиции), и Академия служит им порукой.

Выступая против морального суждения о произведениях, писатели со специфическим символическим капиталом должны, со своей стороны, вновь и вновь утверждать преимущество «таланта», «оригинальности», «стиля». Буржуазному «хорошему вкусу» они противопоставляют эстетский этос, применяя его в целом ко всем сторонам жизни. Борясь с концепцией литературы как инструмента символической власти консервативных сил, они выдвигают идею автономии эстетического суждения, концепцию литературы как поиска, делают акцент на критической функции интеллектуальной деятельности, отстаивают универсальные духовные ценности: истину, свободу.

«Эстеты» собираются своим кругом в местах, где кипит интеллектуальная жизнь: например, на декадах Понтины, а в обычное время — в издательствах или в частном дружеском кругу: на ужинах по вторникам у Малларме, к примеру, или на знаменитом чердаке у Гонкуров. Этот тип общения способствует персонализации социальных связей и подчеркивает личную харизму, что типично для поля литературы, в отличие от бюрократического мира, где царят безличные правила и где предполагается, что личности взаимозаменяемы. Та же черта характерна для излюбленного проводника их позиций, а также главной институции, обеспечивающей им признание: литературного журнала, который и дает им автономию, поскольку позволяет вести диалог и высказывать критику в своем кругу, среди равных, не подчиняясь требованиям сиюминутной конъюнктуры и рынка. Жизнь литературных журналов, нередко финансируемых благодаря личному состоянию одного из

их организаторов, напрямую зависит от самоотверженности нескольких отдельных личностей, что придает участию в этой игре внешне бескорыстный характер, но ставит перед хрупкими, обреченными на постоянную угрозу закрытия изданиями проблему выживания при отсутствии денежных средств. «Меркюр де Франс», журнал символистов, объединился с книгоиздательством. Тем самым он положил начало оригинальной модели обеспечения стабильности изданию и позволил сотрудникам журнала печатать свои произведения в форме книг. Этой модели последовали другие журналы, в частности — «Нувель Ревю Франсэз» (NRF): журнал, основанный Андре Жидом и породивший издательство, познавшее самый удивительный расцвет в двадцатом веке и притом сохранившее свой изначальный символический капитал и собственную литературную направленность: издательство «Галлимар». В период между первой и второй мировыми войнами «Нувель Ревю Франсэз» был полем чистой литературы и интеллектуальных дебатов. Журнал не пренебрегал политическими вопросами, но трактовал их в интеллектуальном ключе, то есть с соблюдением некоей дистанции, не забывая разделять литературу и политику.

Политика и текущие события становятся, прежде всего, источником вдохновения для эстетов, от Роже Мартен дю Гара, сделавшего первую мировую войну фоном для действия последней части «Семьи Тибо», до Андре Мальро: место действия его романа «Надежда» — война в Испании. Их излюбленный жанр, в котором они выражают свою активную позицию, — журнальная статья или эссе, рассказ очевидца (таково «Путешествие в Конго» Андре Жида, обличающее колониальную систему), иногда — речь на политико-интеллектуальной встрече. Включаясь в политику, они — по логике коллективной ангажированности интеллектуалов, зародившейся в эпоху «дела Дрейфуса» [27], — с одной стороны, подписывают петиции от своего имени (знак их личной харизмы), с другой — входят в особые группы, объединяющие интеллектуалов (например, Комитет бдительности интеллектуалов-антифашистов) или же в кружки мыслителей, не причастных непосредственно к политической власти. Наиболее признанные авторы, как Жид, сохраняют дистанцию и берегут свою независимость, соглашаясь выполнять лишь попечительскую функцию.

На полюсе подчиненных, который в целом — в силу самого их положения — характеризуется естественной тягой к гетеродоксии и политизации, также нужно разделить логику сенсации и полемики, свойственную полюсу средств массовой информации, и протестные стратегии «авангардистов», устраивающих скандал путем откровенного нарушения правил «хорошего вкуса». В отличие от ортодоксальных поборников «хорошего вкуса», авангардные группы подчеркивают подрывную функцию литературы, видя в этом ее призвание, но прежде всего ориентируются на накопление символического капитала и пересмотр возможных направлений в эстетике и стилистике. Стремление к разрыву с прочими ведет их к критическому пересмотру современной им литературы и изложению своих принципов в форме теории — в текстах-манифестах, наподобие сюрреалистических манифестов, «Эры подозренья» (1956) Натали Саррот или же «Теории множества» (1968) группы Tel Quel, отчего их начинают обвинять в «террористическом теоретизировании»*. Новый вклад в свою область они часто вносят, производя заимствования из новейших наук (таковы для сюрреалистов — психоанализ, для группы Tel Quel — лингвистика и семиотика) или из других искусств: такова для Беккета абстрактная живопись [30].

Нередко авангардное движение существует лишь в форме группы, группировки или группки, по образцу религиозных сект или политических авангардных течений. Их участники

* Жан Полан делает это в своем эссе «Цветы Тарба, или Террор в литературе» [28]. Аналогичное обвинение выдвигалось против группы Tel Quel [29, p. 299].

молоды, часто лишены средств; они встречаются в общественных местах, например, в кафе — пространстве социальной жизни богемы.

Стремление к нарушению этических и эстетических норм (первые исполняют также функцию определенных видов художественной цензуры) приводит их к политическому радикализму. Сюрреалисты, к примеру, избирали коммунизм или троцкизм, выступая против французского колониализма, когда разгорелась война в Рифе (Марокко) в 1925 г. Большой части публики они неизвестны, а ведь для подписания петиции нужно имя, и потому они выражают свою позицию манифестами и шумными манифестациями (акциями) — средствами протеста подчиненных. Но даже когда стратегия подрыва приводит к тому, что они придают протесту политическую окраску, как было с сюрреалистами, они при этом отказываются пожертвовать независимостью эстетического суждения [31; 32]. Кстати, это требование автономии искусства привело большинство членов группы сюрреалистов к разрыву с Коммунистической партией, желавшей подчинить искусство политическим требованиям Революции. В 1950-е гг. авторы Нового романа решили ту же проблему, отмежевывая литературу от политики. По мнению Алена Роб-Грийе, искусство не может быть средством на службе у некоего дела, будь то даже Революция, оно не должно ни учить, ни стремиться к действительности. Если его подчинить критерию внешней оценки (политической или моральной), ему грозит рутинизация, тенденция к ортодоксальности. Чтобы оно было искусством, надо смириться с его необоснованностью. Так, Новый роман отвергает наследие гуманистов, требовавших, чтобы литература была носителем положительной морали. Роб-Грийе призывает вернуться к «искусству для искусства» и подытоживает: «Придадим же понятию ангажированности единственный приемлемый для нас смысл. Ангажированность писателя имеет не политическую природу, она для него означает полное осознание актуальных проблем своего языка» [33, р. 39]. И все же авторы Нового романа подписали «Декларацию о праве на неподчинение в вопросе о войне в Алжире», иначе называемую «Манифестом ста двадцати одного» [34]. В 1960-е гг. группа *Tel Quel*, возглавляемая Филиппом Соллерсом, также пыталась совместить литературную ересь с политическим радикализмом [14; 15].

Другой полюс подчиненных — писатели, обреченные зарабатывать деньги своим пером, но не сумевшие накопить этим символический капитал признания: это авторы популярной литературы, публикующие произведения по частям («романы с продолжением») в мелких газетах или же писатели-журналисты, стремящиеся привязать литературу к современности и к ставкам текущего момента. Лишенные культурных ресурсов (унаследованных или приобретаемых в годы учения), необходимых для вступления в ученую литературную дискуссию или для опровержения идей этой дискуссии на основе выработанных ими самими категорий, эти последние стремятся свести критический дискурс к политическому и социальному дискурсу, чтобы утвердиться в поле. Сенсация, обличение и социальный капитал — вот средства, благодаря которым они компенсируют отсутствие символического капитала. Их излюбленный жанр — расследование, интервью, социальная сатира, а то и памфлет как способ изобличения общественного скандала.

Преобладающий на этом полюсе тип объединения — корпоративный милитантизм, в частности — синдикализм. Он подтверждает как профессионализацию этих авторов, живущих своим пером, так и отсутствие признания, из-за чего им приходится объединяться в активные группы. Именно они дали импульс зарождению интеллектуального синдикализма накануне первой мировой войны, сыграв активную роль в создании Профсоюза литературных деятелей, Профсоюза журналистов, а также Конфедерации работников интеллектуального труда: предполагалось, что она впишется в общую картину где-то между рабочим профсоюзным движением и предпринимательскими организациями [35]. Некоторые из этих авторов оказались на крайних позициях политической шахматной доски, в частности

— возле фашистских интеллектуалов: склонные продолжать словесное насилие физическим, они стремились поддержать лиги и вооруженные фракции экстремистских группировок.

Динамика поля

По Пьеру Бурдьё, динамика полей есть результат конкурентной борьбы между их членами за монополию на специфический капитал. В основе этой борьбы за приобретение символической власти лежит само определение литературы. Выстраивание литературного поля вокруг описанных нами полюсов позволяет лучше осознать конфигурацию и ставки литературных конфликтов, будораживших французское поле литературы в XX в.

Борьба между «господствующими» и «подчиненными» в поле, как мы уже наблюдали, — один из самых значимых факторов динамики его изменения. Но в периоды заложения основ или в периоды регресса автономии — например, во время национального кризиса, — борьба между автономным и гетерономным полюсами одерживает верх над конфликтами поколений и чисто эстетическими разногласиями. В эти периоды писатели, находящиеся на автономном полюсе поля литературы (будь они из господствующих, как «эстеты», или из подчиненных, как авангардисты), часто подвергаются нападкам со стороны своих конкурентов с гетерономного полюса, которые пользуются конъюнктурой, пытаясь вновь поставить вопрос о своих собственных претензиях на автономию и подчинить искусство внелитературным целям — моральным, политическим, социальным или экономическим.

Нападки подчиненных на господствующих часто предстают в форме борьбы против ортодоксии, академизма и конформизма, но следует определить различные типы господствующих и подчиненных. Так, нападки авангардистов на «нотаблей» часто сопряжены с обличением существующих порядков, власти или веяний времени. Они могут принять форму манифеста или памфлета, наподобие «Трактата о стиле» Арагона (1928), который обличает вперемешку журналистов, «здравомыслящих» писателей вроде Жака де Лакретеля и «эстетов» — таких, как Андре Жид, — или наподобие памфлета сюрреалистов «Труп», мишень которого — академик Анатоль Франс: «Лоти, Баррес, Франс: отметим все же красивой белой галочкой год, упокоивший этих троих благодушных чудовищ: идиота, предателя и полицейского. Вместе с Франсом в каком-то смысле уходит из жизни людское раболепие; отпразднуем же день похорон хитрости, традиционализма, скептицизма и малодушия». (Андре Бретон «В погребении отказано»; см.: [32, p. 95].)

Авангардисты, чтобы одним духом обличить литературный институционализм, часто сближают «эстетов» с «нотаблями», обвиняя их в том, что они предают свое призвание. Противопоставляется же обеим этим группам некая первородная чистота и, хотя авангардисты часто заявляют, что отменяют прошлое, они всегда соотносят себя с неким предком или знаковой «покровительствующей» фигурой, — таким был для сюрреалистов Лотреамон, — отражающей рефлексивное измерение поля литературы путем постоянной отсылки к его истории. Но в чисто эстетическом плане, предлагая обновление литературных форм, они даже больше ополчаются на «эстетов», чем на «нотаблей».

Так, выступая против классицизма, с первых десятилетий XX в. обретшего первостепенное влияние на деятелей искусства и литературы — от Шарля Моррасса до Андре Жида, — сюрреализм реабилитировал романтизм. Осуждая реализм и роман — жанр, завоевавший, как мы видели, господствующую позицию, — группа сюрреалистов одновременно хочет реабилитировать свергнутую романом поэзию. Не принимая литературу «свидетельств», широко распространившуюся со времен первой мировой войны, сюрреалисты, прошедшие фронтной опыт совсем молодыми — на границе юности и взрослости — отрицают всякую возможность описания ужасов войны и призывают искать их отпечатки в бессознательном. Сартр в 1939 г. обрушивается на Франсуа Мориака в статье «Франсуа Мориак и свобода». Камень преткновения — опять же форма романа. Применяя к сфере романа теорию

относительности, автор «Тошноты» заявляет, что приемы ведения повествования от имени всеведущего и всемогущего рассказчика, а вместе с ними и приемы реалистического романа XIX в. пришли в упадок: «Мориак возлюбил себя. Он избрал божественные всеведение и всемогущество <...> Бог не художник; Мориак тоже» [36, p. 52]. Добившись в эпоху освобождения Франции от нацистов символически господствующих позиций, Сартр в свой черед станет мишенью авангардистов 1950-х гг. — Нового романа. Новый роман заходит дальше Сартра в опровержении литературных условностей романа XIX в. Вслед за Сэмюэлем Беккетом он производит деконструкцию персонажей, сюжета и смысла. В противовес наследию гуманистов, экзистенциалистской концепции «ангажированной литературы», а в более широком плане — и в противовес любой форме тенденциозной или дидактической литературы (например, социалистическому реализму, который развивался во Франции вследствие проведения французской компартией ждановской политики), он с особой старательностью изгоняет из художественного повествования идеологический или моральный смысл. Но и Новый роман, в свою очередь, будет осужден знаменосцем группы *Tel Quel* Филиппом Соллерсом за то, что изменил своему стремлению порвать с романом XIX века и реабилитировал психологизм и позитивизм [29, p. 176–177].

В отличие от авангардистов, которые, как мы уже видели, всегда сохраняли ориентацию на обновление литературных форм, символически и институционально подчиненные писатели, борясь против господствующих писателей, сосредотачиваются на фигуре автора, на его биографии, нравственных устремлениях, выборе им той или иной позиции и на содержании произведений, сводимых к социальному или политическому измерению. «Нотаблей» эти писатели осуждают за конформизм и академизм, «эстетов» — за снобизм, эстетизм и нонконформизм. Брань, злословие, клевета, очернение — вот средства, которыми пользуются эти лишённые символического капитала индивидуумы с целью утвердиться в поле.

Так, например, романист и журналист Анри Беро начал свою карьеру памфлетиста, напав на Андре Жида и редколлегию «Нувель Ревю Франсэз». После тщетных попыток ниспровергнуть Жида за особенности его грамматики, Беро ухватывается за аргумент, который кажется ему и более достоверным, и более веским: он обвиняет авторов «Нувель Ревю Франсэз» в том, что они, благодаря поддержке Министерства иностранных дел Франции (где работает Жан Жироду), необоснованно широко продают свои произведения за границей, хотя во Франции их книги расходятся мало. Вокруг этого обвинения, выгодность которого в том, что оно базируется не в области идей, а в области публичного скандала, выстраивается целый ряд клеветнических заявлений: в них-то, по сути, и заключается смысл нападок. Беро осуждает вперемешку снобизм этих писателей, их протестантизм, их «ученый» и «книжный» аскетизм, их сексуальные предпочтения (гомосексуализм) — все те качества, которые, по его мнению, отлучают их от французского гения:

«[Они] против нашего духа, изящества, наслаждения, солнца, пиров, смеха, живого языка, доброго вина, красивых женщин. Вот из какой ненависти, отвращения, потери аппетита и диспепсии смастерили они литературу, которой тешатся по окончании своих трудов. А то, что эта литература неудобоварима для наших желудков, их ничуть не удивит. Но гораздо удивительнее другое: заботами государства эта литература представляется за границей как триумф нашей кухни, и после долгих колебаний и справедливых опасений теперь ее пытаются скормить и нам» [37, p. 36].

Эта внелитературная риторика, сочетающая в себе антиинтеллектуализм, социальную критику и критику нравов «буржуазных» писателей, типична для популистского, тяготеющего к памфлету направления, в котором позже Беро проявит себя как политик.

В обычное время такого рода нападки не меняют существенным образом соотношение сил в поле литературы, но в период национального кризиса их число резко возрастает, и они оказывают более непосредственное воздействие, поскольку поле начинает терять свою

независимость. При этом, опираясь на внешние власти с целью радикально поменять главенствующее соотношение сил в поле, те, кто прибегает к этим методам, нарушают правило автономии литературной игры. Подобное происходило, например, в эпоху немецкой оккупации Франции. Писатели-журналисты, сотрудничавшие с нацистским режимом, набрасываются на авторов, получивших признание между первой и второй мировыми войнами. Смысл их риторики — риторики доноительства — в том, чтобы причислить этих авторов к социальным группам, преследуемым оккупантами: евреям, масонам, коммунистам. Это старательное приспособление дискурса к обстоятельствам с целью превратить соперника в публичного врага просматривается в парижских нападках на авторов «Нувель Ревю Франсэз». Следуя памфлетной линии Бéro, хулители навешивают на них ярлык уже не «гугенотов», но «еврействующих»: и Галлимар превращается в «Торговца еврейскими штучками»*!

К конъюнктуре приспособлены старые аргументы Бéro: «Эта более или менее ловкая и мерзкая стряпня была представлена за границей как средоточие вкуса и чайный француз послевоенного времени — представлена вредоносным журналом “Нувель Ревю Франсэз” еврея Хирша и прочими лавочками». Поль Валери выставлен «поэтом-лауреатом Массонской Республики»; Франсуа Мориак, отвергаемый за твердую позицию против франкизма во время войны в Испании — «католиком более чем странным, который вместе со слашавым Маритеном встал на сторону тех, кто в Испании казнил священников и вырывал из земли тела монахинь»**. Нападки на Франсуа Мориака, католического писателя, имеющего не только определенный символический капитал, но и светское признание — как член Французской Академии, — позволяют атакующим придать этому гонению антиконформистский оборот, что вполне соответствует их претензии на авангардизм: Мориаку противопоставляют новаторскую прозу Селина. Но стратегию нападающих выдает сам состав их заявлений: в отличие от сартровской стратегии, в центре которой — форма повествования, эти атаки, в основном, направлены на моральное осуждение содержания. Обличительная риторика, которую разрабатывают гонители Мориака, состоит в следующем: в форме грубой брани и популистского велеречия производится перенос «патологии» персонажей романа на якобы моральное и физиологическое вырождение автора, который «и сам — худосочный, золотушный, словно задумчиво склоненный над переполненным ночным горшком», у которого «все <...> мутное, поганое, фальшивое, сатанинское, вырожденческое, провонявшее»***. Чтобы проиллюстрировать «нездоровый», «грязный» характер его творчества, они совмещают два семантических поля — религиозное и «сортирное», и добавляют сексуальные намеки, как Люсьен Ребате в следующей цитате: «...богатый буржуа с кривой физиономией фальшивого Эль Греко, подмешавший к декоктам Поля Бурже прогорклую сперму и святую водичку: из этих метаний между евхаристией и борделем для педерастов и состоит единственная драма как его прозы, так и его совести. Он — один из самых непристойных мошенников, когда-либо произраставших на христианских навозных кучах нашего времени» [39, p. 49].

Подобного рода нападки после Освобождения переключаются под перо журналистов-коммунистов, которые обрушатся на сартровский экзистенциализм. Отметим, что если интеллектуалы с обоих крайних политических полюсов чаще всего оказываются именно в этой группе в силу их подчиненного положения [40], то писатели, имеющие символический капитал и относящиеся к категории эстетов, как Дрие Ла Рошель со стороны фашистов или

* См.: Поль Риш. Галлимар и его «славная» команда. (Riche P. Gallimard et sa «belle» Equipe // Au pilori. 18 octobre 1940.)

** Камиль Моклер. В защиту литературного оздоровления. (Mauclair C. Pour l'assainissement littéraire // La Gerbe. 2 janvier 1947.)

*** Д-р Гильотен. Скверный мастер. (Dr. Guillotin. Le mauvais maotre // L'Appel. 24 avril 1941.) Цит. по: [38, p. 38].

Арагон со стороны коммунистов, не прибегают к таким приемам никогда: нападки Дрие Ла Рошеля на Мориака или Арагона во время оккупации^{*}, хоть и отдают доносом, однако все же происходят с соблюдением условностей литературной дискуссии и содержат критику соперников по форме, а не только по содержанию.

Чувствуя угрозу своим привилегиям со стороны подчиненных, господствующие, как правило, обличают их как мелкий сброд, подстрекателей, угрожающих общественному порядку, или опасных «террористов». Еще при королевской власти «литературная аристократия» писателей, получавших жалованье от государства, резко осуждала «сброд писак», обреченных зарабатывать на жизнь своим пером [4]. Но и тут внутреннее расслоение поля литературы уже с XIX в. требует более тонкого анализа форм, в которые облекается борьба между различными фракциями поля литературы.

На полюсе временно господствующих, представленном «нотаблями», авангардистов упрекают в том, что они нарушают правила «хорошего вкуса» и морали. Прорыв за пределы традиционных литературных форм воспринимается как оскорбление «хорошего вкуса»: подобное мышление прослеживается не только у неоклассической критики начала века, упрекающей модернистские поэтические движения в употреблении верлибра, но и позже, вплоть до крайне академического критика из «Ле Монд» Эмиля Анрио, который придумал название «Новый роман» — под его пером уничижительное, — чтобы осудить подрыв литературных условностей романа Аленом Роб-Грийе и Натали Саррот. Этот прорыв угрожает нравственному и общественному порядку. «Нотабли» видят в нем зародыш всех прошлых и будущих революций и одну из причин упадка и разложения общества и нации. Питаемые контрреволюционной традицией, возлагавшей на литераторов ответственность за Французскую революцию, эти опасения конкретизируются, когда авангард придает своим протестам политическую окраску: вспомним позицию сюрреалистов во время войны в Марокко в 1925 г. Она вызвала немедленную ответную реакцию старших собратьев по перу: 175 человек подписали контрпетицию под названием «Интеллектуалы на стороне Отечества» — в защиту колониализма и миссии Франции как носительницы цивилизации^{**}. А 28 мая 1968 года католические интеллектуалы напечатали в «Ле Монд» призыв против «хаоса» и «разрушения», и один из подписавших, Пьер Эмманюэль, на следующий день выразил опасения в наступлении «анархии духа и общенационального беспорядка» (цит. по: [13, p. 362]). Другие писатели академического толка выступят в защиту институций, которым угрожали авангардистские группы, в частности — «Общества литераторов» (La Société des gens de lettres) [13, p. 369–376].

В авангардистах «нотабли» видят опасных «террористов», однако и «эстетов» они упрекают в аморальности и социальной «безответственности». Эти последние, замкнувшиеся в своей «башне из слоновой кости», занимаются только эстетическими исканиями, не заботясь о воздействии своих произведений на общество. К моменту либерализации печатного дела в эпоху III Республики католический писатель Поль Бурже развил теорию «социальной ответственности писателя», задача которой — положить некие границы творческим правам и общественной мысли. Вслед за Флобером и Бодлером мишенью «здравомыслящей» критики становится Андре Жид: в нем усматривают опасного распространителя идей субъективизма. Так, католический критик Анри Массис, близкий к монархистской лиге «Аксьон Франсэз», награждает автора «Подвалов Ватикана» эпитетом «демонический» [42, p. 21]. Классицизм формы у Жида представлен всего лишь как

* Пьер Дрие Ла Рошель. Мориак. (Drieu La Rochelle P. Mauriac // La NRF. 1er septembre 1941); Дрие Ла Рошель. Арагон. (Drieu La Rochelle P. Aragon // La NRF, 1er octobre 1941).

** «Интеллектуалы на стороне Отечества» (Les intellectuels aux côtés de la Patrie // Le Figaro. 7 juillet 1925); цит. по : [41, p. 64–66].

лицемерие, маска, под которой тот скрывает свою «болезненную природу», уловка, благодаря которой «еще мощнее торжествует субъективизм и чинно возрастают спрятанные в нем чудовища» [42, р. 20]. Массис упрекает Жида в этом «расколе между мыслью и формой», в разграничении двух укладов — языка и мысли. Проповедуя «необоснованность искусства», Жид укрывается от своей «ответственности», «стремится разрушить логику, разгромить западную концепцию человека лишь ради того, чтобы уклониться от риска мысли и действия» [42, р. 76].

В эпоху оккупации обвинения «здравомыслящих» писателей, принявших режим Виши, со всей силой обрушиваются на «скверных мастеров», на которых отныне возлагается ответственность за поражение Франции в 1940 г. [40, р. 161–208; 43]. Своим субъективизмом, аморальностью, пессимизмом, пораженчеством, безответственностью художественные произведения якобы широко способствовали «интеллектуальному и материальному обезоруживанию, ослаблению социальных связей, спаду энергий, понижению морального тонуса, дискредитации духовных ценностей, что в некотором роде предвосхитило наше поражение!»* Как писал бессменный секретарь Французской Академии Андре Бельсор [44, р. 280–281], под влиянием Пруста и Фрейда литература между первой и второй мировыми войнами «была одержима чувственностью, патологическими случаями, нерешительностью в характерах, тягой к физическому и моральному убожеству и человеческой деградации, что выразилось в доброжелательном к ней любопытстве низменных или сомнительных кругов», в ущерб «волевой, мощной, щедрой энергии, деятельной доброте, героизму и самоотречению». У молодых писателей «бессознательное <...> было всего лишь неожиданным и тревожным пробуждением животного начала»: «Это полное отсутствие моральной выдержки, самообладания приводит человека к тому, что он подпадает под власть любого настойчивого внушения, откуда бы оно ни шло: из глубины его существа или снаружи. Он оказывается игрушкой в руках худших побуждений или худших инстинктов. Наши романы полны убийств, которые являются просто внезапными реакциями или слепыми импульсами проснувшегося в человеке животного, если только это не вовсе бесцельные, ничем не обоснованные преступления вроде тех, которые описаны в “Подвалах Ватикана”» [44, р. 283].

«Эстеты» постоянно защищаются от этих обвинений, взывая к правилам своего ремесла, утверждая неотъемлемые права на творчество и мысль и отрицая социальную действенность искусства. Искусство — не фактор влияния, оно только отражает общество: «Не нравы следуют книгам, а книги следуют нравам», — говорил Теофиль Готье в своем предисловии к «Мадемуазель де Мопен» [45, р. 41]. Оспаривая сам принцип суждения о произведениях по внелитературным критериям, они противопоставляют прекрасное и полезное; Андре Жид обессмертил эту оппозицию в своей знаменитой формуле: «добрые чувства не суть предмет литературы». Морали они противопоставляют, помимо принципа беспристрастия, еще и принцип истины, которому обязуются служить прежде всего.

В «нормальное» время «эстеты» обычно не обращают внимания на нападки, которым подвергаются со стороны полюсов популярных писателей, чтобы таким образом отвергнуть всякую возможность обмена мыслями вне соблюдения правил идейной дискуссии. Так, редколлегия «Нувель Ревю Франсэз» решила не отвечать на обвинение Анри Бери, но тогдашний ответственный редактор журнала Жак Ривьер чуть было не подрался с ним на дуэли. В периоды заложения основ или в периоды кризиса дело обстоит по-иному, так как в это время писатели с гетерономного полюса — все равно, господствующие или подчиненные, — ведут наступление и принуждают поборников автономии объединиться, даже политизироваться, чтобы защитить или отвоевать права литературы. Резкость нападков стала

* Ответ Рене Жилуэна (René Gillouin) в интервью на тему «Несет ли литература частичную ответственность за наше поражение?» // Gringoire. 27 février 1941.

стимулом для мобилизации писателей с автономного полюса во время немецкой оккупации. Чисто литературными средствами (будь то поэтическая «контрабанда» с использованием метафорического закодированного языка, которым говорили о событиях прилюдно, или подполье) литературное Сопротивление объединило немало писателей с полюса символически господствующих, от Андре Жида до Франсуа Мориака [17].

Наконец, ответ «эстетов» на нападки авангардистов располагается непосредственно в области эстетики. Стратегия «эстетов», как правило, заключается в том, чтобы «принимать еретиков», при этом отвергая «ереси», если повторить выражение Жана Полана, руководившего «Нувель Ревю Франсэз» с 1925 по 1940 гг. (см.: [46, p. 41]). Этот журнал сумел принять и присвоить вклад авангарда: дадаистов и сюрреалистов, надолго (хоть и не без столкновений) привязав к себе многих самых видных членов этих групп — таких, как Арагон, Элюар, а во втором поколении — Кено и Лейрис. Дадаизм был введен в моду Андре Жидом, который, верный своей борьбе против социальных институтов, восхвалял спасительное воздействие этой «затеи разрушения» прошлого через распад языка*. А Жак Ривьер видел в нем «доказательство от абсурдного» того факта, что доведенный до крайности субъективизм как экстериоризация своего «я» заканчивается отрицанием искусства, и приветствовал откровенность этого направления, подписавшего свидетельство о смерти символизма**. Но стоит группе сюрреалистов политизироваться, как журнал открывает двери диссидентам и оппозиционерам, осуждающим идеологическую тенденцию этого движения. Во время кризиса — оккупации, например, — когда борьба между «старыми» и «молодыми» приостанавливается ради борьбы за защиту или отвоение автономии поля, старшие идут на союз с младшими: последние указывают пути противостояния, а первые его легитимируют.

Подытоживая наше исследование, мы можем задуматься о переносимости теории полей на иные национальные контексты. Теория полей имеет универсальное применение при определенном условии: с одной стороны, объединяются элементы, необходимые для автономизации поля (разделение труда, корпус специалистов, специфические инстанции, рынок), а с другой, принципы структурирования полей изучаются эмпирически в данном историческом контексте. Оппозиции между «господствующими» и «подчиненными» и между «автономией» и «гетерономией» определяют структуру всех полей, но их необходимо исследовать со всей точностью формы, которые эти оппозиции принимают в каждой национальной истории, в зависимости от степени автономизации данного поля. Так, в случае Франции, при отсутствии исследования о двух последних десятилетиях трудно понять, до какой степени эта модель остается в силе и не изменилась ли она вследствие крупных трансформаций интеллектуального поля, происходивших с начала 1960-х гг., а также трансформаций в мире издательского дела [47].

Перевод с французского В.Н. Клейман

Литература

1. Bourdieu P. Questions de sociologie. Paris: Minuit, 1984.
2. Bourdieu P. Le marchй des biens symboliques // *Annйe sociologique*. 1971. № 22. P. 49–126. (См. перев. на рус. яз.: Бурдьё П. Рынок символической продукции // *Вопросы социологии*. 1993. № 1/2. С. 49–62.)

* Андре Жид. Дада. (Andrй Gide. «Dada» // *La NRF*. 1er avril 1920, p. 478).

** ак Ривьер. Благодарность дадаизму. (Jacques Riviere. «Reconnaissance a Dada». *La NRF*. 1er аойт 1920, p. 216–237).

3. Viala A. Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature a l'âge classique. Paris: Ёd. de Minuit, 1985.
4. Darnton R. Воhите littйraire et rйvolution. Le monde des livres au XVIIIe siacle. Paris: Gallimard-Seuil, 1983.
5. Bourdieu P. The field of cultural production, or the economic world reversed // Poetics. Vol. 12. 1983. № 4–5. P. 311–356.
6. Bourdieu P. Le champ littйraire // Actes de la recherche en sociales. 1991. № 89. P. 4–46.
7. Cassagne A. La Thйorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers rйalistes. Paris: Champ Vallon (1^{re} ed : 1906), 1997.
8. Boschetti A. Sartre et «Les Temps Modernes». Une entreprise intellectuelle. Paris: Minuit, 1985.
9. Boschetti A. La Poйsie partout. Apollinaire, homme-йpoque (1898–1918). Paris: Seuil, 2001.
10. Jurt J. Das Literarische Feld. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
11. Casanova P. La Rйpublique mondiale des lettres. Paris: Seuil, 1999. (См. также пер. на русс. яз.: Казанова П. Всемирная республика литературы. Пер. с фр. М.: Изд-во Сабашниковых, 2003.)
12. Charle C. La Crise littйraire a l'йpoque du naturalisme. Roman. Thйvtre. Politique. Paris: PENS, 1979.
13. Gobille B. Crise politique et incertitude: rйgimes de problйmatisation et logiques de mobilisation des йcrivains en mai 68. Thйse de doctorat. Paris: EHESS, 2003.
14. Kauppi N. Tel Quel: la constitution sociale d'une avant-garde. Helsinki: Finnish Society of Sciences and Letters, 1990.
15. Kauppi N. Investment strategies and symbolic domination: the group Tel Quel as an intellectual avant-garde // Kauppi N., Sulkunen P. (ed.) Vanguard of Modernity. Society, intellectuals and the University. Jyvaskylen: Publications of the research unit for contemporary culture, 1992. P. 90–97.
16. Ponton R. Le Champ littйraire de 1865 a 1906 (recrutement des йcrivains, structures des carrieres et production des oeuvres). Thйse de doctorat de 3e cycle. Paris: Universitй de Paris V, 1977.
17. Sapiro G. La Guerre des йcrivains, 1940–1953. Paris: Fayard, 1999.
18. Serry H. La Naissance de l'intellectuel catholique. Paris: La Dйcouverte, 2004.
19. Thiesse A.-M. Ecrire la France. Le mouvement rйgionaliste de langue franzaise entre la Belle Epoque et la Libйration. Paris: PUF, 1991.
20. Bourdieu P. La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979.
21. Bourdieu P. La Noblesse d'Etat. Paris: Ёd. de Minuit, 1989.
22. Bourdieu P. Les Rйgles de l'art. Genйse et structure du champ littйraire. Paris: Seuil, 1992.
23. Bertrand L. Hitler. Paris: Fayard, 1936.
24. Bordeaux H. Images du Marйchal Pйtain. Paris: Sequana, 1941.
25. Benjamin R. Mussolini et son peuple. Paris: Plon, 1937.
26. Benjamin R. Le Marйchal et son peuple. Paris: Plon, 1941.
27. Charle C. Naissance des «intellectuels» 1880–1900. Paris: Minuit, 1990.
28. Paulhan J. Les Fleurs de Tarbes, ou la terreur dans les Lettres. Paris: Gallimard, 1941.
29. Forest Ph. Histoire de Tel Quel, 1960–1982. Paris: Seuil, 1995.
30. Casanova P. Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une rйvolution littйraire. Paris : Seuil, 1997.
31. Bandier N. Sociologie du surrйalisme 1924–1929. Paris: La Dispute, 1999.
32. Nadeau M. Histoire du surrйalisme. Paris: Seuil, 1945.
33. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. Paris: Minuit, 1961.

34. Simonin A. La Littérature saisie par l'Histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit // Actes de la recherche en sciences sociales. 1996. № 111–112. P. 69–71.
35. Sapiro G. Entre individualisme et corporatisme: les écrivains dans la première moitié du XXe siècle // Kaplan S., Minard Ph. (dir.) La France malade du corporatisme? Paris: Belin, 2004. P. I–XX.
36. Sartre J.-P. M. François Mauriac et la liberté // Sartre J.-P. Critiques littéraires. Paris: Gallimard, 1993. P. 33–53.
37. Vйraud H. La Croisade des longues figures. Paris: Éditions du siècle, 1924.
38. Touzot J. Mauriac sous l'Occupation. Paris: La Manufacture, 1990.
39. Rebatet L. Les Dйcombres. Paris: Denoel, 1942.
40. Sapiro G. Figures d'écrivains fascistes // Dobry M. (dir.) Le Mythe de l'allergie de la société française au fascisme. Paris: Albin Michel, 2003. P. 195–236.
41. Sirinelli J.-F. Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle. Paris: Fayard, 1990.
42. Massis H. Jugements. T. II. Paris: Plon, 1924.
43. Babilas W. La Querelle des mauvais maotres // La Littérature française sous l'Occupation. Actes du Colloque de Reims. Reims: Presses Universitaires de Reims, 1989.
44. Bellessort A. Les lettres à l'épreuve de la guerre // France 41. La Révolution nationale constructive, un bilan, un programme. Paris: Editions Alsatia, 1941. P. 276–277.
45. Gautier Th. Mademoiselle de Maupin. Paris: Garnier–Flammarion, 1966.
46. Cornick M. The Nouvelle Revue française under Jean Paulhan, 1925–1940. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1995.
47. Bourdieu P. Une révolution conservatrice dans l'édition // Actes de la recherche en sciences sociales. 1999. № 126/127. P. 3–28.